

Cadernos do
GIPE-CIT

Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em
Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade

Nº 19

Estudos em Movimento II: Corpo, Criação e Análise

Organização:
Ciane Fernandes
Andréia Maria Ferreira Reis

PPGAC
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas

**Escola de Teatro/Escola de Dança
Universidade Federal da Bahia**

Cadernos do

GIPE-CIT

Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em
Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade

Nº 19

Estudos em Movimento II: Corpo, Criação e Análise

Organização:

Ciane Fernandes

Andréia Maria Ferreira Reis

Revisão:

Juliane do Rosário Melo



**Escola de Teatro/Escola de Dança
Universidade Federal da Bahia**

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Escola de Teatro/Escola de Dança
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Cadernos do GIPE–CIT N. 19
ESTUDOS EM MOVIMENTO II: CORPO, CRIAÇÃO E ANÁLISE

Abril - 2008

Coordenação Geral do GIPE-CIT

Armindo Bião

Conselho Editorial

André Carreira (UDESC), Antonia Pereira (UFBA), Betti Rabetti (UNI-Rio), Cássia Lopes (UFBA),
Christine Douxami (CNPq-UFBA), Eliana Rodrigues Silva (UFBA), Makarios Maia Barbosa
(UFRN), Sérgio Farias (UFBA)

Diagramação e Formatação

Nádia Pinho - Fast Design

Capa

Estevam Neto - Fast Design

Revisão:

Daiseane da Silva Andrade

Biblioteca Nelson de Araújo - TEATRO/UFBA

Caderno do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e
Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade/ Universidade Federal
da Bahia, Escola de Teatro / Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas. - N. 19, abr. 2008. Salvador (Ba) : UFBA/ PPGAC, 2008.

189p. ; 21 cm.

Periodicidade irregular

ISSN 1516-0173

Periodicidade irregular

1. Teatro. 2. Dança. I. Universidade Federal da Bahia. Programa em Artes Cênicas.
II. Título

Impresso no Brasil em abril de 2008 pela: **Fast Design - Prog. Visual Editora e Gráfica Rápida LTDA.**

CNPJ: 00.431.294/0001-06 - I.M.: 165.292/001-60 - e-mail: fast.design@terra.com.br - Tiragem: 300 exemplares

SUMÁRIO

Adriana Zenaide	
LABAN EM ENCENAÇÕES FACILITANDO A ALFABETIZAÇÃO	05
Cláudio Lacerda	
DANÇA AMORFA: CRIAÇÕES E INVERSÕES	15
Márcia Virgínia Araújo	
GESTOS CANTADOS: PRINCÍPIOS RITUAIS NA COMPOSIÇÃO	
EM DANÇA-CORAL	44
Alice Stefânia Curi	
ESPETÁCULO TRAÇOS: O TAO EM CENA	59
Cibele Sastre	
(QUASE A) MESMA COISA: 1 MOTIF = VÁRIAS SEQÜÊNCIAS	85
Flávia Pilla do Valle	
FACETAS: UM DIÁLOGO CORPORAL DA BAILARINA COM A CAPOEIRA	103
Ricardo Fagundes	
CLARICE ATRAVÉS DA EXPRESSIVIDADE DE LABAN	115
Andréia Maria Ferreira Reis	
HIBRIDUS CORPUS: INTERAÇÃO E TRANS-FORMAÇÃO	121

Ciane Fernandes

Tradução: Melina Scialom

***SEM PERDA DE MEMÓRIA: UMA EXPLORAÇÃO COREOGRÁFICA* 154**

LABAN EM ENCENAÇÕES FACILITANDO A ALFABETIZAÇÃO

Adriana Zenaide

Pedagoga e atriz. Especialista em Representação Teatral e Graduada em Pedagogia pela UFPB.

Comunidade São Luís Gonzaga

Quando eu ainda era aluna da graduação no Curso de Pedagogia da Universidade Federal da Paraíba, senti um forte desejo de atuar enquanto educadora junto as populações mais carentes. Isso, ao me deparar com tamanha perplexidade diante do nosso quadro educacional que não garante na sua rede de ensino público “igualdade de condições para o acesso e permanência na escola; garantia de padrão de qualidade”, princípios estes assegurados no Artigo 206, referente ao Capítulo III da Educação, da Cultura e do Desporto da nossa Constituição promulgada em 1988.

Intuitivamente me ocorreu a idéia, assistindo uma das aulas de Estrutura e Funcionamento do Ensino de 1º e 2º Graus, de trabalhar a educação através do Teatro. Eu acreditava que através da linguagem cênica o campo de diálogo entre os participantes se ampliaria para uma reflexão mais crítica da sociedade, no qual o palco se apresentaria enquanto espaço mediador de sua transformação tornando seus representantes mais confiantes e ativos perante a vida.

Apesar das dificuldades diante de um quadro teórico e prático, superadas a cada semana no Curso de Especialização em Representação Teatral da UFPB em 2003/2004, na qual me inscrevi para poder entender o Teatro e ter acesso ao seu campo teórico e prático, a paixão pela linguagem cênica gerou em mim o desejo de procurar uma comunidade para trabalhar. Desejo este adormecido temporariamente desde a graduação, até então.

Conheci a Comunidade São Luís Gonzaga em fevereiro de 2004, após buscar informações no Santuário da Mãe Rainha Três Vezes Admirável de

Schoenstatti, que fica próxima a minha casa. Quem me apresentou a Comunidade foi uma professora da Perseverança que me levou até lá no horário da sua aula da catequese. Terminada a catequese no final da manhã, fiz o convite às crianças perguntando quem queria fazer Teatro, e várias crianças se interessaram. Então, solicitei que pensassem num nome para colocar no Grupo de Teatro até o próximo sábado, início da nossa primeira experiência no fazer teatral. No sábado seguinte dois nomes empataram na votação e após o sorteio “Anjos de Deus” foi o contemplado.

A Comunidade São Luís Gonzaga situa-se numa região da orla marítima de João Pessoa, conhecida como bairro do Bessa. Este espaço é considerado como um dos mais nobres pelo crescimento imobiliário vertical em expansão, dada à quantidade de áreas ainda desabitadas principalmente no entorno da São Luís. Imprensada entre a única rua existente e o rio Jaguaribe, paralela a BR 230, São Luís representa a realidade social de mais uma área invadida há menos de trinta anos. Atualmente, neste local, habitam cerca de 450 famílias oriundas de outras comunidades da capital e do interior do estado comprimidas em minúsculas moradias recortadas por becos, sua via de circulação. Como se trata de uma região invadida, não é reconhecida oficialmente junto aos órgãos públicos, como por exemplo, os Correios e Telégrafos que até alguns anos atrás se negavam a entregar as correspondências na comunidade.

A Capela São Luís Gonzaga é o único espaço físico social construído na Comunidade. Creches, escolas, postos de saúde, associação, calçamento, transporte público e outros são antigas reivindicações solicitadas junto ao poder público até então não contemplados. A maioria das crianças da São Luís moram com seus pais e mães, que têm em torno de três a quatro filhos. No que se refere ao nível de escolarização das famílias a grande maioria não foi alfabetizada. A maioria das mulheres trabalha como empregadas domésticas e os homens nos mais diversos serviços como pedreiros, pintores, zeladores, ajudantes de padaria e demais atividades conhecidas como bico. Para os que estão desempregados a Bolsa Família, programa instituído pelo governo federal, representa a única fonte de renda.

O analfabetismo é a expressão da pobreza, conseqüência inevitável de uma estrutura social injusta. Seria ingênuo combatê-lo sem combater suas

causas: é preciso partir do conhecimento das condições de vida do analfabeto, sejam elas as condições objetivas como o salário, o emprego, a moradia, sejam as condições subjetivas, como a história de cada grupo, suas lutas, organização, conhecimento, habilidades, enfim, sua cultura. Para combater o analfabetismo é indispensável conhecê-lo na convivência com a comunidade e não apenas “teoricamente” (GADOTTI, 2003).

Na comunidade é comum o trânsito de animais como cavalos e jumentos, meio de transporte e trabalho de alguns moradores, pois estes transportam em suas carroças capim para alimentar seus animais e materiais para frete. Mesmo com toda a carência, característica gritante da comunidade somada ao alcoolismo, drama existente em diversas famílias, a São Luís é uma região pacata sem a presença de criminalidade. O Teatro, a Pastoral da Criança e o Grupo de Alcoólicos Anônimos existentes há quatro meses, representam praticamente as únicas ações sociais ofertadas à Comunidade São Luís.

Anjos de Deus

Tudo começou embaixo de um lindo e frondoso cajueiro, nosso primeiro espaço de trabalho durante o ano de 2004. Em 2005, após as férias de Janeiro, nos mudamos para a Capela São Luís Gonzaga, local de construção das nossas peças onde estamos até hoje, dando início à aplicação do Sistema Laban. Conheci o Sistema Laban através do livro “O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas” da pesquisadora Ciane Fernandes. Presenteado pelo meu orientador Everaldo Vasconcelos para fundamentar o meu processo de construção da personagem Anna Katharina Emmerick, freira alemã beatificada pelo Papa João Paulo II em outubro de 2004, junto ao Monólogo “Dolorosa Paixão” trabalho final da especialização.

Os anos de 2004 e 2005 foram decisivos para a sobrevivência do Anjos de Deus. No primeiro ano o grupo chegou a ter 27 participantes, nos quais, destes, apenas quatro estão até hoje. As crianças neste período brigavam muito entre si, chegavam atrasadas, algumas faltavam à vários encontros porque tinham que ficar em casa tomando conta dos irmãos menores ou ajudando seus pais no trabalho, entre outros motivos.

Hoje o grupo é formado por 08 meninas e 07 meninos com idades entre 08 e 15 anos. Ainda em 2004, consolidamos dois projetos de Teatro dentro da São Luís. Em junho apresentamos a peça do Padroeiro dos Adolescentes São Luís Gonzaga, idéia esta de dois adolescentes que nos procurou para apresentá-la após a missa dedicada ao Santo na sua festa de morte. O Auto de Natal, Natal Jesus Minha Alegria, é apresentado no dia de Natal às 18h numa área descampada em frente à comunidade. O cenário é construído pelo próprio grupo com a ajuda dos moradores que emprestam ripas, madeira, carro de mão, telhas e diversos materiais para construirmos as casas de Maria e Isabel, empreitada esta que dura uma semana.

Desde 2005, temos contado com o apoio da FUNJOPE no que se refere à iluminação, sonorização, folders do Auto e do uniforme utilizado nas aulas. A gravação do auto é feita no estúdio de gravação do Departamento de Comunicação da UFPB. Nosso processo de trabalho é acompanhado pela Prof^a. Dra. Ciane Fernandes e pelo Prof. Everaldo Vasconcelos, importantes elos de irmandade Laban com quem tenho dividido nossas conquistas, desafios, angústias e alegrias inerentes ao processo de trabalho do grupo.

Ao final de cada semestre o Grupo se reúne com as mães para fazer uma avaliação do trabalho desenvolvido e ouvir o que cada mãe tem a dizer da experiência superada a cada encontro. Esta é a oportunidade das mães que praticamente mal falavam em nossas reuniões, se sentirem mais a vontade de se colocarem expressando a mudança positiva no desenvolvimento dos seus filhos, ajudado pelo teatro.

Alfabetizando através do Sistema Laban

A idéia de unir as partituras de movimento criadas por Rudolf von Laban conhecida em seu Sistema pelas Formas Cristalinas ao Alfabeto, originou-se a partir da realidade apresentada dentro do grupo; quando descobri que várias crianças e adolescentes não sabiam algumas letras do alfabeto, alguns dias da semana e meses do ano. Senti-me angustiada e constrangida diante do quadro, ou seja, a perversidade do descaso educacional diante dos meus olhos junto àquelas crianças indefesas, as maiores vítimas da exclusão social. Então, para facilitar a memorização dos textos da peça, no caso São Luís, aproveitei os

estudos do Octaedro que as crianças estavam aprendendo e associei-os aos versos dos seus personagens a ser memorizado.

Em seu artigo sobre Avaliação em alfabetização, que tem como um dos objetivos analisar as competências da alfabetização com base nas recentes descobertas da Ciência Cognitiva da Leitura, João Oliveira, destaca a falta de competência no Brasil para avaliar a alfabetização por parte das Secretarias ou das IES. Segundo o autor, os testes utilizados desrespeitam os princípios psicométricos mais elementares e definem alfabetização baseada nos PCNs (Parâmetros e Referenciais Curriculares Nacionais). Os PCNs evitam definir alfabetização, mas quando o tentam fazer, confundem leitura com compreensão e escrita com produção de textos, totalmente diferente das definições encontradas nos periódicos científicos de maior circulação internacional, como o National Reading Panel Report (National Reading Panel, 2000), o National Literacy Strategy (Office For Standards In Education, 2000) ou o Apprender à Lire (France, 1998) e demais autores, cientistas e formuladores de políticas públicas que definem alfabetização:

Ler significa, basicamente, a capacidade de identificar automaticamente as palavras. Escrever consiste em transcrever os sons da fala. Ambos envolvem a capacidade de decodificar fonemas em grafemas e vice-versa. (OLIVEIRA, 2005.)

Para Oliveira, identificar os instrumentos mais adequados para avaliar se o aluno está alfabetizado, pressupõe, após a definição de alfabetização, compreender as competências inerentes ao seu desenvolvimento. O que constituem no seu entender, a matriz de referência para o desenvolvimento de instrumentos de avaliação. No que se refere às competências, o autor enumera três momentos: Identificar a capacidade de lidar com livros e textos impressos, discriminar os sons e entender os comandos e instruções do universo escolar. Estas são entendidas como competências que antecedem a alfabetização. Perceber que cada letra produz um som diferente, que há relação entre a presença e posição de um grafema e o som que ela tem na palavra, pronunciar o som de uma palavra escrita ou escrever uma palavra após ouvi-la, como também a fluência, constitui a competência central do processo de alfabetização. Por último, o que o autor chama de competências que precedem, acompanham e sucedem

o processo de alfabetização, mas são independentes entre si, é o seu desenvolvimento léxico, quanto maior o léxico maior a capacidade de leitura e de compreensão, estrutura textual e produção de textos entre outros.

Percebi que associando os versos da peça de São Luís a cada Dimensão do Octaedro no trabalho junto ao Anjos de Deus facilitava a memorização dos poemas. Essa constatação me provocou um insight enquanto refletia sobre as dificuldades a serem superadas dentro do grupo referente ao analfabetismo. A fluidez da idéia foi tão precisa em meus pensamentos que ainda sentada na mesa jantando me levantei e repassei todos os movimentos do Octaedro, do Cubo e do Icosaedro, pronunciando as letras do alfabeto. Com exceção da letra z que corresponde ao Centro de Espaço, nascendo assim o alfabeto através do Sistema Laban no dia 29 de abril de 2005.

Ainda neste mesmo ano passei a ir para a Comunidade durante a manhã para, através do Sistema, alfabetizar as crianças que não sabiam ler e escrever. Isso nos dias que não dava choque com o meu trabalho junto às escolas particulares, onde atuo como professora de Arte na II Fase do Ensino Fundamental. Contudo, a maioria das crianças participam do PETI no turno da manhã, pois estudam na parte da tarde, o número de participantes foi pequeno. Observando que as crianças da alfabetização nos estudos das Formas Cristalinas pronunciavam os sons dos respectivos movimentos que estavam sendo estudados nos encontros do teatro, passei a aplicar o alfabeto no Grupo Anjos de Deus.

O processo de alfabetização através do Sistema Laban se constrói da seguinte forma: Primeiro é apresentada a partitura e em seguida o movimento correspondente. Depois, apresenta-se a mesma partitura e solicita-se que durante o movimento a criança pronuncie o som respectivo. O mesmo se repete na apresentação da letra em que o aluno executa o movimento respectivo pronunciando o seu som. Neste processo, o grupo é instigado a criar coreografias a partir das letras, sílabas, palavras, ou seja, na dança escrevem “O boi é de Biu”. Este é registrado em seus cadernos pelo desenho das respectivas partituras criadas por Laban, traduzidas pelas letras correspondentes. Portanto, dentro do grupo nos comunicamos seja através das partituras, do som ou das letras em movimento.

No Brasil, segundo Maria Rosário Mortatti, em seu texto sobre História dos Métodos de Alfabetização apresentado na Conferência sobre “Alfabetização e Letramento em Debate”, promovido pelo Departamento de Políticas de Educação Infantil e Ensino Fundamental da Secretaria de Educação Básica do Ministério da Educação, realizado em Brasília em 2006, a história da alfabetização está ligada a história dos métodos de alfabetização. Desde o final do século XIX, tem-se gerado intensas disputas para explicar o problema da dificuldade das crianças em aprender a ler e escrever, principalmente nas escolas públicas.

Para a autora, o processo de discussão sobre os problemas inerentes a alfabetização engendraram uma multiplicidade de tematizações, normatizações e concretizações acerca do processo histórico. Isso caracterizado pela complexidade enquanto movimento de constituição da alfabetização como prática escolar e como objeto de estudo-pesquisa.

A partir da proclamação da República, a educação utópica da modernidade se institucionaliza para formar cidadãos letrados objetivando a atender aos ideais do Estado republicano, consubstanciado na instauração de uma nova ordem política e social. Desse ponto de vista os processos de ensinar e de aprender a leitura e a escrita na fase inicial de escolarização de crianças se apresentam como um momento de passagem para um momento novo para o Estado e para o cidadão. O mundo público da cultura letrada que instaura novas formas de relação dos sujeitos entre si, com a natureza, com a história e com o próprio Estado; um mundo novo que instaura, enfim, novos modos e conteúdos de pensar, sentir, querer e agir (MORTATTI, 2006).

Conhecida como “aulas régias” o ensino até o final do Império brasileiro era precário. Existiam poucas escolas fazendo com que se adaptassem salas para atender alunos de diversas áreas, comprometendo o desempenho do professor e aluno, tamanha precariedade das condições de funcionamento. Métodos de marcha sintética eram utilizados para a aprendizagem da leitura na qual apresentava primeiro as letras e seus respectivos nomes. Segundo Mortatti, método de soletração/alfabético, método fônico referente aos sons e método da silabação no caso das famílias silábicas.

No segundo momento da história da alfabetização, período este correspondente ao início do século XX, a autora menciona a produção de cartilhas baseadas no método analítico enfatizando os processos de palavrção e setenciação. Isto gerou uma acirrada disputa entre os defensores dos métodos analíticos e aos que defendiam os métodos sintéticos. Outro método experienciado nesta época por vários estados brasileiros foi conhecido como global, tomando como ponto de partida para a aprendizagem da leitura e da escrita o conto.

O pensamento construtivista sobre alfabetização entra no Brasil, segundo Mortatti, no início da década de 1980. Originário das mudanças que estavam ocorrendo no âmbito da educação por conta das urgências políticas e sociais que visavam enfrentar o fracasso da alfabetização buscando soluções para esse problema.

Antes de qualquer coisa, é preciso reconhecer que as nossas altas taxas de analfabetismo são decorrentes da nossa pobreza. O analfabetismo representa a negação de um direito fundamental decorrente de um conjunto de problemas sociais: falta de moradia, alimentação, transporte, escola, saúde, emprego... Isso significa que, quando as políticas sociais vão bem, quando há emprego, escola, moradia, transporte, saúde, alimentação... não há analfabetismo. Quando tudo isso vai bem a educação vai bem. Isso significa ainda que o problema do analfabetismo não será totalmente resolvido só através da educação (GADOTTI, 2003).

Começamos a ensaiar Pé de Boi, projeto atual do Grupo no início de julho de 2007. Esta é uma peça infantil de minha autoria, que desde o ano passado o grupo vem pedindo para encenar, desejo coletivo colocado em prática. A história se passa numa cidade imaginária chamada Boiense, onde mora tia Mariquita avó de Marcelo e Talinda dona da fazendinha Pé de Boi, além da Bruxa Fenátia, que é apaixonada pelo terrível monstro que aterroriza a cidade, Zé do Boião dono da rádio e TV Boiense, o prefeito Zil e demais personagens que compõem a peça. Nesta peça estamos construindo três coreografias, a primeira para as cenas de ataque ao monstro, a segunda do Boi Forró e outra que também será apresentada no programa do Zé do Boião, ainda sem título.

Na coreografia da cena do monstro, estamos aplicando a categoria Expressividade através dos fatores fluxo, espaço, peso e tempo. As crianças iniciam o ataque ao monstro, Polaridade Condensada e em seguida Polaridade Entregue, culminando com a queda do monstro no chão em tempo desacelerado. O treinamento corporal busca desenvolver as diferentes nuances destas qualidades dinâmicas no aluno, além de suas preferências cotidianas. Por oscilarem num contínuo entre dois pólos reciprocamente influentes, dentro do Anel de Moebius ou Lemniscate, o estudo corporal de cada fator implica em perceber suas duas vertentes e as gradações entre elas. Quanto mais se explora, por exemplo, o peso forte, mais fácil é perceber e experienciar o peso leve. Uma qualidade naturalmente influencia a outra, numa constante transformação e gradual habilidade para realizar e identificar cada variação (FERNANDES, 2006).

Na coreografia ainda sem título estamos construindo os movimentos a partir dos princípios estudados como Respiração Celular, Conexões Ósseas e Fundamentos Bartenieff, juntamente com o alfabeto em que as crianças escolhem as sílabas, palavras e frases que querem dançar. Na coreografia do Boi Forró as crianças dançam em duplas criando suas coreografias ao som da música “Como vai?” da Banda Desejo de Menina, repertório trazido por uma das meninas do grupo.

A cada encontro observo o quanto o Grupo de um ano para cá está mais unido, as brigas e as implicâncias ainda continuam, mais bastante diluídas tamanha cumplicidade das conquistas e barreiras superadas. Ganhamos até uma madrinha que patrocina nosso lanche a cada sábado, momento este que começa às 10h. Neste momento colocamos a conversa da semana em dia, nos deliciamos com o lanche, damos risadas, dançamos ao som do system que às vezes resolve ficar mudo, apresentamos uma coreografia inventada durante a semana, falamos sobre a gincana que houve na escola e que ninguém tirou em primeiro lugar e sim em terceiro e que “painho” foi no Carrefour fazer feira. Para completar, este ano, estivemos muito ousados, pois não é que fomos a Cidade do México para participar da XXV Conferência Bianual do Conselho Internacional de Kinetografia Laban/Labanotação, claro que com a ajuda da Ciane que nos inscreveu, Everaldo nos ajudou filmando nosso trabalho e fazendo a edição do filme deixando nossas famílias e a Comunidade orgulhosa tamanha façanha. A

participação do Governo do Estado e da Prefeitura Municipal foi decisiva para que a presença de nossa professora, ora tia, às vezes mainha, “chamei tia de mainha” pudesse participar mostrando nosso grupo através do filme.

Nossa história a cada encontro tece lições de vida fortalecidas pelo diálogo, respeito, compromisso, estudo, disciplina e o mais importante de todos, o AMOR. Alimento que nos fortalece nos ideais de ousadia para quem se permite lançar em desafios como o de abraçar as alegrias e as tristezas. Como no caso da Comunidade São Luís Gonzaga, sob as Bênçãos de Jesus, Maria e o Santo Luís, caminhamos através de nossas peças, enfrentando o mundo dominado pelo leão ganancioso que rouba os sonhos de tantas crianças impedindo-as de sonhar, mas sim conhecer a floresta encantada e viver em paz e em harmonia sob a luz da esperança. Esse é o mundo que sonho para as nossas crianças que no caso da São Luís, estão tendo a chance de como atores ou platéia, dominar sorrisos, aplausos, enfim: abram as cortinas, Anjos de Deus! Está no AR!

REFERÊNCIAS

CONSTITUIÇÃO. **República Federativa do Brasil**, Brasília, 1988.

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

GADOTTI, Moacir. **Educação de Jovens e Adultos - Um Cenário Possível para o Brasil**, disponível em <www.paulofreire.org/Moacir_Gadotti/Artigoa/Português/Educação_Popular_e_EJA/EJA_Um_cenário_possivel_2003.pdf>.

MORTATTI, Maria Rosário Longo. **História dos Métodos de Alfabetização no Brasil**. Tema apresentado na Conferência proferida durante o Seminário “Alfabetização e letramento em debate”, promovido pelo Departamento de Políticas de Educação Infantil e Ensino Fundamental da Secretaria de Educação Básica do Ministério da Educação, realizado em Brasília, em 27/04/2006.

OLIVEIRA, João Batista Araújo. **Avaliação em Alfabetização**. Ensaio aval. pol. públ. Educ. Rio de Janeiro. v 13, n 48, p. 375-382, jul/set 2005.

DANÇA AMORFA: CRIAÇÕES E INVERSÕES

Cláudio Lacerda

Bailarino, coreógrafo e professor de dança, especializado em Estudos da Dança pelo Laban Centre, Londres e Bacharel em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Introdução: Criação - O bloco de concreto

Senti o primeiro impulso em direção à criação em dança após quatro anos dançando profissionalmente, seis após o início de minha formação inicial em dança. Ele veio forte e repentino e a sensação era de ter uma grande bola de concreto preenchendo o tronco, como se fosse uma preparação da artista Rachel Whiteread para uma de suas obras (no caso, ela explodiria meu corpo e só sobraria a bola de concreto). O impulso criativo acontece sempre de maneiras misteriosas, surge de formas tão variadas quanto bizarras... Não sabia exatamente o que fazer para dar vazão a esta pulsão. O que eu fiz foi pôr um par de joelheiras; os joelhos, pelo menos, estariam protegidos, pois não tinha nenhuma idéia de que tipo de coisa eu iria fazer. Comecei, então, a tentar fazer escoar de alguma forma aquela bola de concreto (ou tentar me explodir para que só sobrasse esta bola, se eu fosse Whiteread). Não sei quanto tempo passei no estúdio, mas deve ter sido algumas horas, pois só depois que parei tudo é que senti o cansaço. Quando comecei a tentar concretizar corporalmente algumas imagens que tinha em mente, percebi que estava gostando muito da experimentação, por si só, de possibilidades de movimentações, e não fiquei decepcionado por algo mais palpável ou “bonito” não aparecer logo. Era a primeira experimentação que fazia fora do contexto de ensaios com a companhia com a qual trabalhava (Companhia dos Homens, Recife, 1992-7) e fora do contexto de aulas de técnica. Ser autor das minhas experimentações pela primeira vez me deu um senso de preenchimento muito especial. A sensação sufocante da bola de concreto foi dando lugar a um preenchimento mais fluido vindo gota a gota. Fui percebendo

que o impulso que tinha me compelido era não só um impulso para “criar” algo, mas também um impulso para “experimentar”, desenrolar um processo de procura de algo cuja concretização iria, de alguma forma, materializar aquele impulso. Diante de todo o espaço vazio do estúdio, tentar preenchê-lo com algo condizente com as sensações e imagens que borbulhavam era um desafio e mergulhei nele. Porém, segundo Deleuze,

é um erro acreditar que um pintor esteja diante de uma superfície em branco [...] Tudo o que ele tem na cabeça ou ao seu redor já está na tela, mais ou menos virtualmente, mais ou menos atualmente, antes que ele comece o trabalho. Tudo isto está presente na tela, sob a forma de imagens, atuais ou virtuais. (2007, 91).

Minha “tela” era dupla, o espaço e também meu próprio corpo; tudo já estava nesta “tela”, tudo já estava no espaço e também no corpo: referências artísticas, pessoais, imagens, sons, muita coisa estava presente neste espaço e eu in-corporava todas elas, deixando que elas se materializassem, se “atualizassem” (GIL, 2004). Não tinha percebido ainda não tinha experiência para tanto que o que eu precisava fazer era esvaziar, desobstruir, limpar o espaço e também o meu corpo, em analogia ao que Deleuze fala do pintor, que ele “não tem de preencher uma superfície em branco, mas sim esvaziá-la, desobstruí-la, limpá-la” (ibid.). Era óbvio que eu estava lidando diretamente com a intuição, pois na época tinha pouco conhecimento formal em Coreografia e Movimento. E, como a intuição não age sobre o nada, todas as referências estavam ali, ocupando todo o espaço, no espaço e no corpo.

Alguns meses depois neste mesmo ano (1997) rumei de Recife para Londres para um período de dois anos de estudos no Laban Centre for Movement and Dance. Este nome, centro para o movimento e a dança, me tinha chamado a atenção quando comecei a pesquisar sobre aquela instituição. Movimento, o material, a matéria primeira. O contato com o corpo de conhecimento que Laban organizou e formatou a princípio veio como uma avalanche de informações e, para quem até então tinha tido a intuição como único propulsor, veio também o medo de tornar-me muito “científico”. Somente após um ano, depois de ter aprendido o conteúdo dos Choreological Studies e de ter

tido contato com diversas outras disciplinas práticas, teóricas e teórico-práticas, inclusive Coreografia, algumas conexões foram começando a se formar e fui começando a perceber como as coisas iam fazendo sentido, como um determinado gesto ou pensamento ou movimento repercute, interfere e é interferido pelo todo. No primeiro ano, dentro da disciplina Coreografia, havia tido várias aulas e experimentado alguns trabalhos coreográficos, nos quais dei vazão a novos impulsos e mais uma vez vieram todas as imagens e referências, a “tela” cheia, e também já com uma visão do que eu queria que fosse a obra pronta. No segundo ano, o impulso veio novamente, porém, naquele contexto de novos conhecimentos sobre movimento e dança e com novas conexões e muitas outras referências na bagagem, o impulso veio com um viés diferente, não uma vontade de dar uma certa forma concreta a ele, mas de, antes, tentar entender qual era o material daquele impulso, daquela vontade de criar, com que material eu estava lidando. Solicitei, então, uma disciplina que fosse um projeto independente de coreografia. Aprender numa aula as relações espaciais e dinâmicas foi uma coisa deliciosa (e difícil também). Porém, depois disso, aprender, trancado sozinho num estúdio, como uma criança levando um choque na tomada, que qualquer variação de movimento que eu experimentasse repercutia no todo, que uma lógica estava ali funcionando, foi um amadurecimento e tanto, diria que foi um rito de passagem. A partir daí, fui começando a esvaziar, desobstruir, limpar minha “tela”.

De “posse” de Laban, explorei minhas possibilidades de movimento. A cada interferência analítica, vinham a reboque ligações e significados. À medida que fui adquirindo experiência, fui tentando contrabalançar a técnica e a análise com a intuição, uma empurrando a outra. A partir deste momento, ficou claro que a experimentação seria o “norte” para as minhas criações. Apesar de num futuro próximo começar a ver que comercialmente não seria muito vantajoso, que eu iria sofrer um pouco até começar a ver meus trabalhos circulando e algum dinheiro em retorno, resolvi, a cada nova criação, continuar a ter este norte.

Batizei meu trabalho de criação de “Dança Amorfa”. A palavra “amorfa” denota para mim um fluxo contínuo entre o “formar” e o “des-formar”, o processo de “tornar-se algo” e “des-tornar-se algo”. Sob este nome, ou Dança Amorfa/

Cláudio Lacerda, ou apenas Cláudio Lacerda (o Dança Amorfa sempre gerou um certo estranhamento; para simplificar, fui começando a deixar só meu nome) tenho apresentado minhas criações em algumas cidades do Brasil e também no exterior. Vou tentar transcrever mais ou menos esses processos de formar e desformar, tornar-se e des-tornar-se desenrolados ao longo desta primeira década como criador de dança.

Deslocado (1999)

Depois dos primeiros três trabalhos (“Espelhos” (Recife, 1997), “A Lonely Place”, (Londres, 1998) e “Last night I decided to die/ I need to buy new clothes” (Londres, 1998)), nos quais clichês e vontade de criar algo autoral digladiavam entre si, o “esvaziamento da tela” começou a mostrar algum sinal. Era o processo de “Deslocado” (1999), cujo tema (não-narrativo) era a experimentação do movimento per se. Iniciações por diferentes partes, diferentes usos do peso para estas partes, diferentes uso do ritmo eram as ferramentas a partir das quais pequenas frases de movimento iam se formando e eram manipuladas. A cada manipulação consciente das frases eu ia observando que tipo de lógica própria ia se formando, até juntar material suficiente e começar a estruturação deste material. Porém, entre este material de movimento recolhido no início e o trabalho de composição/ estruturação, utilizei um procedimento que “limpasse” vestígios de clichês que pudessem estar contidos no primeiro. Isto poderia ser conseguido através de um procedimento que tivesse um elemento de acaso, mas não um acaso à maneira de Cunningham, de ordenamento das partes, mas um acaso, algo que não passasse pela minha vontade consciente, que permitisse uma revelação, ou um “desvelamento”, de movimentações que eu não conseguiria através da manipulação consciente do movimento. O procedimento consistia na repetição incessante de cada frase de movimento por vez. A partir desta repetição, alguns desvios do movimento original foram surgindo, fui incorporando estes desvios na frase original. Fui, então, acumulando um material todo feito de desvios, ou resíduos. Considero este procedimento muito parecido com o que Deleuze chamou de “diagrama”, artifício utilizado por Francis Bacon justamente para limpar vestígios de clichês representacionais. Só recentemente conheci

este conceito, mas posso relacioná-lo com o procedimento utilizado no processo de “Deslocado”. Era, sim, um artifício que usei para me livrar dos clichês e de soluções prontas.

Em que consiste o ato de pintar? Bacon o define assim: fazer marcas ao acaso (traços-linhas); limpar, varrer ou esfregar regiões ou zonas (manchas-cor); jogar a tinta, de diversos ângulos e em velocidades variadas. Ora, esse ato, ou esses atos, supõe que já existam na tela (como também na cabeça do pintor) dados figurativos, mais ou menos virtuais, mais ou menos atuais. São esses dados que serão demarcados, ou então limpos, varridos, amarrotados, ou ainda recobertos pelo ato de pintar. Por exemplo, uma boca: ela é prolongada, faz-se com que vá de uma ponta a outra da cabeça. Outro exemplo, a cabeça: uma parte é limpa com uma escova, uma vassoura, esponja ou pano. É o que Bacon chama de Diagrama: é como se, de repente, um Saara, uma zona de Saara fosse introduzida na cabeça; é como se uma pele esticada de rinoceronte fosse vista no microscópio; é como se duas partes da cabeça fossem separadas por um oceano; é como se mudássemos de unidade de medida e substituíssemos as unidades figurativas por outras micrométricas ou, ao contrário, cósmicas. Um Saara, uma pele de rinoceronte, assim é o diagrama repentinamente estendido. É como uma catástrofe ocorrida na tela, nos dados figurativos e probabilísticos. (DELEUZE, 2007, 103)

No trabalho de composição utilizei tanto o material original quanto o material de desvios e resíduos, resultados de várias pequenas “catástrofes”. Revendo as anotações da época (1998), vejo como estava claro para mim este artifício: “Quando tenho algum material, repeti-lo várias vezes. É como tirar os véus da superfície desses movimentos para que eu possa alcançar uma parte mais interna, uma essência do movimento e encontrar um fluxo mais orgânico”.

O Diafragma Fecha (1999)

O desejo de explorar um tema narrativo se juntou a uma vontade, nova então, de explorar gestos mínimos, tanto expressões faciais quanto gestos de mãos e braços. Um dos temas que tinha vontade de trabalhar era “tiques nervosos e deformações”. Comecei a explorar gestos mínimos e manipulações que

resultavam em tiques nervosos e deformações, perguntando “qual a linha divisória entre o comportamento normal e os tiques?”. Primeiro fui explorando tiques e manias pessoais que já tivera ou ainda tinha para poder construir frases de movimento. Um outro tema que eu tinha vontade de trabalhar separadamente era “poses e atitudes do corpo nas fotos de moda”. Queria explorar a androginia, a artificialidade, a construção de um corpo extra-cotidiano nas poses altamente estilizadas das fotos de alta moda. Comecei a explorar os temas separadamente, mas simultaneamente. De repente, surgiu a seguinte pergunta: “por trás de uma foto de moda, com toda a estilização por que o corpo passa, o que poderia existir de deformações e tiques nervosos?” Assim veio o desejo de juntar os dois temas em uma só exploração. Perguntando se a própria estilização deste corpo objetivasse encobrir tiques e deformações, mais uma vez o mote da pesquisa era desvelar o que a superfície apresentava e revelar o que jaz nos “subterrâneos”. Tive a sorte de ter como parceira Kirsty Mathieson, inglesa, colega do Laban, com um rosto de Glenn Close, um corpo atlético, costas largas e bastante feminina em seu gestual. Ou seja, fetiche puro. Embarcamos nessa “brincadeira” e fomos investigando a lógica corporal das poses, posturas e maneira de andar na moda. Por trás destas construções, fomos procurando que tipo de deformações e tiques poderiam estar nas “sombas”, nas “fendas”, nas brechas das construções da civilização. Falando em sombras, tenho fascinação pelos movimentos sombra. Considero-os brechas nas construções sociais, acenos subterrâneos.

As formas de natureza constitucional, porém, são muito menos reveladoras do que os movimentos, principalmente aqueles que se denominam movimentos de [sic] sombra. Estes são movimentos musculares minúsculos, tais como o erguer de uma sobancelha, uma sacudidela de mão ou um rápido pisotear do pé, os quais apenas têm valor expressivo. São em geral executados inconscientemente e muitas vezes acompanham, à maneira de uma sombra, os movimentos da ação com objetivo, daí a denominação escolhida. (LABAN, 1978: 35)

Paralelamente, exploramos iniciações por diferentes partes, também trabalhando com uma parte ativa e o resto do corpo passivo para ver até onde o peso da parte isolada levava o resto do corpo. Em nenhum momento os dois materiais, moda e deformações, foram tratados de forma caricatural. Foi interessante a reação de riso por parte do público, em vários lugares diferentes onde o trabalho foi

apresentado, justamente porque em cena o que é exposto lado a lado são o material da moda e dos tiques e deformações sem caricatura ou arremedo. Na verdade há uma pontada de humor negro no trabalho, mas pela maneira como o material é estruturado. Quanto às nossas figuras, nós nos androginizamos, com cabelos, maquiagem e roupas uniformizadas, o homem se feminiza um pouco pela maquiagem forte dos olhos e cabelo repartido e a mulher se masculiniza um pouco pela calça de corte reto e também pelo cabelo repartido. A estrutura consistiu em mesclar aos poucos os dois pólos temáticos, no início as poses de moda e no final, os tiques e deformações.

Dual (2000)

Após a recepção muito boa deste dois trabalhos, fiquei com um certo medo de não conseguir manter meu “norte” de experimentação em detrimento de buscar um estilo a curto prazo. Eu poderia, e até seria bem mais vantajoso para mim, continuar nesses lugares já experimentados que deram certo, mas pensei a longo prazo e decidi continuar experimentando coisas diferentes, pois no futuro eu teria tido um alcance maior de experimentações. Imagens para um novo trabalho já haviam aparecido: uma cena de “Tank Girl” em que a protagonista toma um banho no qual do chuveiro saía uma nuvem de talco ao som de “Roads” de Portishead; cadeiras atadas por cordas que iriam de um lado a outro do espaço cênico; a temática do indivíduo versus sociedade. Influenciado pela temática da Socialização, durante a disciplina Sociologia do curso de Psicologia (UFPE, 1995, não-finalizado), o que me instigou foi a pergunta “como um indivíduo pode ir de encontro à sociedade, ao mainstream, e afirmar sua individualidade?” Pensei em obras que lidassem com este tema: “1984” de George Orwell, “Admirável Mundo Novo” de Aldous Huxley, “O Clube da Luta” de David Fincher, “Laranja Mecânica” de Anthony Burgess e também Stanley Kubrick, “Thelma e Louise” de Ridley Scott. Esta última pra mim ilustra com maior perfeição o caminho sem volta quando o indivíduo decide assumir até o fim o seu desbravamento pessoal. Pode ser que o caminho termine num abismo, como no filme, mas é um abismo sublime, em direção a uma pureza, um estado pré-social, quando o indivíduo ainda não é completamente socializado (perversidade polimorfa?).

Sabia que estava entrando num terreno perigoso, o da narrativa, povoado de clichês, uma “tela” cheia (de armadilhas). Seria uma experimentação mais próxima do teatro físico. Encarei este desafio e também o de utilizar o corpo nu, cuja relação com o vestir e o despir-se seria uma metáfora para o processo de socialização. Comecei a explorar material para este trabalho numa residência com Susanne Linke em Vienna (1999) no Tanz Wochen Wien. Havia mostrado a ela “Deslocado”, ela perguntou se eu queria trabalhar em cima dele, eu disse que queria começar a experimentar outras coisas. “Dual” foi um trabalho no qual a dramaturgia e a estrutura do espetáculo já estavam bem delineados antes das experimentações. Futuramente, iria verificar que esta é uma estratégia que dá menos certo, que a experimentação deve guiar tanto a pesquisa de movimento quanto a estruturação da obra, mesmo que um esqueleto já se prefigure.

Havia dividido o trabalho previamente em quatro partes. Para a primeira parte, a dramaturgia indicava um sujeito entrando num processo de socialização. Quis experimentar movimentações como se eu tivesse três pernas e sempre um dos três apoios ficasse faltando. Futuramente iria explorá-los em meio às cordas atadas às cadeiras. Portanto, a labilidade era sempre constante. Surgiram movimentos bruscos, com fluxos quebrados repetidamente e com uma aparência desajeitada. Não era um material que causava prazer ao olhar, como pude perceber pelos colegas de residência, mas fiquei satisfeito por ter levado a cabo esta experimentação. Consegui fechar a primeira parte ainda na residência e iniciar a segunda. A dramaturgia planejada indicava para a movimentação um peso que suga o indivíduo ao chão. A exploração baseou-se numa flutuação entre equilíbrio e entrega passiva do peso, levando ou não a um desequilíbrio. A variação de fluxo ficou muito interessante, pois ia do extremamente livre até uma sustentação mediana e completa. O uso do peso variou entre o extremamente leve até o entregue. Esta combinação de qualidades de movimento causou uma impressão prazerosa para os espectadores naquele contexto. Com os toques preciosos de Linke, pude ir mais a fundo nas arestas dos movimentos.

Fui continuar a terceira parte de volta a Recife. Esta se baseou dramaturgicamente num confronto mais direto do indivíduo com a sociedade, com movimentações mais violentas, mais em direção à “polaridade condensada”

(FERNANDES 2006, 120), i.e. fluxo contido, espaço direto, peso forte, tempo acelerado, com convulsões, tosses, ações de atirar-se às cadeiras e ao chão. A quarta parte denotava uma chegada ao “abismo sublime”: suicídio, loucura, alienação, etc..., as interpretações ficavam em aberto. As qualidades de movimento eram de extrema leveza num tempo mais desacelerado, dando vazão a alguns impulsos esporádicos, fluxo mais para controlado e uma tendência mais para o espaço multifocal, sugerindo mesmo um estado onírico (peso leve e fluxo contido) e um impulso mágico (spell drive: peso leve, fluxo contido e espaço indireto). Eram qualidades que remetiam ao butô, apesar de que o que eu estava fazendo não estava diretamente ligado ao butô. Nesta parte consegui concretizar a inspiração da cena do banho de talco no filme acima mencionado.

Uma forma que encontrei para expor a condição do tema indivíduo versus sociedade sem entrar muito na representação, foi tentar utilizar a dinâmica de estruturação que Schechner identificou no teatro pós-dramático:

A dinâmica do teatro de Beckett, Genet e Ionesco (entre outros) é tirada de ritmos vitais: comer, respirar, sonambulismo, noite-dia, as estações do ano, as fases da lua, etc. Estes ritmos não têm inícios, meios e fins num sentido aristotélico. Um ciclo rítmico é completado apenas para iniciar novamente: nada é resolvido. Estes ritmos vitais são funções de tempo. No teatro pós-dramático, o tempo substitui o destino (SCHECHNER, 1988, 22).

“Dual” foi estruturado em quatro ciclos em que se volta sempre ao começo, quebrando uma possível progressão narrativa/ representacional. Outro artifício utilizado foi um modo de performance mais próximo de um distanciamento brechtiano, com o olhar quase sempre direcionado à platéia, espectador por espectador, mais “apresentando” do que “representando”.

Apesar de este ter sido um trabalho que menos funcionou comercialmente e que não foi, a meu ver, o mais feliz esteticamente, fico satisfeito por ter seguido todos os caminhos de sua construção, que contribuiu bastante em direção a um amadurecimento como criador. Revendo notas da época do processo (1999), vi o quanto isto valeu:

Desde que iniciei minhas investigações para a criação deste solo, não poucas vezes fiquei surpreso com coisas que meu corpo pode fazer e que nunca tinha me dado conta. Não tinha ainda tentado chegar a estes lugares que venho procurando. É como se fosse uma arqueologia do movimento. E o corpo responde como que já tivesse passado por aqueles lugares, me surpreendendo, como se ele já tivesse vivido mais experiências que eu.

A Cidade no meu Corpo (2001)

No último mês morando em Londres (1999), estava num ônibus, de pé, segurando na barra de ferro, quando este freou bruscamente. Depois da contração de todo o braço, do resto do corpo e do susto, tudo voltou ao normal. Sentindo ainda um pouco da dor causada pela contração brusca, comecei a pensar em quantas experiências aqueles músculos tinham passado nesta cidade, o que, por sua vez, me fez pensar na memória que todo o corpo tinha guardado da vivência na cidade. Este pensamento ficou “fermentando” na minha cabeça e guardei esta idéia para trabalhá-la em coreografia. O projeto ficou guardado; só fui começar a desenvolvê-lo em 2000 em Recife. Como a exploração tratava de memórias no corpo, memórias perdidas ou memórias encobertas, logo o tema identidade veio se acoplar. Apesar do ponto de partida ter tido um forte componente autobiográfico – minha vivência como estrangeiro em Londres –, ampliei o foco para considerar as máscaras que um indivíduo utiliza para se integrar no seu meio e todas as vivências e memórias que vão se acumulando por baixo desta máscara. Então, num processo de “desvelamento”, de tirar os véus, vai sendo feita uma arqueologia das memórias que ficaram a fundo no corpo, por baixo da identidade que queremos ter ou adotar na cidade em que vivemos. “O corpo queria falar”.

O processo de construção deste trabalho foi bem planejado com relação às explorações e laboratórios, mas tive o cuidado, desta vez, de não prever nenhuma estrutura geral, deixando que esta fosse se construindo a partir do desenrolar do processo. Os temas para os laboratórios envolviam resgates de lembranças corporais em determinadas situações, desde as cotidianas no metrô: o sufocamento, o balanço, perda de privacidade, invasão da cinesfera, olhares,

expressões de cansaço, desgosto; paquera; corrida na hora do rush; o ato de acordar no outro dia até vivências mais subjetivas e afetivas solidão, a necessidade do outro, de falar, do toque; quanto mais carente, mas difícil de se comunicar; sexo: furtivo, casual, a outra pessoa como momentânea sensação de aplacamento da solidão; perda, amigos que se vão, etc. Decidi marcar com pincel atômico algumas áreas no corpo e focar nas memórias dessas áreas em todas as situações listadas. Começaram a surgir pequenas frases de movimento e eu as ia guardando. Depois peguei cada frase e trabalhei manipulações em todas elas: retroceder, minimizar, utilizar diferentes qualidades de movimento e ritmo. Depois dessas manipulações, o material havia crescido assustadoramente e a gama de vivências de memórias se multiplicaram, eram vivências minhas, eram vivências imaginadas, eram vivências que poderiam ser de outras pessoas, virtuais. Por isso havia dito que a obra que resultou deste processo é meio auto-biográfica, meio outro personagem, ficou numa linha limítrofe. Em anotações durante o processo, escrevi:

Este está sendo um dos trabalhos mais dolorosos de se criar. Não sei se porque tudo está sendo tirado do meu corpo, minha experiência, minhas emoções. O desvelamento de que fala o tema da coreografia está sendo o meu desvelamento. Este está sendo feito a fórceps, pois quem está sempre à disposição de fazer uma dragagem físico-psicológica todos os dias?

Na época estava lendo “O Diário de um Ladrão” de Genet e me identifiquei profundamente com uma frase: “a região de mim que eu chamei de Espanha” (1965: 224). A coreografia era justamente isto. Uma das peças do figurino era uma camiseta da logomarca do metrô londrino e nela se lia “mind the gap”. Foi neste gap que o trabalho mergulhou. Consegui neste trabalho uma das estruturas mais felizes, assim como a trilha sonora, que atingiram uma sinergia.

Interferência Amorfa sobre Ponte da Boa Vista (2001)

Este trabalho site-specific foi criado e apresentado como parte do projeto “Visões Contemporâneas do Recife”, por mim idealizado e produzido por Adriana Faria, no qual três coreógrafos interfeririam no ambiente arquitetural

de três locações da cidade, criando uma obra de dança. Os coreógrafos participantes, além de mim, foram Peter Dietz e Maria Paula Costa Rêgo. A locação que me coube foi a Ponte da Boa Vista, área emblemática da cidade, localizada no centro. Seriam feitas três apresentações, com quinze dias de intervalo, que mostrariam o desenvolvimento do processo, com um debate aberto ao público após as apresentações.

Já havia tido uma experiência com uma criação site-specific, quando convidado por Sara Zanone, colega de curso no Laban, para coreografar para seu projeto de vídeo (1999). As locações concentraram-se no Goldsmiths College, onde eu e mais duas bailarinas (além de Sara, Birgitt Schneider) investigamos detalhes específicos da arquitetura do local e possibilidades relacionais entre nós.

Para o trabalho na Ponte, convidei quatro bailarinos recifenses: Arnaldo Siqueira, Ronaldo Aguiar, Rosana Conde e Valéria Vicente. O ponto de partida foram explorações físico-espaciais da estrutura arquitetônica da ponte, exploração postural e gestual dos passantes, e a dinâmica do local, percebendo os diferentes ritmos, velocidades e qualidades de movimento daquele universo específico. Começamos com explorações in loco, colhendo material de movimento e intercalávamos com trabalho em estúdio, no qual manipulávamos o material, voltando em seguida para o local para aprofundar o mesmo tópico de pesquisa e/ou passar para o seguinte. Foi um trabalho que mobilizou as vidas das pessoas envolvidas, modificando sobremaneira nossa percepção da ponte e da cidade. Trabalhamos com riscos, tanto físico como psicológico e social, pelo material da própria ponte, ferro, e pela dinâmica de trânsito, passantes, sujeira, mau cheiro e risco de violência. No primeiro dia, pendurados na ponte, fomos abordados por policiais de uma maneira um tanto grosseira e explicamos no que consistia todo o trabalho; tivemos que ser bem convincentes porque o departamento de urbanização da Prefeitura estava demorando a fornecer a autorização por escrito para utilização do local. Daí por diante, a presença dos policiais era freqüente, não mais para tomar satisfações e sim para assistir ao desenvolvimento do trabalho. Os passantes nos presentearam com as mais diversas reações, riso, espanto, xingamentos, perguntas curiosas, e não poucas vezes pessoas paravam

e ficavam assistindo às nossas explorações. Nosso convívio com a ponte tornou-se bastante íntimo, já deitando-nos no chão que antes achávamos repugnante pelo cheiro de xixi, nossos corpos se acomodando à ponte num encaixe cada vez mais simbiótico.

Para nossas explorações espaciais, utilizei muito da Corêutica de Laban, seu estudo das harmonias espaciais, uma ferramenta e tanto para vivenciar em nossos corpos as linhas e curvas daquela ponte. Para nossas observações dos gestos e posturas dos passantes, coloquei em prática muitos elementos dos estudos da Comunicação Não-verbal, tanto de Laban como de Michael Argyle. As relações de nossos corpos com a ponte, entre nós e entre nós e os passantes foram informadas pela estrutura Relações dos Estudos Coreológicos. Além disso, no trabalho como um todo o estudo da Dinâmica foi um amalgamador, não só para a manipulação do material de movimento quanto para a estruturação da obra.

A apresentação começava em ponto às dezoito horas, horário em que as lojas do centro da cidade em peso tocavam a transmissão das rádios da “Ave Maria” de Schubert. Decidi construir o trabalho em torno dessa tradição urbana. Outros aspectos do contexto daquela área foram incorporados, como despertadores vendidos nos camelôs com seu barulho insuportável, mochilas infantis com motivos de animações japonesas, apitos. O trabalho foi inteiramente coreografado a partir do material de movimento colhido no processo, não existia improvisação durante as apresentações. Porém, para a terceira e última apresentação decidimos fazer uma pré-performance. Ou seja, vinte minutos antes das dezoito horas, começamos uma seqüência curta em unísono no alambrado da ponte, seguido de improvisações ativadas por todo e qualquer estímulo sensorial do ambiente: visual, sonoro, relacional. Este tinha sido nosso último laboratório, de respostas a um mergulho sensorial na ponte. Um novo campo se abriu, porém, eram explorações sem fim e poderia originar um outro trabalho por si só. Nesta pré-performance houve contato com os ônibus que passavam, motorista e passageiros interagindo conosco, carros de polícia, carroças de garrafões de água, bicicletas, todos interferindo nos performers e estes interferindo neles.

O público foi elemento fundamental, tanto no período de criação, pelo próprio material de movimento que eles apresentavam e pelas suas interferências, quanto nas apresentações, pois só a partir da interface entre ponte, coreografia, performers e público é que a obra mostrou sua cara, na verdade a cara de Recife, suas diferenças sociais assustadoras, o amálgama de raças/ etnias e costumes. A obra foi mais um facilitador para as pessoas se verem; foi, segundo Rosana Conde, numa das conversas pós-espetáculo abertas ao público, “mais uma ponte dentro da Ponte”.

Deslocado-Relocado (2003)

Após a criação de “Deslocado” (1999) e das outras obras que se seguiram, surgiu uma necessidade de voltar a ele e desdobrá-lo, pois olhando-o com um distanciamento de tempo, percebi que havia ainda um vasto potencial a ser explorado. Inspirado pela frase “O real tem que ser, de uma maneira, deslocado antes que possa ser relocado” de Eugene Ionesco (apud HAYMAN, 1979: 50), senti-me realmente impelido a “desmontar” a estrutura de “Deslocado” e fazer com que cada célula coreográfica passasse por outros “desvelamentos”, “limpezas” e “catástrofes”, ou seja, passar por mais um “diagrama”. A proposta era fazer uma “escavação arqueológica” por cima de uma outra feita anteriormente, ou, uma desconstrução por sobre outra desconstrução.

Primeiramente, havia pensado, antes de começar a exploração de “Relocado”, em fazer uma experiência chamada “Comprimido”, que consistiria numa transposição de “Deslocado” para um espaço bem reduzido, de 1 m² aproximadamente, descobrindo como a essência de cada movimento sobreviveria neste novo espaço, mantendo-se a partitura e a dinâmica originais. Decidi fazê-lo num cercadinho de criança e resultou num processo extenuante. Depois de pronto, fiquei em dúvida se seria mesmo pertinente incorporá-lo no trabalho inteiro, pois além de uma leitura representacional que o cercadinho poderia estimular, o material originado, apesar de interessante, não tinha passado pelo processo de “diagrama”, seguindo um outro caminho que “Deslocado” segue e que “Relocado” seguiria. Além disso, eu não teria resistência física para fazer o “tríptico” Deslocado-Comprimido-Relocado.

Para iniciar o processo de “Relocado”, fortemente influenciado pela frase “desmontando (...) pedaço por pedaço, (...) reconstruir de outra maneira, substituindo ingredientes, deslocando-os, invertendo-os” de Italo Calvino (1990: 43), seccionei “Deslocado” em várias pequenas partes e comecei o processo de “diagrama”, repetindo-as várias vezes até o corpo encontrar um desvio, um processo que havia batizado de “Repetição e transe”, uma estratégia que tinha experimentado num outro contexto improvisacional quando havia integrado o Ground Effect Physical Theatre, grupo independente baseado em Londres. Coletei todos esses desvios, gravando-os em vídeo e anotando-os. Foi um trabalho extremamente desgastante, mental e fisicamente. Terminado este processo de “coleta de desvios e resíduos”, comecei a manipular o material, retrocedendo, ampliando, encolhendo, modificando qualidades e ritmos, e também fazendo-os com diferentes músicas e sons. Todas estas interferências sugeriram novas dramaturgias e o material foi adquirindo “camadas dramáticas”. É muito interessante o fato de, apesar de o trabalho ser não-narrativo, a simples manipulação do material de movimento gerar atmosferas dramáticas diversas.

A apresentação deste trabalho só faz sentido como “díptico” “Deslocado-Relocado” pois o jogo de camadas exposto em cena potencializa cada parte.

Vento Poeira Larva (2005)

O processo deste trabalho foi o mais conturbado e descontínuo pelo qual passei, misturando vida pessoal, buscas existenciais e a tentativa de resolução destes em coreografia. Não foi um processo artístico que aconteceu de forma íntegra como os outros; desenrolou-se em fragmentos e cada um deles esteve enredado a acontecimentos pessoais. Sua germinação começou ainda em Londres (1999), após um ensaio de outro trabalho. Com o corpo cansado e a mente excitada, senti um impulso de criar, que materializou-se em escrita, sob a forma de um poema. Escrevi em inglês, depois traduzi para o português e fiquei sentindo o efeito de suas palavras em ambas as línguas, que foi bem diferente. Pedi a dois amigos que o gravassem para mim: para Lúcia Romano, atriz paulista, voz poderosa e clara, pedi uma leitura branca e outra sussurrada, o vento estava ao fundo; e Michael Kenyon, ator inglês, com seu

sotaque de Yorkshire, não conseguiu muito o efeito de neutralidade que eu havia pedido, mas uma risada inesperada quebrou por um momento seu tom empostado. Primeiro elemento: o poema ainda sem título e sua gravação nas vozes de Lúcia e Michael.

Outubro de 1999, um mês após ter regressado ao Brasil (Recife), seguiu-se uma época turbulenta em minha vida pessoal. Numa das várias noites insones, me vieram imagens relacionadas ao poema, que remetiam a queda e redenção, pesadelos, autoritarismo, conscientização de medos, cicatrização e volta por cima. Tanto estas imagens quanto o poema tinham a ver com passado e resolver coisas ligadas a ele, meio “edípico”. Comecei a perceber a simbologia das palavras do poema vento, poeira, gosma. Seu título ficou: “Vento e Poeira”. Elemento 2: imagens, o tema.

Maio de 2000. Não havia mais pensado neste material, pois houve as criações de “Dual” e “A Cidade no meu Corpo”. Após o fim de um relacionamento afetivo bastante conturbado, procurei resgatar meus amigos de volta. Uma delas, Gilma Galvão, uma das pessoas mais eruditas que conheço e com inteligência e intuição aguçados para o simbólico, escreveu um texto para mim falando sobre Repetição, repleto de simbologias, sobre a necessidade de não deixarmos de perceber as repetições para que elas não aconteçam mais de forma dolorosa e não as fazemos compulsivamente, e sim, transcendê-las e sair destes ciclos. Foi aí que decidi tratar deste tema em coreografia. Elemento 3: texto sobre compulsão à repetição.

Dezembro de 2000. Vinha acumulando idéias para trilha sonora e idéias de movimento para explorar. Cellos de Bach, Carlos Paredes, som de vento, vozes de Lúcia e Michael; estava buscando músicas que transcendessem o tempo e o espaço, algo que remetesse a tempos imemoriais. As idéias de movimento se baseavam em suavidade e fluidez, com alguns “empuxos” e socos para contrastar a qualidade. Queria criar algo mais suave e leve, um contraponto para as bombas físicas e emocionais de “Dual” e “A Cidade no meu Corpo”. Elemento 4: idéias para trilha, idéias de movimento.

Março de 2001. Início a exploração de movimento a partir dos seguintes tópicos: abertura de espaços (no corpo e no próprio espaço), mudança brusca de fluxo, desmembramento de movimentos simultâneos em sucessivos, penetrações no espaço através de torções, contraste entre leveza e peso forte, percursos espaciais em elipse. Isto foi feito numa sala que tinha alugado, com um chão meio afundado no meio devido a uma enchente. Portanto, eu sempre era levado para o meio da sala durante as explorações, como se fosse puxado por uma força centrípeta. Por coincidência, soube que aquela casa pertencera aos avós de uma grande amiga, que tinha passado boa parte da infância lá. Frases de movimento foram se formando a partir das explorações. Elemento 5: primeiros materiais de movimento.

Abril de 2001. Uma idéia de estrutura foi se formando: um percurso de $\frac{1}{4}$ de elipse traçado com uma fita adesiva no chão. Por este trajeto espacial as repetições iriam se desenrolar e os pontos “X” possíveis pontos marcados nesta trajetória seriam lugares onde o fluxo empacaria. Paralelamente comecei a devanear sobre conceitos: “e se nossas memórias e sentimentos fossem substâncias armazenadas no corpo?”; “Qual seria o limite de saturação dessas substâncias?”; “Quantas vezes temos que passar pelas mesmas coisas até aprendermos a nos libertar delas?” O processo neste período foi conturbado também pela troca de local de ensaio duas vezes. Elemento 6: primeira idéia de estrutura.

Janeiro de 2002. Volto a trabalhar o material de movimento, com uma preocupação já de manipulação e refinamento e pensei em “espiralidade” para a estrutura composicional, palavra que me lembra a fita de Moebius, conceito utilizado por Ciane Fernandes em várias de suas obras escritas, incluindo seu livro sobre Pina Bausch, cujo subtítulo é “Repetição e Transformação”. Alguns componentes da estrutura ficavam mais claramente delineados: deslocamentos fluidos, deslocamentos com explosões, local “X”, que seria o meio do palco, como um centro energético imaginário centrípeta (culpa da sala com buraco no meio), cujas movimentações seriam pequenos estímulos com paradas bruscas, convulsões. Até este momento tinha lido para este trabalho Merleau-Ponty e Italo Calvino (“Cidades Invisíveis”). Durante o resto de 2002 não toquei mais no material, fui desenvolver “Deslocado-Relocado”. Elemento 7: amadurecimento da idéia de estrutura e primeiros elementos teóricos e literários.

Início de 2003. Decidi enxugar os elementos da estrutura, reunir os elementos e intensificar a leitura com o tema da Repetição: Nietzsche, Deleuze, Freud, Foster, Lispector, e os filmes “Amor à Flor da Pele” de Wong Kar-Wai e “Pi” de Darren Aronofsky. Foi-se formando uma rede de referências, formada por vários conceitos: “Repetição Nua e Vestida”, “Verticalidade Secreta”, “Centro Descentrado”, “Precursor sombrio” (Deleuze); “Eterno Retorno e Vontade de Potência” (Nietzsche); “Compulsão à Repetição” (Freud); relações entre Corpo e Memória (M-Ponty); “deferred action” (Foster); as idéias e simbologias de Repetições e Memória e metáfora da Cidade como Corpo (Calvino); a “simbologia da Larva” e idéias sobre Repetição (Lispector). A partir daí o trabalho começou a se intensificar e ter um propósito mais claro. Procurei limar os excessos e deixar apenas o que fosse essencial à proposta. O título fechou em “Vento Poeira Larva”. A estrutura final ficou composta em 7 ciclos, cujos componentes se repetem mas também vão se transformando, sugerindo novas séries. A propósito, o trabalho não resultou suave e leve, como era minha intenção inicial...

Em sua estréia *Panorama Rio Dança (2005)* é que fui sentir o efeito do trabalho nas pessoas. É um tema que incomoda e senti que é um trabalho que pode distanciar ou fazer mergulhar, dependendo da disposição e abertura do espectador. Depois da estréia senti que poderia enxugar algumas transições e também a trilha sonora. Mudei também um pouco o registro de voz para frases do filme de Kar-Wai, um trecho de Deleuze e um trecho de Lispector para um tom mais cotidiano. Antes havia utilizado um tom mais ritualístico, grave, para fugir de um tom representacional naturalista. Em sua segunda apresentação, quase um ano depois, no Festival de Recife (2006) como circular os trabalhos no Brasil é difícil! estava bem mais maduro e pude realmente ter feedback sobre o trabalho em si, não o que funcionou ou não ou poderia ser mudado.

Bolhas em Interface (2005)

Concebi “Bolhas em Interface” para um trabalho em grupo, reunindo várias idéias arquivadas ao longo dos últimos seis anos que circulassem em torno da temática da dominação e submissão nos relacionamentos pessoais e como elas estão relacionadas às negociações das cinesferas em várias instâncias

espaciais: privado/ público, social/ psicológico, individual/ coletivo. A concepção do trabalho estava pronta, mas não sabia com quem poderia realizá-lo. A chance de fazê-lo surgiu quando Valéria Vicente bailarina pernambucana, participou de “Interferência Amorfa sobre Ponte da Boa Vista” me convidou para propor um projeto para a Escambo Cia. de Criação, grupo da qual fazia parte. Com o suporte do Prêmio Fomento de Estímulo para as Artes Cênicas (Prefeitura da Cidade do Recife, 2004), iniciamos o processo. No elenco estavam, além de Valéria, Calixto Neto, Kléber Lourenço e Fernanda Lisboa, cada um com total receptividade à experimentação e todos bem diversos em seus backgrounds, ao mesmo tempo um desafio e um manancial a ser explorado.

A obra partiria do conceito de “desvelar e expor numa 'arena relacional' os confrontos entre as cinesferas dos indivíduos, a partir da investigação das relações pessoais sob 4 óticas inter-comunicantes: negociações de espaço nas esferas pública e privada; tentativas de e conflitos na comunicação; expressão e repressões de desejos e necessidades; e dominação versus submissão”. A proposta era experimentar estas questões no corpo, “a partir dele e nele próprio desvelar e confrontar as propostas da idéia coreográfica”. Identifico-me com Meg Stuart coreógrafa americana radicada na Europa com a importância que o corpo ocupa em suas criações, “o corpo como uma entidade física”, (apud AYERS, 1999, 8-11).

Neste contexto de trabalhar com bailarinos de Recife novamente, vi a pertinência de também tratar a dominação e submissão no que concerne à identidade cultural da cidade e, por consequência, do estado e do país, incorporando este novo dado à concepção do projeto coreográfico: “o locale social e político onde estas pessoas/cinesferas vivem, observando aspectos de dominação e auto-afirmação da cultura dominante na condição pós-colonial brasileira/ pernambucana/ recifense”. A idéia com relação ao espetáculo era de que fosse como um corte numa “cebola cinesférica-social-política”, expondo várias camadas de um indivíduo em sociedade. Procurei textos que lidavam com o conflito entre a visão da corrente dominante sobre identidade cultural recifense/ pernambucana/ brasileira e a visão da alteridade acerca deste tema, portanto procurei o campo do pós-colonialismo. Seguindo a idéia do “artista um pouco como mapeador ou etnógrafo” (FOSTER, 1996), tentamos utilizar a alteridade, “a política do outro,

primeiro projetada, então apropriada” (idem), direcionada para nós mesmos, ou seja, a volta do olhar sobre nós mesmos como se fôssemos o Outro.

Cada laboratório foi batizado com um título.

- Espaço privado: Exploração das mecânicas corporais do indivíduo em privacidade em seus espaços cinesféricos, tanto em relação a atividades funcionais (direcionadas para algum objeto fora do corpo), e.g. limpar algum objeto, cozinhar, lavar pratos, etc., quanto atividades “auto-funcionais” (que se voltam para o próprio corpo), e.g. coçar, limpar-se, barbear-se, etc. Cada performer catalogou para si 10 atividades de cada tipo, para serem experimentadas de diferentes modos : “neutro”, mais cotidiano, “cansado depois de chegar em casa do trabalho ou farrá”, “com pressa para sair”, “levando mais tempo para mostrar cada ação”, “fazendo um mosaico das ações” (mostrando uma célula de cada), e “abstraindo os movimentos das ações”.
- Espaço psicológico - o prazer da solitude: Cada performer seleciona previamente um trecho de um texto que lhe transmita tranqüilidade, plenitude. Após lê-lo e imbuído da sensação, criar uma seqüência com as seguintes ações e qualidades: torcer lentamente, desdobrar bruscamente, deslizar no ar, expandir meio bruscamente, deslocar-se num espaço indireto. A seqüência criada por cada um funcionará como um “sinete” coreográfico, em analogia aos sinetes na Arte Antiga, frisos gravados com rolos de metal na parede, repetindo a mesma seqüência ao longo da mesma. Experimentamos diversas combinações de agrupamento no espaço, trabalhando com texto, nos modos sussurrando, projetando longe, falando próximo, só movimento de boca, o grupo alternando as frases e simultaneidade das seqüências de ações com o texto. O texto serviu apenas como subtexto para dar mais “substância” e organicidade às qualidades. Nesta cena as ações estão em uníssono, mas cada performer a faz de uma maneira e num nível espacial diferente dos outros. A respiração é um elemento carreador na gradação das qualidades de movimento e no equilíbrio/ labilidade.
- Agressividade/ passividade; carinho/ surto explosivo: Agressividade física do grupo para um indivíduo. É importante a clareza em relação à superfície de

quem ataca e de quem é atacado. Há uma reação passiva de quem é atacado, deixando-se levar. A reação de cada performer foi de muita irritação. Foi comentado que a exploração em pares é mais pessoal, a raiva é mais direcionada; já em grupo a vontade de reagir aos ataques foi maior. O oposto do exercício foi experimentado: toques de carícia do grupo para um indivíduo, que detonavam uma resposta violenta por parte deste.

- Comunicação/ Repressão: Exercício inspirado por uma notícia de jornal, reproduzindo imagens de televisão mostrando a mãe de um marinheiro russo morto no naufrágio de um submarino sendo sedada por uma médica do governo, depois de protestar publicamente. As imagens revelam um esquema de repressão da expressão individual. O objetivo do exercício era refletir como se dá o processo de repressão por parte do poder político e da cultura dominante no nosso local. Mais uma vez, era a repressão de um grupo sobre um indivíduo. Chegamos a um material de movimento lembrando pisadas de cavalos uma “manada” impessoalizada, que iam incorporando passos de dança popular. O frevo ambiente de carnaval também foi explorado como uma multidão impessoalizada, não-racional. O indivíduo tentaria fazer alguma ação, e.g. ler um texto ou chegar de um ponto a outro do palco, mas seria engolido pelo grupo.
- Texto estatístico: A leitura por um performer de textos estatísticos sobre os números superlativos que compõem o Brasil. O resto do grupo tenta calar-lhe com um beijo na boca. Ele continua e é interrompido novamente. O teor dos textos era de questões de gênero, raça e sexualidade. Seria uma parte do espetáculo que tratasse da macro-política, a ser usado em cena paralelamente ao resultado de outro laboratório que lidasse com uma micro-política uma resistência individual através do corpo e movimento, como explicado abaixo.
- Objetificação das pessoas - Galeria: Duas pessoas numa galeria de arte; encontram uma terceira pessoa, a olham e comentam como se fosse mais um objeto da exposição.
- Celulares: Exercício inspirado pelas gesticulações geralmente usadas ao se falar ao celular. Na minha opinião, são gestos que ficam num vácuo durante a comunicação, pois a pessoa do outro lado da ligação não vai ter seu

entendimento melhorado com o uso daquela gesticulação e quem estiver ao lado da pessoa que fala ao celular não é o destinatário dessa gesticulação. Movimentos sombra ao redor de um objeto tecnológico fático. Fenômeno sintomático de nossa condição contemporânea de grande avanço tecnológico comunicacional: temos mais recursos para comunicar a longa distância, mas muito das informações que nossos corpos querem transmitir não são comunicadas, então vemos nas ruas e outros locais públicos, uma multidão de gestos num vácuo comunicacional. Há um vão entre pessoas que estão próximas fisicamente preenchido por estas informações/ gestos que não dizem respeito a elas duas. Nosso laboratório foi num centro comercial. Observamos várias pessoas e comentávamos o quanto de “estranho” existia nas manifestações corporais infiltradas nas ações cotidianas. Justapomos as frases de movimento, formando frases maiores, que utilizamos em uníssono posteriormente. Nossa maior preocupação foi tentar ser o mais fiel possível ao movimento coletado, com sua clareza e mantendo as intenções iniciais para poder codificá-los. A dificuldade nesta fase foi manter a intenção inicial do movimento e reproduzi-lo com clareza. Com a repetição o entendimento foi melhorando e, por fim, conseguimos chegar às frases em uníssono. Trabalhamos ora duplas em uníssono realizando duas frases diferentes, ora o grupo todo em uníssono realizando as duas frases justapostas.

- Manipulação/ abstração da gesticulação dos celulares: Abstrair o componente cotidiano dos gestos do exercício anterior, até ficarem mais “dançados”. Traçamos percursos espaciais sinuosos para cada performer, que permitia o encontro ocasional numa pequena trombada. Apesar de dificultoso, a seqüência ficou bem diversificada dinamicamente com percursos espaciais intrigantes, pois pareciam meio caóticos. O efeito visual ficou muito interessante e seria uma cena-“refrão”.
- Cumprimentos: Explorar maneiras usuais e tradicionais de cumprimentar, respeitando as convenções entre gêneros e tendendo para um modo mais formal, prestando atenção nas superfícies usadas e a dinâmica.
- Improvisação de imobilidade: Originalmente apenas um exercício designado para ampliar as percepções e sensações, o resultado visual foi tão contundente que resolvemos incluí-lo no espetáculo. Após uma atividade

extenuante do corpo inteiro ativando todas as articulações, ficar imóvel de olhos fechados, concentrando na respiração e na batida cardíaca, prestando atenção em sua reverberação em variados pontos do corpo, mantendo a percepção aberta aos pequenos estímulos que aparecessem em qualquer parte do corpo. Aos poucos, deixar o corpo responder a eles, sem a interferência racional ou intencional. Fizemos em duplas para poder observar a outra enquanto descansa. Foi muito interessante ver o caminho de cada performer individualmente, uma resposta corporificada bastante individual. Um resistia mais aos estímulos, outra, indulgia neles, outro deixava algumas articulações presas e logo perdeu o equilíbrio. Repetimos o exercício, procurando responder mais fluidamente aos estímulos. Para isto, as articulações deveriam estar mais soltas e receptivas a qualquer fluxo de movimento. O que surgiu em termos de movimento era a corporificação da alteridade com relação ao próprio corpo, fora de seu modo funcional no cotidiano e fora das respostas estereotipadas a estímulos emocionais e físicos. Foi interessante ver a perplexidade de cada performer com relação a si mesmo. Eram espaços e percursos novos para cada um deles. Repetimos estes exercícios num outro contexto espacial, num espaço fora da cidade, não-usual para nós. Iniciamos com uma percepção sensorial, de olhos vendados. Segundo Fernanda, as percepções se aguçaram, todos os sons se ampliaram, assim como as gradações de cheiros e luminosidade. Os resultados da improvisação de imobilidade foram muito mais ricos. Era um material que remetia a uma micro-política: buscar a alteridade dentro de si próprio, no próprio corpo. A feita dos solos - que seriam utilizados no trabalho isolada e simultaneamente - foi muito trabalhosa, pois tínhamos que selecionar os momentos e movimentos mais interessantes nos laboratórios gravados em vídeo e estruturá-los.

Havia uma estrutura prévia para o espetáculo, porém, ao longo da realização dos laboratórios os resultados foram sugerindo algumas modificações, o que já era previsto. A estrutura ficou composta por quatro grandes ciclos, cujos componentes são sutilmente modificados progressivamente, chegando a uma resolução, por meio de acumulação, modificação ou desaparecimento gradual. Geralmente os processos para meus trabalhos duram um ano mais ou menos. O deste foi bem atípico, pois concentramos o período dos laboratórios em 20 dias

intensos, pelo motivo de que eu estava morando no Rio e havia uma data para estreiar. Neste período conseguimos recolher bastante material e fechar uma estrutura inicial. Tive que voltar para o Rio, mas o grupo ensaiava e me enviava vídeos dos ensaios, a partir dos quais eu dava um feedback. Quinze dias antes da estréia, estive com eles para fechar o trabalho. Depois da estréia - 21/07/05, Teatro Hermilo Borba Filho, Recife - a partir da reação do público, começamos uma segunda fase de refinamento do trabalho, limando “gorduras”, tentando torná-lo mais enxuto. Os ciclos de repetições incomodam as pessoas, a princípio, mas suas resoluções iam conquistando o olhar novamente, segundo relato de vários espectadores. Até o último dia da temporada ficamos neste processo de refinamento, sentindo que ainda não havia sido terminado. Foi uma obra especificamente feita para Recife, fato também inédito no meu percurso de criador, pois não havia criado até então nada especificamente para um público ou contexto. Chegamos a apresentá-la em São Paulo e percebemos que este contexto mais distanciado por parte do espectador fazia o espetáculo perder muito do seu sentido.

Interregnum (2006)

Relembrando o conto “Uma descida ao Maelström” de Edgar Allan Poe, autor que adoro, um pensamento começou a se formar: em pleno séc. XIX, ele visionariamente havia descrito nossa condição de sujeito na pós-modernidade: no meio de um redemoinho, prestes a ser destruídos, ou melhor, diluídos (pelo espaço que nos engloba); o momento da destruição é adiado a cada momento, resultando numa vivência do momento como um vácuo, um momento sempre adiado, no qual o desespero, assim como a incerteza, vai se tornando constante a ponto de se integrar em nossas vidas diárias. Será que eu “viajei”? Pensei em outro conto, “O poço e o pêndulo” e percebi exatamente as mesmas características. Decidi seguir este pensamento intuitivo e torná-lo um tema a ser investigado artisticamente.

Procurei reunir uma bibliografia que pudesse me dar suporte nessa “viagem”. Agrupei 4 instâncias:

1) Autores que lidam com o tema da pós-modernidade/ pós-modernismo.

Apesar das visões e ênfases serem diversas, um dado é comum ao discurso de vários autores: a disrupção da identidade do sujeito. Frederic Jameson (1985) declara a morte do sujeito, não existe mais uma identidade única e estável, existe uma inaptidão em focar o próprio presente, de lidar com o tempo e a história; uma experiência esquizofrênica. Hal Foster (1996) diz que um gap forma-se entre significante e significado. Jean Baudrillard (apud FOSTER, 1996) chamou de simulação um curto-circuito da realidade e sua reduplicação por signos, numa realidade onde objetos, eventos, até pessoas são transformadas em imagens para serem consumidas. Foster (1996) coloca que a experiência da temporalidade do sujeito é descontínua, não-sincrônica, uma mistura de tempos diferentes. Ele utilizou o conceito de *deferred action* de Freud para a experiência subjetiva: a subjetividade nunca é instalada de uma vez por todas e sim num revezamento de antecipações e construções de eventos que podem tornar-se traumáticos através deste próprio revezamento.

2) A categoria abjeto (*abject*) de Julia Kristeva (1982):

Uma categoria de (não)ser definida como nem sujeito nem objeto, sugerindo uma virada da parte interna do corpo para fora e vice-versa; toca nas nossas fronteiras, na fragilidade da distinção espacial entre nossas partes interna e externa, assim como na passagem temporal entre o corpo materno e a lei paterna. As manifestações artísticas influenciadas por esta categoria têm seu campo no sujeito traumático ou abjeto e no corpo doente ou danificado, como, por exemplo, a obra de Cindy Sherman, que também utilizei para alimentar o trabalho. O abjeto dialoga com o informe de George Bataille, onde a forma significativa dissolve, e com a pulsão à indistinção de Roger Caillois, na qual o espaço é uma força devoradora, o corpo-sujeito é devorado pelo espaço, torna-se espaço.

3) As obras *Uma Descida ao Maelström* e *O Poço e o Pêndulo* de Poe:

Reli estas obras dialogando com esta rede de referências. Pude perceber que Poe expõe “corpos-sujeitos” que estão sendo devorados pelo espaço, prestes a perder sua “subjetividade” (*subjecthood* - Foster). A distinção entre interno e externo é muito frágil, o sujeito encontra-se literalmente num gap.

4) A visão de José Gil (2004) acerca da criação em dança a partir de vacúolos, fendas, buracos, dissolução dos espaços interno e externo:

Comentando sobre a obra de Cunningham e seu uso do acaso, Gil fala que a própria noção de sujeito (de corpo-sujeito) tende a desaparecer, que há uma não-relação entre música e dança e que a ruptura que opera nas possibilidades do corpo abre uma outra ruptura dos modelos de coordenação dos movimentos, variando-os não-organicamente, como se múltiplos corpos coexistissem num só corpo. A confusão entre sujeito e mundo (ou o espaço que o engloba) demanda novas organizações. “O pensamento e o corpo dissolvem-se um no outro” (idem: 41). Numa “interface interior-pele-exterior” (idem: 64), confundindo o dentro e o fora, o corpo torna-se uma banda de Moebius, aproximando-se bastante de como Laban pensava o movimento.

Deste cruzamento de referências, concebi um trabalho para ser apresentado numa situação ou espaço de arena. O ideal seria... um poço, mas tal tipo de espaço não consegui encontrar. Seria um duo, dançado por mim e por Daniela Nistra, com muita experiência em outra área da dança, a de salão, porém nova na dança contemporânea. Percebi nela um grande potencial e me auto-desafiei a trabalhá-lo. As próprias explorações listadas abaixo foram como que escavações naquele e no meu corpo, fatiamentos de nossos corpos:

1. Explorar um tempo extremamente lento e ritmo contínuo, a partir de “dispersão” em Foster e “senso de irrealidade” em Jameson;
2. a) Explorar um tempo lento, mas com fluxo por vezes interrompido, descontínuo;
b) Explorar completa imobilidade (como se estivesse preso no Poço).
3. Para a estruturação: “não-sincronismo, uma mistura de tempos diferentes” de Foster; “revezamento de antecipação e construções de eventos”, a partir de Freud.
4. Observar internamente o movimento dos órgãos, principalmente de algum que esteja incomodando; deixar o corpo responder a estes estímulos, a partir da “virada da parte interna para fora” tanto de Kristeva quanto de Gil.
5. O contrário do anterior, i.e. observar a condição espacial externa; deixar que o corpo responda aos estímulos, experimentar vários ambientes, com e sem

vendas, a partir de “a fragilidade da distinção espacial entre nossas partes interna e externa”, Kristeva, e “interface porosa”, Gil.

6. Esvaziar o movimento: Observar o corpo e tomar consciência dele, observar a consciência e deixar o corpo reagir a seus estímulos, a partir de “a consciência do corpo é o corpo da consciência”, Gil.
7. Isolamento e autonomia das partes do corpo: em cada parte isolada, o resto do corpo responde passivamente, a partir de “decomposição/ quebra (*shattering*) em pedaços, corpo e alma” de Poe.
8. Tremor: “eu tremi da cabeça aos pés como se eu tivesse um ataque violento da febre malária” (Poe). Não foi usado no trabalho final.
9. Reproduzir fisicamente o espasmo/ susto em sonhos em que se escorrega para um fundo sem fim. Não foi usado no trabalho final.
10. O exercício do olhar (*gaze*) para o espaço circundante. Imagem lisa do redemoinho de Poe. Obras de Cindy Sherman.
11. A respiração “yin-yang”: os dois abraçados, unidos pelo abdome, cruzados, intercalam as inspirações e expirações.
12. Preencher espaços de vácuo no espaço do corpo do outro a partir dos “vacúolos” de Gil.
13. Preencher espaços de vácuo no próprio corpo - idem.
14. Paralisar a ação do outro.
15. Explorar conexões e movimentações a partir de partes isoladas.

Coletamos bastante material e fomos compondo, sentindo como a “porosidade” poderia configurar-se na estrutura.. Em sua estréia 30/12/06, Teatro Cacilda Becker, Rio vários espectadores comentavam sobre a plasticidade do trabalho e o papel do corpo no trabalho, sobre tudo acontecer nele, a pesquisa, a plasticidade, relações.

Conclusão

Tenho pensado que uma qualidade de “fatiamento” é o que busco no trabalho corporal. O trabalho de criação em dança seria como fatiar vivências corporais e trabalhá-las, dissecá-las. Assim, o corpo teria de volta seu poder de discurso dentro do grande gap da nossa realidade. Após dez anos de experimentação, vem uma espécie de crise o que será daqui pra frente? Não quero deixar de ter este compromisso com o corpo, mas espero uma espécie de salto qualitativo, algo que possa potencializar o que tem dado certo ao longo desses processos, aprendendo com o que não deu tão certo como resultado, mas foi válido enquanto processo. Realmente, é um investimento a longo prazo, tão fora de lugar em nossa época *fast food*.

REFERÊNCIAS

- AYERS, Robert. “Meg Stuart: not really dance at all” In: **Dance Theatre Journal**, vol.15, nº 1, pp. 8-11, 1999.
- BAUDRILLARD, Jean. **Para uma crítica da economia política do signo**. São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica da sensação**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 2007.
- FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2ªed. São Paulo: Annablume: 2006.
- FOSTER, Hal. **The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century**. Massachussets: Massachussets Institute of Technology, 1996.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Lisa Ullmann (org.). São Paulo: Summus, 1978.

- GENET, Jean. **The thief's journal**. London: Penguin Books Ltd., 1965.
- GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- HAYMAN, Ronald. **Theatre and anti-theatre: new movements since Beckett**. Londres: Seeker and Warburg, 1979.
- JAMESON, Fredric. "Postmodernism and consumer society". In: Foster, Hal. **Postmodern culture**. London and Sydney: Pluto Press, 1985.
- KRISTEVA, Julia. **Powers of horror**. New York: Columbia University Press, 1982.
- SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. London: Routledge, 1988.
- POE, Edgar Allan. "A Descent into the Maelström". In: *Tales of Mystery and Imagination*. Ware: Wordsworth Editions, 1993.
- _____. "The pit and the pendulum". In: **Tales of Mystery and Imagination**. Ware: Wordsworth Editions, 1993.

“GESTOS CANTADOS”: PRINCÍPIOS RITUAIS NA COMPOSIÇÃO EM DANÇA-CORAL

Márcia Virgínia de Araújo

Dançarina e doutoranda em Artes Cênicas pela UFBA. Mestre em Antropologia pela UFPE.

Constituindo a parte prática da tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, de título “Gestos Cantados: uma proposta em dança-coral ritual a partir de princípios xamânicos”, o processo criativo em “Gestos Cantados” foi desenvolvido tendo como objetivo principal a aplicação de princípios rituais na criação de Danças-Corais, princípio de composição cênica da Dança Moderna Educativa de Rudolf Laban (1879-1958).

A metodologia da tese pode ser resumida em dois momentos principais: o trabalho de campo etnográfico e a experimentação poética com ambiência em estúdio, este último também com duas fases. Em resumo, temos:

1. Pesquisa de campo e etnografia dos rituais xamânicos realizados por Sylvie Handjiam no Castelar da Alvorada, situado na Estrada de Caeté-Açu, Palmeiras, Vale do Capão, tendo como desdobramento os rituais de dança-música de várias tradições, presentes no repertório das Danças pela Paz Universal.
2. Metodologia da aplicação cênica em dois momentos:
 - 2.1. Laboratório cênico na disciplina técnica de Corpo para Cena II, com alunos de Graduação em Interpretação Teatral da UFBA (segundo semestre 2006).
 - 2.2. Montagem de “Gestos Cantados”, com alunos de Graduação em Dança e Teatro da UFBA, com apoio do Programa Jovens Artistas, do MEC (primeiro semestre 2007), apresentado entre os dias 19 e 27 de Julho, no Teatro do ICBA, em Salvador.

1. Etnografia ritual

Não cabe neste artigo descrever os rituais observados durante a pesquisa etnográfica, mas será necessário citar os que inspiraram a poética de “Gestos Cantados”, situando o contexto em que eles se inserem, uma vez que, o repertório musical dos rituais foram o ponto de partida na criação das danças - corais.

Em todos os rituais xamânicos, a finalidade é a de levar o sujeito ou o grupo a viver suas vidas intensamente, aproveitando todo o potencial que há em cada um e no coletivo. Como exemplos de rituais vivenciados, a maior parte deles durante os encontros do Círculo de Mulheres da Alvorada, todos baseados na antiga cosmologia nativa norte e meso-americana dos nativos indígenas, e dos quais extraí os princípios rituais para a aplicação cênica, posso citar: Ritual de Purificação com a Sálvia, Ritual de Queima das Cartas Pessoais, Ritual do Talking Stick, Ritual da Viagem Xamânica/Jornada do tambor, Ritual da Sauna Sagrada, Rito de Passagem na Gruta ou caverna, Ritual da Roda de Cura, Ritual da Mitologia Pessoal, Ritual da Dança da Águia, além dos Rituais de Danças pela Paz Universal, compartilhados também nos rituais na Alvorada.

As Danças da Paz Universal (DPU), que denominei de “danças-músicas” por serem todas cantadas, fazem parte do movimento iniciado pelo americano sufi- Samuel Lewis (1993), influenciado por Ruth Saint-Dennis, que trouxe para a dança moderna americana a cultura oriental. Estas danças foram introduzidas na Alvorada por Zelice Peixoto¹, e tratadas por ela à luz do xamanismo, não apenas pelo fato de ter sido uma das fundadoras do Círculo de Mulheres, mas também pelas afinidades de abordagem que existe entre os rituais xamânicos e o conteúdo trazido pelas práticas das danças da paz.

Alguns cânticos e danças-músicas foram utilizados de acordo com o simbolismo de cada direção, utilizadas ainda para harmonizar e para energizar o grupo, para despertar o senso poético e ainda para serem reelaboradas na

¹ Existem grupos de Danças da Paz em 25 países, inclusive na Rússia, nas Repúblicas Bálticas, na Ucrânia, na Polônia e na Hungria. O Brasil também tem a sua Rede Brasileira das DPU, que coliga grupos principalmente em Minas, São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

composição cênica. Dessa maneira construímos o roteiro, inserindo as danças da paz mais adequadas a cada direção.

Das sessenta e oito canções observadas registrei catorze em comum a ambos os repertórios, o das tradições rituais xamânicas da Alvorada, e as do repertório do Movimento Universal das Danças da Paz. As danças que acompanham as referidas canções podem ser incluídas na categoria de danças xamânicas, por serem relativas à terra, aos elementos da natureza, aos ancestrais, ao céu, à lua, ao sol, enfim, às energias vitais universais, fato que aproxima-as da arte-ritual em Grotowski (1993) e da abordagem labanista de movimento.

2. Sistema Xamânico e Sistema Laban: abordagens complementares

O processo cênico ritualístico em “Gestos Cantados” procurou atingir a qualidade de integralidade, de corpo e consciência xamânicos² para o trabalho artístico, considerando a amplitude da noção de consciência, que envolve inclusive estados variados de corpo. As duas abordagens utilizadas foram em tudo complementares, a saber, os princípios rituais e os princípios da arte de movimento de Laban:

2.a. Princípios Rituais:

- a intenção ou propósito que se busca alcançar;
- a criação de um espaço sagrado;
- o significado trazido por cada direção - sul, oeste, norte, leste e centro -, à medida que caminhamos por elas durante os rituais;
- a qualidade que cada elemento da natureza - água, terra, ar e fogo - possui quando os integramos em nosso ser;
- a união dos reinos humano, vegetal, mineral e animal na compreensão das nossas relações e entre nós e o cosmos.
- a diversidade dos sons e ritmos musical-corporais das tradições orais;
- as diferenças de história e missão de vida de cada pessoa do grupo;

² Ver sobre aplicações xamânicas ao trabalho do artista cênico em Renato Cohen (2001) e em Rachel Karafistan (2003), entre outros.

- a comunhão e a harmonia do coletivo;
- a celebração (o trabalho);
- o agradecimento.

Além dos princípios rituais encontrados, alguns rituais foram selecionados para a sala de ensaios, entre eles: o ritual de purificação com a sálvia, o ritual do *talking stick* (bastão da fala), o ritual de queima das cartas pessoais e os diversos ritos de dança-música, que denominei danças xamânicas pela paz. As maneiras de utilização destes rituais nas composições em dança-coral serão descritas na seção 3. 2.

2.b. Princípios da Arte de Movimento de Laban

Em resumo, três aspectos da arte do movimento de Laban foram predominantes nesta montagem ritualística: 1. Fatores de expressividade a partir das dinâmicas de movimento e ações corporais (LABAN, 1978, 1990), associados aos elementos da natureza (FERNANDES, 2002); 2. Relação sonoridades/vocalidades/movimentos integrativos (BONNIE B.COHEN, 1993; I. BARTENIEF, in: FERNANDES, 2002); 3. Partilha de conteúdos, gestos e movimentos da memória corporal na criação em dança-coral e em dança-teatro (ARRUDA, 1988, FERNANDES, 2000).

Esta reunião entre os princípios rituais e os princípios artísticos aconteceu sem esforço, uma vez que não havia pontos de incompatibilidade entre as duas abordagens. No entanto, o mais importante ponto de interseção entre ambas está no fato de considerar o movimento interno de cada um, as mudanças motivacionais, as mudanças de padrões internos, e não apenas o movimento dançante-gestual-musical-teatral.

Os princípios que apresentaram relação mais implícita foram os elementos naturais (rituais) e os fatores de movimento (LABAN), as direções (rituais) e a harmonia espacial (LABAN). Temos como exemplo de associação entre os fatores de movimento, os elementos naturais, complementados pelos elementos musicais: Terra - firmeza, interiorização, enraizamento (Peso/ Intensidade); Água - flexibilidade, fluidez (Fluência/Timbre); Fogo - determinação,

propósito, precisão (Tempo/Duração); Ar - leveza, liberdade (Espaço/Altura). Após cada elemento ser associado às direções, estas puderam ser referenciadas no corpo através da noção de espaço pessoal e espaço geral³.

Outros princípios de igual importância em ambos os sistemas (ritual e cênico) e de relação mais explícita foram: as canções motivadoras (rituais) e a exploração de corpo/sonoridades/vocalidades (LABAN/BONNIE B. COHEN), os conteúdos das histórias de vida e das memórias corporais (ambos os sistemas), a harmonia do coletivo (ritual) e a harmonia da dança-coral (LABAN), sendo que esta última relação teve importância fundamental durante todo o processo de preparação e criação cênica.

A utilização da expressão “dança-coral”, nesta pesquisa deve-se também ao fato de que ambos os termos são explorados em seu sentido “primário”, o gestual dançado e o coral de vozes. Este, por sua vez tem dois significados (união de vozes cantadas e de vozes do corpo em movimento). Os movimentos e gestos são cantados e a ação vocal é realizada com o corpo todo. Nesse sentido essa noção aproxima-se do caminho labanista de explorações vocais para ampliação expressiva.

3. Por uma dança-coral-ritual

Antes de iniciar um breve relato sobre o processo criativo, convém situar a noção de *dança-coral*, também chamada de *movimento coral*. Segundo o Dicionário Laban, de Lenira Rengel (2003, 83),

Movimento coral é o nome dado a uma forma de dança que buscava um sentido coletivo e comunitário, festivo, criativo e terapêutico. Entre 1920 e 1933, Rudolf Laban, Albrecht Knust e Martin Gleisner fizeram inúmeros movimentos corais ou danças corais (este termo é similar a um coro de cantores, com várias vozes), nas suas escolas, com seus alunos e com muitas outras pessoas, principalmente com trabalhadores de diversos ramos. A Teoria de Movimento de Rudolf Laban era aplicada nestas danças por meio do que ele denominou de episódios

³ O espaço pessoal ou cinesfera é aquele cujos limites são os pontos que podem ser tocados com todas as partes do corpo. No espaço pessoal, podemos nos movimentar tendo como referência as linhas, os planos e os volumes. O espaço geral é o da locomoção, da variedade de trajetões e caminhos, é o espaço da relação com os outros.

expressivos, os quais são temas ou propostas de características de movimentos para serem improvisados. Havia dançarinos profissionais (...) entre amadores. Eles eram treinados para expressar os episódios expressivos e, a partir desta estrutura e/ou estímulo, as outras pessoas criavam seus próprios movimentos.

Rudolf Laban se dedicou à realização de propostas de dança para as massas, desenvolvendo com esta finalidade a dança-coral ou movimento coral, onde grande número de pessoas se movem juntas, como num coral de vozes em uníssono, segundo uma coreografia. Cada movimento, porém, partia do individual para o coletivo, incentivando o aspecto criativo de cada pessoa. A realização de eventos ao ar livre por Laban na Alemanha no início do século XX se relacionava com o aspecto xamânico e comunitário, uma vez que os coros de movimento permitiam encontrar uma harmonia do indivíduo com o grupo.

Embora na sua época Laban tivesse feito a diferença entre dança coral e arte da dança teatral, os princípios da dança coral iriam mais tarde fundamentar muitos processos criativos da dança artística, mas foi na dança educativa que teve mais aceitação. Sua idéia de tornar a dança uma arte independente o levou a fazer uma distinção clara entre o movimento coral e a dança teatral profissional, “baseada nas leis harmoniosas de formas espaciais” (PARTSH-BERGSON, 2004, 17).

Assim, a prática de dança coral se desenvolveu mais num contexto educacional, especialmente garantindo espaço para a entrada da dança como forma de conhecimento na escola de ensino formal. No entanto, os aspectos estruturais da dança são considerados como suporte fundamental na criação dessas danças, uma vez que a legitimação da dança na escola não poderia acontecer apenas nos moldes mais conhecidos como expressão corporal, dança espontânea ou criativa. A própria aluna de Rudolf Laban, Mary Wigman, coreografou muitas danças em forma de corais para grupos artísticos, tendo como base os princípios coreológicos. Nesse sentido, as formas corais têm sido utilizadas nas propostas educativas não apenas por estarem abertas a participação de qualquer pessoa leiga em dança, mas também pelas possibilidades de organização corporal e coreográfica que possuem.

A exemplo do desejo de Nietzsche de voltar ao espírito apoteótico da atividade artística da Grécia antiga, Carole Kew (1999, 77)⁴ observa que Laban via os coros de movimento amadores como significando um redespertar dos antigos Festivais (*Festkultur*) gregos e como um caminho de trazer o ritual - simbólico desses festivais de volta à vida cotidiana - especial ocasião onde as pessoas poderiam ter prazer numa imersão mítica com a massa numa celebração de culto.

Com a ascensão do poder nazista (1933) a carreira de Laban inicialmente continuava a ascender, culminando em 1934. Entretanto, o status de Laban teve vida curta, pois suas coreografias foram banidas e censuradas no ensaio geral das Olimpíadas de Munique de 1936, pelo ministro de propaganda de Hitler. Ainda não ficou elucidado o caso dessa censura abrupta e nem sobre a posição política de Laban. O argumento desenvolvido pela autora é o de que a mesma ideologia que facilitou a transição dos coros de movimento de Laban até o terceiro Reich, também contribuiu para a sua demissão. Laban explorava conceitos de identidade individual e coletiva, celebrava a criatividade e a criação de novos valores e normas, pré-figurava a vida como uma experiência vivida além de fronteiras convencionais. Assim terminou por não corresponder aos apelos apolíneos do nazismo alemão.

Laban compreendia que existem valores universais e as visões particulares destes valores, assim como existem princípios de movimentos universais do corpo (por exemplo: em termos de mobilidade do corpo ou partes do corpo, as ações de Levantar/Abaixar, Flexionar/Estender e Circular são consideradas universais) que são concebidos pelo ponto de vista do performer. Nesse sentido, nas danças-corais, existe a relação entre as diferenças individuais/culturais e a universalidade dos movimentos corporais, bem como existe a relação entre o individual e o coletivo. Em Laban, a liberdade de expressão individual e mesmo o despertar dela, pode vir através de sugestões de movimento (ações corporais básicas, esforços básicos, temas e formas de movimentos, planos e níveis no

⁴ O título do seu artigo em português é: Dos coros de movimento à dança comunitária nazista: a ascensão e a queda dos festivais de cultura de Rudolf Laban.

espaço, deslocamentos, trajetórias, relações com o outro, etc.). As investigações de movimento individuais por sua vez, são compartilhadas pelo coletivo, e tornadas vozes em uníssono, e, portanto, vozes rituais do grupo, com laços igualitários que se conectam, sem achatar as diferenças.

3.1. Dança-Coral-Ritual como Princípio e Resultado Cênico

Os exercícios grupais de construção de danças-corais em “Gestos Cantados”, no sentido de Laban, foram motivadores dos processos de investigação e composição poética, junto com os princípios básicos dos rituais. O processo de composição coletiva se deu com diálogos entre as pessoas da área de dança e as de teatro⁵, onde a questão da alteridade prevaleceu. Cada um ia construindo seu repertório de movimentos e unindo-os às outras seqüências sem, no entanto, perderem suas características pessoais.

Um dos princípios da dança-coral é o de aprender e ensinar movimentos entre as pessoas do grupo, ou seja, trata-se do ato de compartilhar, que é um dos padrões de crescimento da natureza, como observou Doczi (1990). Mesmo havendo diferentes abordagens de composição entre os que trabalham com Rudolf Laban, há um ponto em comum: o princípio de elaboração de seqüências de movimento individualmente, depois em duplas, e em seguida, as duplas se juntam em quartetos e assim por diante, até formarem uma grande coreografia. Uma descrição deste tipo de composição criativa pode ser visto no artigo “Corpo-Com-Texto: dança-teatro na formação em artes,” de Ciane Fernandes (2005, 29-31), que apresenta várias possibilidades de elaboração de seqüências de movimento individualmente e em duplas, a que denomina de “seqüência dilatada”.

De maneira semelhante trabalhamos as composições em “Gestos Cantados”: exercitando a troca e o aprendizado contínuos. Isto se deu através da criação e manutenção da dimensão ritual, sendo imprescindível para isto a criação concreta e imaginária do espaço, no auxílio ao trabalho com as sonoridades sagradas. A cada ensaio houve a preparação do ambiente e

⁵ Elenco de “Gestos Cantados”: Andréia Reis, Daiane Leal, Daniel Calibam, Diana Oliveira, Iêda Dias, Leonardo Chagas, Luna Dias, Mauricio Cruz, Márcia Virgínia, Tarsila Passos e Victor Cayres.

manutenção da energia (ex. pequeno altar com vela, incenso, pedras, raízes, penas, conchas, sementes, água e sálvia), favorecendo um maior grau de entrega ou concentração do grupo.

Tínhamos como referência espacial um elemento principal central, representando a “árvore da vida”⁶, a princípio imaginária, concretizada por uma coluna existente do centro da sala de ensaios, e depois da confecção do cenário, feita de cordas e tecidos presos ao teto que desciam como raízes até o chão. Houve a divisão, também imaginária, do círculo em quadrantes, representando as regiões mais próximas a cada ponto cardeal, assim como na imagem da rosa-dos-ventos. Ali foi criado o nosso cosmos, no sentido que Mircea Eliade (s/d) encontrou em várias culturas: a homologação entre o corpo humano e o macrocosmo.

O processo e o resultado cênico seguiram o trajeto das polaridades: Sul, Norte, Oeste e Leste, da mesma maneira como acontece nos rituais da Alvorada. Em resumo, as qualidades positivas e negativas de cada direção são as seguintes:

Sul - confiança, humor, manifestação da criança mágica interior, alegria, amor/ou/medo, tristeza, submissão, criança ferida.

Norte - sabedoria do ancião, gratidão, mente fluida/ou/confusão mental, fragmentação.

Oeste - compreensão das verdades pessoais, interiorização, desapego, entrega, profundidade, renovação, transformação, energia feminina da criação/ou/ medo da entrega e negação da morte necessária ao renascimento.

Leste - iluminação, determinação, foco, força vital, criatividade e expressão/inconsciência, falta de imaginação, crenças antigas.

O percurso entre as direções remete ao modelo conceitual do Anel de Moebius sugerido por Laban (FERNANDES, 2002, 28), o modelo do continuum infinito (8), pois há um trânsito entre as direções que conecta a criança do Sul e o ancião do Norte, da mesma maneira relacionando o feminino do Oeste e o masculino do Leste. Assim, os pontos geográficos foram sendo incorporados de

⁶ A árvore da vida é um dos elementos principais do ritual da Dança da Águia no Castelar da Alvorada.

diversas maneiras durante o processo cênico. Estas direções geo-referenciadas (fora de nós) nos rituais observados, quando transpostas para o corpo dos atuantes transformaram-se em direções auto-referenciadas no eixo central do corpo na posição vertical (à Frente, o Norte; Atrás, o Sul; do lado Esquerdo, o Oeste; do lado Direito, o Leste; mais o Abaixo e Acima).

Cada direção ou ponto cardeal foi sendo introduzido com a leitura de texto específico, acompanhado de uma canção e das batidas do tambor, os quais iam sugerindo os movimentos corporais. O simbolismo de cada direção fundamentou todas as improvisações de movimento, assim como cada direção se constituiu do que chamei de “blocos” de cenas, que se constituíram de colagens de pequenas cenas resultantes nos laboratórios de improvisação, dos poemas criados, das danças da paz, além das danças-corais. Relato a seguir as maneiras de composição de algumas danças-corais relativas a cada uma das direções.

O Sul, situado nas nossas costas e para além delas, representou as memórias corporais, as histórias de vida, as brincadeiras de criança. A sugestão para uma das cenas que compunham o “bloco” do Sul foi a lembrança de fatos corporais da infância, que deveriam ser reelaborados com movimentos de deslocamento para trás ou iniciadas a partir de pontos do corpo situados nas costas. As seqüências, a princípio improvisadas ao som do tambor e da apreciação de texto sobre o Sul, foram aos poucos reelaboradas e resumidas a pequenas células de movimento, as quais, talvez pelo acompanhamento da canção guarani *Ororu*, e também da vibrante *Canção do Pato*, tiveram como características comuns o fluxo livre e o tempo acelerado, especialmente quando da junção em duplas e trios e, finalmente, em dois grupos de quatro e cinco pessoas. Estas junções foram feitas a partir da observação e colaboração mútuas no aprimoramento/desconstrução das seqüências, respeitando o significado de cada gesto pessoal, bem como as variantes decorrentes das diferentes corporalidades das pessoas que executariam tais gestos.

Alguns exercícios de organização corporal Laban/Bartenieff foram levados para a cena, à medida que introduzíamos canções e melodias à seqüência de movimentos na dimensão horizontal, no plano baixo, como a que

se segue: A partir da postura de irradiação central (posição do “Xis”), rolar e ficar sobre os joelhos (irradiação central e metade do corpo), ou até o balanço na espiral, para os lados direito e esquerdo, fazendo a conexão cabeça-cauda em nível médio, completando a espiral em seguida, verticalizando até o nível alto. Estas seqüências de movimento foram realizadas ao som de *Chanun*, canção que trazia a qualidade do elemento água, quando estávamos vivenciando a direção Sul.

O Norte foi criado basicamente a partir da canção *Mahk Jchi Song Lyrics*, que honrava todas as formas de conhecimento e sabedoria, vindas de todos os pontos no espaço e no tempo, inclusive as que vêm dos nossos ancestrais. A direção Norte foi a que elegemos como frente, como porta de entrada, como lugar de ligação com o público. As composições individuais tinham como objetivo comunicar a força das intenções pessoais, inclusive para a platéia. Apresentando-se um a um, a dança-coral acontecia nos diálogos entre as entradas e saídas de cena, quando cada pessoa incorporava parte da seqüência da outra. Ainda compondo a cena do Norte, Daiane falou sua intenção abertamente a todos, representando o ritual da intenção, realizado com o “bastão da fala” no processo de ensaios.

Criamos a dança-coral do Oeste a partir da investigação de sensações trazidas pelos movimentos sutis da pélvis partindo do lado esquerdo, o lado do feminino, da receptividade, com ênfase no primeiro chacra. Esta região, situada na parte baixa da coluna vertebral, é responsável pelos instintos de sobrevivência, mas também pela necessidade de paz e equilíbrio, de criar raízes e fundamentos.

Como trabalhamos o silêncio interior, as primeiras improvisações foram feitas no silêncio e aos poucos cada um foi compondo sua seqüência cantando a *Canção da Cura*, escolhida, por ser uma canção lenta, melódica e acolhedora, que permite a entrega para as pequenas “mortes e renascimentos” de padrões de comportamento. Nesta composição houve a predominância de movimentos em uníssono, que continha três seqüências, cada uma com a composição elaborada por uma dupla. Juntamos as pessoas por semelhança de movimento, embora todos tivessem qualidades semelhantes como fluência controlada, espaço flexível e tempo desacelerado. Os deslocamentos de todos tinham em comum o plano horizontal baixo, e sempre para o lado esquerdo, o que permitia

que a roda girasse em torno da árvore central, para a qual depositamos todas as sensações de dor ou de prazer, mas também sensações de descanso e serenidade.

Para alcançar as qualidades masculinas do Leste, de colocar em prática a intenção, de expressar o conhecimento através da arte, utilizei a metáfora do vôo e da visão da águia, como maneira de encorajamento na busca da força pessoal do grupo. Compreendia que esta força poderia vir a princípio da apropriação dos nomes e dos gestos associados a eles. Estes gestos foram utilizados como células básicas que impulsionavam a movimentação a ser experimentada para e com o lado direito do corpo, e a partir dos 3º e 4º chacras, que representam o poder e o amor.

Experimentamos as composições individuais de duas maneiras: uma com as sonorizações individuais, realizadas simultaneamente, outra com o acompanhamento da canção da águia (Voando como águia - *Witchy Tai Tai*), com a qual criamos uma dança-coral que finalizava a encenação do Leste. A composição desta dança se deu com o aprendizado de todos os movimentos criados por todos. Divididos em dois grupos, onde cada grupo criou uma seqüência baseada nos movimentos individuais, a partir do que fizemos um diálogo entre as seqüências de movimento e frases musicais, situando os dois grupos em círculos concêntricos. O gesto mais significativo desta dança foi a batida da mão direita sobre a esquerda em direção ao alto, simbolizando o elemento fogo e também a precisão do tempo necessário à realização das intenções pessoais.

3.1.1. Os aspectos vocais na criação de danças corais

Todos os exercícios preparatórios, improvisações e composições se beneficiaram da associação entre movimento e som da voz, especialmente cantada. Além dos aquecimentos com respiração e movimento, som das vogais e movimento, individual e em duplas (Bonnie Bainbridge Cohen), havia sempre jogos de aquecimento vocal e sons orgânicos, inclusive os timbres orgânicos do som percutido. Estes jogos funcionaram como preparatórios para laboratórios sonoros, mais específicos de cada direção. Por exemplo, durante a direção Sul,

algumas improvisações enfatizaram diálogos lúdicos entre uma pessoa e o grupo, num jogo de pergunta e resposta, ou de conversa simultânea entre uma pessoa e o resto do grupo, usando apenas vogais/ conversa de contraste (gritos e sussurros), no que surgiu a cena da história do apelido de infância do ator Daniel Calibam.

Já o exercício de apresentação de cada pessoa associando seus nomes próprios aos gestos foi enriquecido com a sonorização pessoal destes, durante a introdução à direção Leste. Estes sons-gestos pessoais mostraram bastante força e tornaram-se rituais meditativos ao redor do ponto central do círculo. Considerado pela platéia como momento ápice de energia, adquiriram mais sentido quando passamos a fazê-los após o solo de Leonardo, que iniciava queimando sua carta pessoal - ritual realizado coletivamente durante os ensaios - e terminava chamando o resto do grupo de volta para a cena, por meio destes gestos sonoros, os quais, como foi dito, também deram origem à dança-coral do Leste.

Na direção Oeste, pela sua qualidade de interiorização e introspecção, fizemos um exercício de imaginação, de entrada na escuridão da caverna, (alguns de olhos fechados, outros com vendas nos olhos), cuja variação de tons das notas musicais guiava nossos passos. No Oeste, experimentamos ainda um som “tribal”, a partir da “massagem sonora”, quando a pessoa que ficava no centro do círculo fazia seu mantra pessoal, com a intenção de desapegar de padrões que não serviam mais, deixando-os para a terra. O grupo respondia acolhendo a pessoa. Disto resultou uma dança-coral com variações melódicas (com Tarsila ao centro), quando experimentamos as qualidades expressivas do Icosaedro, e outra cena mais rítmica, a partir da frase sonora criada por Victor, com fortes batidas de pés. Estas cenas que antecediam a dança-coral “da cura” foram feitas no quadrante do círculo que representava o Oeste.

Trabalhamos ainda alguns aspectos da harmonia espacial, a saber, os planos do icosaedro (vertical, horizontal e sagital), as diagonais do cubo e os movimentos provenientes da cruz dimensional do corpo. A dança-música *Ancestrais*, em “Gestos Cantados” foi reelaborada a partir da cruz dimensional (LABAN), que se adequou perfeitamente aos trajetos das sete direções (que incluía a direção central). A música representa os ancestrais como sendo as raízes que formam as

nossas árvores da vida. *Ancestrais*, juntamente com as canções *Wendeya*, *Wiracocha/Pachamama* e o toré *Hey yana tatá*, fizeram parte da introdução, que antecedia cada bloco de direções. Com a canção de abertura *Wendeya*, reproduzimos o ritual da purificação com a sálvia, já vivenciado no processo criativo, com o objetivo de limpeza das negatividades do corpo e do ambiente da encenação.

Nosso ritual artístico termina com a participação da platéia em nosso círculo de danças-músicas-corais-rituais, compartilhando padrões coletivos de convivência corporal. Estes padrões coletivos podem ser considerados como fazendo parte de uma repadronização em busca da energia vital. Por sua vez, a repadronização é a premissa básica de uma metodologia ritual. *Pilamayahê* (muito grata).

REFERÊNCIAS

ARRUDA, Solange. **Arte do Movimento: As descobertas de Rudolf Laban na dança e na ação humana**. São Paulo: Editora Parma, 1988.

COHEN, Bonnie Bainbridge. The mechanics of vocal expression. In: **Sensing, feeling, and action. The experiential anatomy of Body-Mind Centering**. Northampton: Contact Editions, 1993, p. 85-96

COHEN, Renato. Xamanismo e Performance: Ka e as mitopoéticas de Khlébnikov. In. Revista **Repertório Teatro & Dança** Ano 4, n.º 5 - 2001- Salvador, PPGAC (14-23).

ELIADE, Mircea. **Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **O Sagrado e o Profano. A Essência das Religiões**. Lisboa: Edição Livros do Brasil, (s/d)

FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa artes cênicas**. São Paulo: Annablume, 2002.

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

_____. Corpo Com-Texto: dança-teatro na formação em Artes. In: **Revista Arte e Conhecimento**, set. 2005, Ano 4, n.º 4, programa de Pós-Grad. em Artes, IdA, UnB, Brasília, D.F. p.p, 17-34.

GROTOWSKI, Jerzy. De la compañía teatral a El arte como vehículo. In **Revista Máscara**, ano 3, nº 11-12, México: Escenologia, A.C.,1993 (4-17)

KARAFISTAN, Rachel. **'The Spirits wouldn't let me be anything else': Shamanic Dimensions in Theatre Practice Today**. Cambridge University Press, 2003.

KEW, Carole. From Weimar Movement Choir to Nazi Community dance: The Rise and fall of Rudolf Laban's Festkultur. **Dance Research Journal of The Society for Dance Research**. Vol. XVII, number 2, winter, 1999.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

_____. **Dança Educativa Moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.

LANGDON, E. Jean Matteson (org.) **Xamanismo no Brasil: Novas Perspectivas**. Florianópolis, Ed. da UFCS, 1996.

LEWIS, Samuel L. **Spiritual Dance and Walk: An Introduction to the Dances of Universal Peace and Walking Meditations of Samuel Lewis**. California, Peace Works, International Center for the dances of Universal Peace, 1993.

PARTSH-BERGSOHN, Isa. Dança Teatro de Rudolph Laban a Pina Baush. Tradução de Ciane Fernandes. In: **Cadernos do GIPE-CIT**. Salvador, n. 12, Julho de 2004.

RENGEL. Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.

ESPETÁCULO TRAÇOS: O TAO EM CENA

Alice Stefânia Curi

Atriz e professora. Doutora em Artes Cênicas pela UFBA.

O texto que segue é um recorte da tese “Por uma *tao* expressividade Processos criativos em trânsito com matrizes taoístas”, defendida em dezembro de 2007, no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. O objetivo deste estudo foi o de instalar espaços de diálogo criativo entre o corpo, a cena e princípios capturados no universo taoísta, de origem chinesa. Nossa proposição é a de que essa fonte certas matrizes ligadas à sabedoria taoísta apresenta instigantes princípios, com os quais nos interessou interagir em pelo menos três níveis.

O primeiro disse respeito ao aspecto teórico¹ da tradição. Vários construtos ligados ao saber taoísta soaram de extrema atualidade, e nos provocaram a um diálogo conceitual com noções ligadas à epistemologia contemporânea. O segundo nível de apropriação dessa fonte referiu-se ao uso de estratégias de regulação energética buscadas aí: aqui nos referimos mais especificamente a alguns treinos de chi kung, prática de captação, re-organização e emissão de energias. Esse recurso foi trazido tanto como meio de favorecer o processo criativo, quanto como fomentador de uma conduta corporal com viés micro-político, a qual não se restringe ao âmbito artístico, ecoando no campo pessoal. O terceiro nível de interação, e talvez o mais efetivo enquanto objeto de estudo, foi a aplicação de elementos do imaginário taoísta sugestionando e incrementando processos corporais que visaram o exercício da expressividade. Nesse nível houve a criação do espetáculo solo *Traços ou Quando os alicerces vergam*. Tramou-se assim

¹ Dentro da sabedoria taoísta, prática e teoria estão articuladas dinamicamente, tornando até questionável o uso dessa terminologia. Entretanto apenas para fins de esclarecimento usei o termo teórico aqui, se referindo ao conjunto de idéias e noções da tradição. Estas, ainda que totalmente em interação com os outros âmbitos desse saber, constituem um campo com princípios específicos, assim como o campo do imaginário mítico ou simbólico -, ou mesmo o campo das práticas propriamente procedimentos como massagens, treinos, meditações, etc.

uma articulação ético-estética de trabalho, no espaço intersticial entre o teatro, alguns conceitos ligados à filosofia contemporânea, a minha condição de mulher contemporânea ocidental, e princípios de matrizes taoístas.

Pensar e trabalhar o encontro com o outro oriental como algo que aponte para uma uniformização entre as culturas é o vetor que tem sido responsável por grande parte das mazelas no mundo. Particularmente, o viés que nos mobiliza é aquele que percebe esses encontros entre diferenças como propulsores de novas e singulares configurações ético-estéticas. Investigações artísticas e filosóficas nessas fronteiras transculturais podem ser uma forma de migrarmos de perspectivas dicotômicas, como a de oriente-ocidente, dentre outros tantos dualismos excludentes, para novos agenciamentos, heterogêneses, ambivalência em contínuo movimento. Como salienta o indiano Homi Bhabha, seria no entre lugar intervalar “onde a diferença não é nem o Um, nem o Outro” (2005, 301), que se descortinaria um futuro intersticial, emergente no entre-meio entre as exigências do passado que não é originário e as necessidades do presente que não é simplesmente transitório: um futuro que se torna uma “questão aberta, em vez de ser especificado pela fixidez do passado” (2005, 301).

O taoísmo é uma tradição de cunho filosófico e religioso, que exerce forte influência não somente na China, mas em todo extremo oriente e, cada vez mais, em outras regiões. Trata-se de uma tradição trimilenar com ressonâncias em várias áreas - médica, política, religiosa, social e cultural, o que já aponta para sua versatilidade, abrangência e consistência. Tomamos emprestados da sabedoria taoísta algumas práticas e aspectos de seu universo simbólico, como propulsores dos trabalhos criativos desenvolvidos.

O encontro com essa matéria requereu um recorte. Assim, aplicamos princípios norteadores desse universo taoísta em processos criativos em teatro. Os princípios utilizados na pesquisa cênica foram contrastes associados aos emblemas yin yang, a relação das cinco energias em wu hsing, os aspectos arquetípicos dos trigramas do I ching e algumas práticas meditativas do chi kung. Além disso, trouxemos o estudo de algumas noções da sabedoria chinesa ancestral, e as relacionamos a conceitos e idéias da filosofia contemporânea.

Nesse ponto pode-se destacar uma das principais tensões com que nosso estudo se depara: como articular um sistema de molde estruturalista, como o taoísmo, com questões da filosofia contemporânea pós-estruturalista? Como agenciar noções a princípio tão díspares como unidade (ou dualidades) e multiplicidade; centro e descentramento; equilíbrio e instabilidade; tradição e desconstrução, etc.? Aqui cabe remeter à pesquisadora Ciane Fernandes orientadora de nossa tese, que se coloca questão parecida na introdução de seu estudo sobre Pina Bausch, resultado de sua tese de doutorado (2000). Ela percebe como perturbador - mais que complementar - o encontro entre o pós-estruturalismo lacaniano e o estruturalismo do sistema Laban de análise de movimento (LMA), mas nem por isso se furta ao confronto. Fernandes entende que “dentro do Anel de Moebius, LMA e a cadeia significante de Lacan se desafiam e se redefinem, numa constante busca pela linguagem da dança” (2000, 36).

O Anel de Moebius, ou lemniscate, ou ainda a figura oito, orienta nossa perspectiva de análise e de criação.



Essa imagem é criada pela junção de duas extremidades invertidas de uma faixa, cujas faces passam a ser simultaneamente internas e externas (Fernandes, 2000, 34). A dinâmica implicada nessa figura é de tal ordem que os limites entre os pólos de uma dupla original (fora e dentro, ou lado A e lado B) se diluem até borrar a própria idéia de dualidade. Assim, a partir de um par-parâmetro se multiplicam configurações e se descortinam noções como reversibilidade, transformação, interdependência. Estas são, ainda, similares às propriedades que descreveremos, oportunamente, das dinâmicas yin yang, uma de nossas matrizes taoístas.

Do ponto de vista cronológico, as primeiras sementes da tradição taoísta são atribuídas ao I ching tratado ou livro (ching) das mutações (I) - que pode remontar há até três mil anos. O conceito de mutações, basilar ao I ching,

provavelmente está, entre outras coisas, relacionado à imagem do camaleão (cujo ideograma arcaico pode ter originado o ideograma I), remetendo à noção de movimento (agilidade) e mutação (mimetismo) (Wilhelm, 1956, xi). Essa imagem traz de forma reforçada a idéia da transformação e do fluxo, como princípios organizadores e desorganizadores e reorganizadores - da vida, idéia marcante no pensamento chinês. Não há muito consenso em relação às datas, mas as bases que nortearam grande parte das vertentes chinesas de pensamento parecem advir de uma forte história de tradição oral a qual remontaria a mais de mil anos antes de Cristo. Nos mais antigos textos escritos do I ching observam-se referências de cerca de 700 anos a.C.

Mais que um jogo divinatório, essa obra tem sido estudada como um tratado de situações humanas arquetípicas, a ser consultado por meio de instrumentos como varetas ou moedas. Além disso, é considerada como uma das mais importantes fontes da genealogia do pensamento chinês. É no I ching que se observam também as primeiras referências à idéia de yin yang, inicialmente ligadas a um par de linhas mestras. A yang, representada por um traço contínuo (____) e a yin, simbolizada por uma linha cortada (___), significavam, na versão mais remota do jogo, sim e não respectivamente. Posteriormente as respostas foram se tornando mais complexas, com duas, três, até chegar às seis linhas que formam os hexagramas como hoje os conhecemos. Cada hexagrama é composto por um par de trigramas, que, combinados, simbolizam uma determinada situação humana. Os oito trigramas são compostos por um conjunto de símbolos que remetem a um determinado arquétipo, como será mostrado adiante.

Outra obra à qual estão atribuídas bases do taoísmo é o Tao-te-ching, cuja tradução mais corrente seria "Tratado do caminho e da virtude". Trata-se de uma espécie de escritura sagrada e poética, cujos provérbios vêm inspirando religiões e pensamentos há cerca de 2600 anos. É interessante observar que Lao-Tsé, autor do Tao-te-ching, é praticamente contemporâneo ao grego Heráclito, cujas proposições têm pontos em comum com o taoísmo. Heráclito também partilhava da noção de fluxo constante e ciclos de mudança, como motores do universo e suas manifestações. Assim ele abordou o problema da

unidade permanente do ser diante da pluralidade e mutabilidade das coisas particulares e transitórias. O filósofo chegou à compreensão de que apreensões duais do mundo não deveriam denotar oposições estanques, mas revelar a dinâmica não hierárquica entre aspectos de um mesmo fenômeno. Esta proposição é bastante afim à que explica os emblemas yin yang, a qual também apresenta as características de inter-transformação, interação, complementaridade.

Entretanto, o rumo da filosofia ocidental foi ditado, com maior frequência, pelas idéias derivadas do pensamento de outros gregos, em especial Sócrates e Platão, com a metafísica ocidental, aonde as oposições binárias vinham acompanhadas de um julgamento hierárquico de valor. Isso fixava um pólo do dualismo como a instância a ser superada, e o outro como a meta. A tradição judaico-cristã, o cientificismo, o racionalismo e o cartesianismo, por exemplo, vieram fortalecer essa dicotomia, que, via de regra, colocava a materialidade do mundo - corpo, natureza, prática, etc. - como algo a ser superado em prol de construções abstratas como a idéia, a religião, a ciência, a razão, etc.

A noção taoísta de wu wei - grosso modo “não ação” ou “agir sem coagir” - traz uma perspectiva de espontaneidade, de deixar-se conduzir pelo ritmo natural da vida, sem forçar os acontecimentos, sem pré-ocupação, seguindo o fluxo de devires e sem finalidades a priori. Só se chega ao tao sem se tentar chegar ao tao. Esta ênfase no percurso não teleológico, expressa uma das aproximações da sabedoria chinesa com a noção de rizoma, metáfora de Deleuze e Guattari para uma perspectiva onde não se identifica, nem privilegia, pontos de partida ou de chegada (1995).

O princípio taoísta wu wei pode ser relacionado também à idéia de devir, ou de um “entrar em devir”. Segundo o dicionário (Ferreira, 1975), devir é a transformação incessante e permanente pela qual as coisas se constroem e se dissolvem em outras; o vir-a-ser. Para Deleuze a idéia de devir - originalmente atribuída ao grego Heráclito - remete a um deixar de ser. Deixar de ser alguma coisa, mesmo que para se tornar outra, demanda um estágio que caracteriza um “não ser”, ou “ainda não ser”. Essa perspectiva - tão inadmissível para a filosofia grega dominante, baseada em paradigmas como centro, identidade e essência

- se encontra revigorada em grande parte dos pensadores contemporâneos.

O não ser do devir, e a não ação do wu wei são ambos estados fortemente marcados por dois fatores: o fluxo - movimento e transformação ininterruptos; e o vazio interstícios, hiatos, suspensão de ação, de identidade, e qualquer tipo de fixação ou territorialização. Esses dois fatores nos levam a uma terceira idéia, que de certa forma abraça as anteriores: o virtual, campo disforme de multiplicidades intensivas.

Alguns pontos que aparentemente tornariam forçada essa aproximação entre noções do taoísmo e do pós-estruturalismo, podem ganhar um novo olhar, como acontece nas noções de ordem, essência e unidade, por exemplo. A idéia de uma ordem subjacente ao equilíbrio dinâmico do mundo, na visão taoísta, pode destoar da noção de rizoma, onde não há ordem preestabelecida, mas um fluxo não hierárquico nem teleológico de agenciamentos, conexões inesperadas e linhas de fuga. Talvez seja este um falso paradoxo, gerado pela idéia de ordem que, para o pensamento ocidental, encerra princípios logocêntricos e enrijecidos, enquanto para os taoístas é uma noção que envolve transformação e desterritorialização ininterruptas, adequações e atualizações constantes, ou regulação.

Para Marcel Granet (1997), por exemplo, a noção de ordem do taoísmo não passa pelas idéias de lei ou de Deus, nem correspondem a regras dogmáticas ou ortodoxas. Essa ordem é um princípio de características mutáveis, adaptáveis, fluidas, que, ao mesmo tempo em que regulam, se moldam às situações e fenômenos. Nesse contexto, ao se fixar em uma única configuração, essa ordem perderia totalmente sua eficácia.

Outro aparente paradoxo envolve as noções de descentramento e multiplicidade, que parecem esbarrar nas idéias de unidade e essência, associadas ao tao. No rizoma a idéia de multiplicidade é manejada como substantivo, e não como adjetivo. Isso indica que não há um uno que se subdivide, mas uma multiplicidade sem anterioridade. Ainda que encontremos o termo unidade em várias passagens do taoísmo, este não remete a uma idéia centralizadora, fixadora de identidade, e nem, como vimos, à noção, nos moldes ocidentais, de Deus.

Quer dizer, o termo unidade não parece se referir a um modelo arborescente onde um centro, hierarquicamente superior, se ramifica, ou para onde tudo converge. Antes, parece sustentar a imagem de uma força pulverizada, contaminadora, disseminada, concernente a toda e qualquer vida. Força esta responsável ainda pela interação que se opera entre os corpos, gerando constantemente novas configurações, mas caracterizando a formação de um elo entre esses corpos, o que remonta à idéia de unidade. Em outras palavras, o tao é uno e múltiplo. O que adere a outra perspectiva deleuziana, a do elogio do e, somatório e inclusivo, substituindo o ou excludente (1995).

No que toca à questão da essência, para os taoístas esta estaria justamente na qualidade fluídica e dinâmica do universo, e, até por isso, se manifestaria também no jogo das aparências que tomam os corpos em transformação, na multiplicidade de faces pela qual o tao se manifesta, se dá a conhecer. Para a filosofia clássica, de um modo geral, essência nos remete à constância, à imutabilidade e a algo que subjaze à superfície. O antagonismo deleuziano se refere a esta noção de essência. Parece então que estas também podem ser contradições forjadas. Por um lado pelas especificidades das linguagens oriental e ocidental, incluindo as dificuldades de tradução. Por outro, pela insistência de abordagens dicotômicas por parte do pensamento ocidental, mesmo aquele que, teoricamente, se opõe vigorosamente a estas.

Deleuze e Guattari, apesar de terem construído um discurso em que buscavam romper com dualismos antagônicos, acabaram caindo inúmeras vezes no mesmo dilema, ao contrapor, por exemplo: rizoma x raiz, memória curta x memória longa, unidade x multiplicidade, essência x aparência, micro-política x macro-política, molar x molecular, decalque x mapa, etc. No pensamento taoísta as paridades não são, em si, dicotômicas, já que todos os opostos são princípios inextricáveis no tao. O que difere é que ali o olhar sobre o duplo não está fixado, nem carregado de hierarquia e exclusão. As metas de reforço ou atenuação de um dos aspectos de qualquer duplo não estão engessadas, são mutantes e relativas a cada configuração. Trazemos a idéia de ambivalência, como um passo para a superação da dicotomia, ao invés de puramente negar o dual, e, eventualmente, acabar caindo nele. Para isso é importante frisar que o que é dual não é necessariamente dicotômico.

A investigação prática sobre a qual se debruçou esta tese foi dividida em duas etapas. A primeira etapa da pesquisa foi experimentada por atores em formação, a segunda consistiu na construção de um espetáculo solo onde atuo como atriz.

Os estudantes envolvidos na primeira etapa estavam cursando, em sua maioria, entre o terceiro e o quinto semestre do curso de interpretação teatral, na Universidade Federal da Bahia. Durante os quatro meses do primeiro semestre letivo de 2005, com dois encontros semanais de duas horas de duração cada, práticas, noções, teorias e imagens da sabedoria taoísta, alimentaram as dinâmicas que foram realizadas com os alunos matriculados na disciplina Técnica de Corpo para Cena III.

O processo foi dividido em quatro fases. Num primeiro momento a experimentação dos contrastes yin yang norteou as dinâmicas, dirigidas para a experimentação de parâmetros de movimentos. Em seguida foram os arquétipos ligados aos trigramas do I ching que fomentaram as aulas, e se voltaram mais para a construção de estados, ou entidades, como procurei chamar em aula evitando o termo personagem que poderia gerar construção excessivamente psicológica por parte dos alunos. Na terceira fase, foram construídos textos poéticos partir de exercícios de escrita solta, por meio de livre associação em estado de imersão, com estímulos oriundos do I ching. Os materiais escritos foram confrontados entre si, ainda em estado bruto, e ganharam novas formas. A partir daí, num último momento, os acervos expressivos gerados no processo criativo foram vasculhados e atualizados visando à re-contextualização de ações físicas que dialogassem com os textos criados. Por falta de recursos técnicos apropriados, não há registros visuais adequados dessa etapa da pesquisa.

A segunda etapa consistiu em um processo criativo que visava desde o início à construção de um espetáculo. Tal experimentação resultou no espetáculo solo *Traços ou Quando os alicerces vergam*, dirigido e iluminado por André Amaro, acompanhado ao vivo pelo músico Lupa, e com cenário e figurino de Malu Frago.

Nesse estágio da pesquisa nos debruçamos inicialmente sobre alguns contrastes yin yang, criando um repertório expressivo que paulatinamente foi se desdobrando e sendo aproveitado e transformado ao longo do levantamento das

cenar. Também trabalhamos com algumas imagens de wu hsing, a mandala das cinco fases, buscando trabalhar as energias afetivas associadas a elas. O chi kung esteve presente durante todo o processo, como forma de preparação para o trabalho.

A seguir abordaremos aspectos das matrizes yin yang, e os trigramas do I ching, levantando os princípios com os quais operamos em processos criativos:

Yin yang

A idéia da relatividade yin yang nasceu na China antiga, alguns séculos antes de Cristo, a partir da observação dos ciclos da natureza, em especial o ciclo dia e noite e fatores a este associados, como sol e lua, claridade e escuridão, etc. Suas mais antigas referências conhecidas constam do Hi zi, pequeno tratado anexado ao I ching (1997, 85). Neste tratado os emblemas funcionavam especialmente na caracterização das linhas, a inteira (yang), que inicialmente denotava sim e a cortada (yin), significando não. Estas linhas são as menores células do I ching, cujas combinações formarão os trigramas e hexagramas, complexificando as respostas. Se com a idéia de tao, só podemos lidar a partir de um processo sintético (caracterizado por ser holístico, sistêmico, intuitivo), com sua manifestação para os homens a partir de duas forças relativas - yin e yang - podemos lidar a partir de processos analíticos, relacionais (Freire, 1996, 3).

Marcel Granet (1997, 83) observa duas tendências de análise sobre o conceito, uma atribuída aos críticos contemporâneos chineses, de entendê-los como forças, e outra, ocidental, de trata-los como substâncias. Refutando ambas as proposições, Granet observa que, de forma bem mais simples que se possa imaginar, os termos yin e yang funcionam principalmente como emblemas, dotados de potencial de evocação de todos os contrastes possíveis existentes. Yin e yang formam, assim, um par de rubricas mestras com alto poder sugestivo e simbólico (1997, 88).

Segundo Granet, a existência deste conceito parece traduzir a idéia de que o contraste de dois aspectos concretos caracteriza o universo e cada uma de suas aparências (1997, 89), entretanto, como será discutido em outros trechos, o duplo yin yang não se configura nos moldes dicotômicos, derivados da metafísica ocidental, e nem rechaça a noção de multiplicidade em detrimento de dualismos

estanques. Não há relação hierárquica ou excludente, mas movimentos incessantes e interdependentes entre as duas faces. Há ainda uma infinidade de configurações possíveis entre os dois pólos limítrofes de um fenômeno, além de uma pluralidade de fenômenos caracterizáveis. Ou seja, ainda que tudo possa ser compreendido a partir da noção de um duplo, as proporções entre as partes não são estáveis, nem equivalentes. Trata-se de variáveis que oscilam no tempo e no espaço, prenes de ritmo e pulsação, como tudo que é inerente ao universo e suas manifestações.

Na representação gráfica do símbolo yin yang, chamada tai chi - grande energia, em tradução simplificada - há uma pequena circunferência branca na metade preta e vice e versa. Isso traduz uma particularidade da dinâmica: cada uma das faces extremas (pólos) carrega em si o germe da outra. Donde temos:

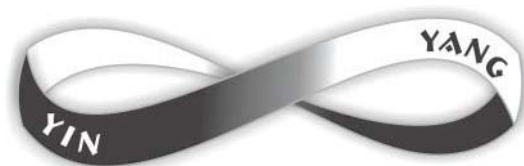


As seguintes propriedades da dinâmica entre yin yang mostram bem essas características:

- A. Oposição: Esta propriedade diz que todos os fenômenos da natureza têm, ao mesmo tempo, dois aspectos contrastantes, e denota a existência de polaridade e tensão entre eles. Entretanto não se refere a um dualismo antagonico, hierárquico ou excludente, antes, aponta para complementaridade e ambivalência.
- B. Interdependência: Propriedade que mostra que um pólo só existe na dependência do outro, apresenta a imbricação entre os opostos. O quente não é sequer compreendido sem o parâmetro oposto: o frio.
- C. Inter-consumo: Essa propriedade mostra que o aumento de um dos lados acarreta a diminuição do lado oposto e vice-versa. Configura uma mudança quantitativa, há movimento e mudança constantes caracterizando um equilíbrio dinâmico, instável e instantâneo, entre os pólos.

D. Inter-transformação: Aqui se apresenta uma mudança qualitativa. Em certas situações, geralmente no auge da predominância de um lado, este poderá se transformar em seu oposto, produzindo um processo de transubstanciação, uma mudança radical. “Ações extremas produzirão resultados inversos”, diz o adágio chinês.

Uma metáfora interessante para pensar a relação entre os aspectos yin e yang dos fenômenos, a qual contempla as propriedades acima descritas, e será usada também em outros momentos da pesquisa é a do Anel de Moebius. Proposta pelos matemáticos alemães August Ferdinand Moebius e Johann Benedict Listing em 1858 e redimensionada por pensadores como Lacan, José Gil, e artistas como Escher e Ligia Clark, o Anel de Moebius é um enigma da geometria e do espaço: o lado externo é ao mesmo tempo o interno.



Como vemos, a imagem criada é similar àquela utilizada para simbolizar o infinito. A pesquisadora Ciane Fernandes também usa a imagem, e assim explica sua natureza:

Como no Anel de Moebius ou Figura Oito (descrita por Laban em termos de movimento, 1974, 98), ou mesmo como no espelho mágico de Escher (ERNST, 1996, pp.99, 76), dualidades tornam-se contínuas gradações em transformação (2006.1).

Ou ainda a mesma autora, nessa outra formalização da idéia:

No Anel de Moebius [...] as duas extremidades do tempo (passado e futuro) se encontram num ponto de inversão, criando uma torção sem interno-externo. [...] Dentro da Figura Oito, [...] dualidades opostas e excludentes passam a ser transições entre diferenças (2006.2).

Assim, não há nunca uma extremidade pura, mas sim transições em gradações, aumentando ou diminuindo de intensidade e transformando-se no outro. Ressalte-se ainda, que o interior do Anel de Moebius, como o tao, traz o vazio.

A seguir uma tabela que contém exemplos de pares yin yang. Esta é uma seleção de alguns aspectos a partir das diferentes fontes usadas na pesquisa. Aqui estão aqueles que consideramos mais aplicáveis ao propósito de servir como estímulos para criações corporais. Uma tabela é um mecanismo bastante restrito, e em termos visuais não dá conta da representação das propriedades apontadas acima. Assim, optamos por criar esse formato de tabela que busca traduzir, ou pelo menos se aproximar das características dinâmicas entre yin yang.



Este material orientou várias dinâmicas corporais ao longo das etapas da pesquisa. As propriedades acima descritas também foram trazidas na orientação de atividades de pesquisa criativa, visando desdobrar suas possibilidades.

Frisamos que os pólos não se esgotam em si, como nos modelos dualistas dicotômicos, mas agenciam configurações múltiplas a partir de sua mútua articulação. Assim, entre o curto e o longo, ou entre o vazio e o cheio, por exemplo, há uma pluralidade de atualizações possíveis e sempre renováveis. Como há também as relações de reciprocidade, reversibilidade, interdependência, complementaridade e ambivalência.

A seguir descreveremos alguns exercícios que partiram dessa matriz, partindo-se sempre de um dos pares acima enumerados:

A. Diagonais individuais:

- Diagonais em que se busca a transformação gradual de um pólo para o outro do duplo. Por exemplo, saída com movimento centrípeto aos poucos se transformando em centrífugo. Aqui está implícita a propriedade de inter-consumo orientando a dinâmica.
- Diagonais onde se busca a mudança súbita de um estado em sua polaridade máxima para o inverso. Como uma saída em movimento o mais sombrio possível até o centro, a partir do qual se troca subitamente para movimento luminoso. A característica marcante aqui é de inter-transformação.

B. Diagonais em dupla:

- Cada um sai de um canto da sala, com energias opostas. Vão se dirigindo gradualmente para o outro pólo do par yin yang escolhido, e encontram-se no centro buscando estarem em equilíbrio simétrico (no meio do caminho entre os pólos) nesse ponto, para, a partir daí, irem trocando as polaridades com as quais iniciaram o exercício. Por exemplo, um sai de um lado com movimento de recepção e outro com movimento de penetração, no centro eles devem estar com movimentação intermediária entre os pólos, para depois cada um ir buscando a outra polaridade. Aqui se busca enfatizar o caráter oposto, complementar e interdependente dos duplos. Outra variação é saírem das extremidades

num pólo, intensificarem este mesmo pólo, para no centro, ao se encontrarem, promoverem a transformação súbita no pólo oposto.

C. “Dimmerização”:

- Os pólos funcionam ainda como uma espécie de dimmer ou graduador de intensidades, que, na pesquisa de movimento, torna-se mais um parâmetro a ser aplicado. Assim, tem-se uma dada partitura de ação física, advinda de alguma experimentação, e nela se aplica um par de parâmetros como, por exemplo, lentorápido. Tal partitura mais rápida, ou mais lenta, vai apresentar desdobramentos da frase original que podem adequá-la melhor a um determinado contexto. Outros pares podem funcionar nesse propósito. Alguns tornam-se parâmetros mais concretos, como pesadoleve, e outros fornecem imagens mais abstratas, como densosutil, vaziocheio, contraçãoexpansão, altoabaixo, curtolongo, tristealegre, etc. Com isso há a possibilidade de explorar cada partitura ou célula física com pares que agem de formas diferentes.

A idéia de usar os pares yin yang desta forma surgiu a partir da leitura do estudo de Ciane Fernandes sobre Rudolf Laban (2002). Laban e seus discípulos organizaram seu sistema de análise do movimento nesta relação dinâmica entre polaridades: teoriaprática, dançateatro, corpopalavras, leveforte, livrecontido, funçãoexpressão, internoexterno, entre outras. Para Laban, o espaço começa dentro do corpo (arquitetura do corpo) e este se expande para o espaço (arquitetura do espaço), conectados através de variações de combinações expressivas. Nesta “harmonia espacial”, interno e externo, e impressão e expressão, estão em constante diálogo e recíproca transformação nos percursos ou traços de energia. Esta harmonia fundamenta a expressividade do ator-dançarino, em ritmos, fraseados e ênfases diversas.

Laban identificou quatro duplas de qualidades expressivas como norteadoras de movimento, a saber: fluxo (contido ou livre), peso (forte ou leve), tempo (acelerado ou desacelerado) e foco (direto ou indireto). Algumas destas duplas encontram aproximação na listagem acima, dos pares yin yang. Além disso, discípulos de Laban vêm estabelecendo diversas correspondências quaternárias aos fatores expressivos, inclusive com elementos da natureza. Assim,

peso é associado à terra, fluxo ao elemento água, tempo ao fogo e foco ao ar. E, assim como na tradição chinesa, as qualidades expressivas nunca estão isoladas, mas agrupam-se para criar uma imagem ou uma espécie de arquétipo energético. Por exemplo, nas ações básicas temos variações de tempo, peso e foco, mas mantemos o fluxo constante. Portanto, podemos associar acelerado, forte e direto (socar), ou desacelerado, leve e flexível (flutuar).

Relacionamos os trigramas do I ching - e seus respectivos atributos - às ações básicas de Laban, como disposto em quadros na próxima seção. E acrescentamos ainda a possibilidade de graduar partituras ou movimentos com parâmetros que atuem de forma mais abstrata imaginária, poética, ou mesmo teatral - como com os pares frioquente, noturnodiurno, medoraiva, entre outros.

Esses emblemas demonstraram constituir material altamente sugestivo, podendo gerar as mais diversas dinâmicas expressivas, de acordo com a necessidade e imaginação dos envolvidos no trabalho. Como vimos, as propriedades ligadas aos emblemas também podem servir de estímulo na invenção de propostas. As aqui descritas investigam as características de oposição e inter-transformação, nos exercícios de transformação súbita, e a propriedade de inter-consumo nos exercícios de transformação gradual. A propriedade interdependência está presente em todas as dinâmicas, em especial na aplicação dos pares como dimmer, onde o ator pode perceber mais claramente, em sua partitura, a ação de cada pólo de um par graças ao contraste relativo à ação do outro pólo.

Tanto nos exercícios descritos acima, quanto nos próximos, utilizamos, quando achamos que é necessário, como recurso de apropriação da célula expressiva gerada o seguinte percurso: após experimentação a partir de uma imagem sugestiva solicitamos ao aluno, ou ator, que ele solte a sensação aos poucos e posicione as mãos sobre o umbigo (principal centro de energia, usado em exercícios de chi kung). Então sugerimos que ele percorra mentalmente o trajeto criado na experimentação, reconstituindo-a imaginariamente. Depois de um tempo solicitamos que ele volte a instalar a sensação e a célula expressiva criada a partir desta, e indicamos ainda que se perceba qual foi o caminho psicofísico - trilhado nesse processo de re-instalação.

Aqui estamos dando o espaço para que o ator entenda como se dará o acesso àquela construção e sua manutenção, ou a manutenção daquilo que a anima, que a mantém viva. Trata-se daquilo a que muitos teatrólogos vêm chamando sub-partitura, como veremos à frente. Em seguida propomos a repetição do gesto de soltar e re-instalar a célula, até que o ator tenha segurança de tê-la incorporado. Esse trabalho ajuda também a evitar a perda de células conquistadas em experimentações, mas muitas vezes esquecidas depois.

I ching

Podemos pensar no I ching como um meio de atualização de respostas mais ou menos inconscientes, fornecidas (atualizadas) pelo próprio jogador, através do instrumento oracular. O I ching, que inicialmente consistia tão somente em dois signos como respostas a perguntas, foi sofrendo acréscimos até chegar, há cerca de 2.500 anos, ao formato próximo do que conhecemos. A dupla de signos no qual se baseia o oráculo consiste em um par dinâmico e complementar, e foi, posteriormente, vinculada às noções de yin e yang, que orientam a filosofia taoísta.

O I ching é composto de 64 hexagramas (formados por seis linhas) que surgem a partir da combinação de dois núcleos menores, os trigramas (formados por três linhas). As respostas procuradas no I ching como oráculo, ou como um conjunto de situações humanas arquetípicas, são dadas pelos hexagramas. Em nosso estudo focamos na simbologia dos oito trigramas, também conhecidos como ba gua. Cada um desses conjuntos de três linhas representa um arquétipo, com determinados atributos, ligado tanto à posição familiar, como a fenômenos da natureza, animais, partes do corpo, etc. Além do uso oracular do I ching - ação que faz parte de nossa vida, nosso estudo se concentrou em referências ligadas aos oito trigramas associando-as a exercícios, parâmetros e texturas de movimentos afins, visando favorecer construções de determinados estados, ou "personagens".

Segue uma tabela hipotética, construída a partir de referências ligadas aos trigramas arquetípicos do I ching, buscadas nas diversas fontes consultadas. Além destas referências, acrescentamos algumas propostas cênicas de origens diversas, às quais relacionamos os trigramas. Esta relação se pautou na tipologia

de construções expressivas que cada dinâmica tende a fomentar, de modo a intensificar um determinado aspecto a ser trabalhado. As propostas associadas foram coletadas em matrizes diferentes como os estudos de Laban, Barba, Decroux, Grotowski, Bob Wilson, Grupo Lume, etc, além de nosso próprio acervo de propostas desdobradas a partir de fontes como as mencionadas.

CHI'EN, O CRIATIVO		
ATRIBUTOS	PROPOSTAS ASSOCIADAS	OUTRAS ASSOCIAÇÕES
<p>Força/Ar</p> <p>Energia criadora, poder, ascensão, inspiração, plenitude, divindade, ou homem santo/líder.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Empurrar/pressionar: forte, direto/reto, lento - Vibração - Energia do samurai 	<p>Imagem: Céu</p> <p>Animal: Cavalo</p> <p>Família: Pai</p> <p>Corpo: Cabeça</p> <p>Cor: Vermelho escuro</p> <p>Frio, metal, sul</p>

K'UN, O RECEPTIVO		
ATRIBUTOS	PROPOSTAS ASSOCIADAS	OUTRAS ASSOCIAÇÕES
<p>Maleabilidade/TERRA</p> <p>Abnegação, proteção, dedicação, submissão, flexibilidade, inspiração, preservação, doçura, serenidade, inspiração, fidelidade, fecundidade, passividade.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Flutuar/esvoaçar: leve, indireto/flexível, lento - Energia da Gueixa - Marionete 	<p>Imagem: Terra</p> <p>Animal: Vaca</p> <p>Família: Mãe</p> <p>Corpo: Ventre</p> <p>Cor: Negro</p> <p>Tecido, tronco, norte</p>

CHÊN, O INCITAR		
ATRIBUTOS	PROPOSTAS ASSOCIADAS	OUTRAS ASSOCIAÇÕES
Movimento/FOGO Impulsão, agitação, provocação, decisão, impetuosidade.	- Socar/bater: forte, direto/reto, rápido/súbito - Explosão - Serpente na Coluna (dinamização)	Imagem: Trovão, madeira Animal: Dragão Família: Primogênito Corpo: Pé Cor: Laranja Grama, bambu, norte

K'AN, O ABISMAL		
ATRIBUTOS	PROPOSTAS ASSOCIADAS	OUTRAS ASSOCIAÇÕES
Perigo/ÁGUA Melancolia, armadilhas, penetração, insondável, oculto, de difícil compreensão, rigores.	- Chicotear: forte, indireto/flexível, rápido/súbito - Fluidez densa (atmosfera de espuma espessa) - Condução de olhos vendados (dedos, som da voz...)	Imagem: Água, nuvens Animal: Porco Família: Segundo filho Corpo: Ouvido/orelha Cor: Vermelho Seiva da floresta, lua, sangue, oeste

KÊN, A QUIETUDE		
ATRIBUTOS	PROPOSTAS ASSOCIADAS	OUTRAS ASSOCIAÇÕES
Imobilidade/TERRA Prudência, humildade, resistência, solidão, repouso, solidez.	- Deslizar: leve, direto/reto, lento - Câmera lenta - Estátua/foto	Imagem: Montanha Animal: Cão Família: Filho mais novo Corpo: Mão Cor: Rósea do alvorecer Pedras, tronco nodoso, noroeste

SUN, A SUAVIDADE		
ATRIBUTOS	PROPOSTAS ASSOCIADAS	OUTRAS ASSOCIAÇÕES
<p>Penetrante/AR</p> <p>Doçura, formalismo, indecisão, retirada, ato de entrar, o trabalho, a ofensiva, a veemência.</p> <p>Signo contraditório, liga-se ao trovão, seu oposto.</p> <p>Propagação, avanço, fluir do vento.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Torcer: forte, indireto/flexível, lento - Pinceladas com ombro + braços + mãos - Sinuosidade - Torções em câmara lenta 	<p>Imagem: Vento, madeira</p> <p>Animal: Galo e galinha</p> <p>Família: Primogênita</p> <p>Corpo: Coxas</p> <p>Cor: Branco</p> <p>Ar, trama do tecido, odores, sudoeste</p>

LI, O ADERIR		
ATRIBUTOS	PROPOSTAS ASSOCIADAS	OUTRAS ASSOCIAÇÕES
<p>Luminosidade, dependência/FOGO</p> <p>Comunicação, clareza, beleza, luz, calor, por vezes secura.</p> <p>Inteligência e elegância.</p> <p>Tudo que é duro por fora e mole por dentro, como os animais com carapaça.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Pontuar/brilhar: leve, direto/reto, rápido/súbito - Energia do desequilíbrio: leve, inerte, fluida. - Isolamento das partes - Dinamização com 'stops' 	<p>Imagem: Fogo, sol, relâmpago</p> <p>Animal: Faisão</p> <p>Família: Filha do meio</p> <p>Corpo: Ohos</p> <p>Cor: Dourado</p> <p>Armas, lanças, armaduras, leste</p>

TUI, A ALEGRIA		
ATRIBUTOS	PROPOSTAS ASSOCIADAS	OUTRAS ASSOCIAÇÕES
<p>Prazer, jovialidade/ÁGUA</p> <p>Felicidade, sensualidade, tranquilidade serena, magia, o que jorra, o que está maduro e cai como um fruto.</p> <p>Teimosia, prazeres que levam à destruição.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Sacudir: leve, indireto, rápido/súbito - Marionete - Energia, Dança dos Ventos: pulsante, compassada, ritmada - Jogos de sedução 	<p>Imagem: Lago</p> <p>Animal: Carneiro e ovelha</p> <p>Família: Filha caçula</p> <p>Corpo: Boca e língua</p> <p>Cor: Verde</p> <p>Amante, carne, sudoeste</p>

A partir desse material é possível, por exemplo, concentrar as atividades de uma aula, ou de um dia de pesquisa, ou de uma dada composição, em um desses trigramas e buscar a construção psicofísica de cada um desses estados. No caso de se completar o ciclo, cada ator passa a contar com oito matrizes ou naturezas corpóreo-energéticas em seu repertório. Estas podem ser usadas como bases para diferentes personagens, ou como suportes de estados de uma mesma personagem. Podem ainda ser investigadas em perspectiva mais performática, desvinculadas da construção de uma identidade. A abordagem vai variar de acordo com a proposta em questão. A idéia é que se possa excluir e/ou incluir diferentes dinâmicas associadas aos trigramas, desde que as escolhidas sejam percebidas como mobilizadoras de uma mesma qualidade de estado.

Espetáculo *Traços ou Quando os Alicerces Vergam*

Antes de passar a falar sobre o processo criativo de *Traços*, é importante fazer algumas observações. Quando falarmos em matriz, aqui, estaremos nos referindo tanto a fonte inicial de uma determinada criação em nosso caso de origem taoísta quanto ao conjunto de células expressivas gerado na relação de experimentação com essa mesma fonte. Assim, a matriz frioquente, por exemplo, refere-se ao mesmo tempo a um dos pares yin yang existentes, quanto ao conjunto do material expressivo gerado em meu diálogo corporal com este par. Células ou células expressivas são termos que farão referência aos vários elementos componentes dessas experimentações, surgidas a partir do encontro do corpo com uma dada matriz.

Após o processo de experimentação com cada matriz, é possível decompor o material bruto em células, que podem ser: movimentos, posturas, timbres vocais, ritmos, corporeidades, estados afetivos, atmosferas, ambiências, etc. Estas células expressivas funcionam como matéria combinatória, com as quais se pode lidar em uma perspectiva de composição - ou montagem. O conjunto de células, advindas de matrizes variadas, pesquisadas corporalmente, constituiu, durante a criação do espetáculo, certo acervo de recursos que foi consultado, desdobrado, mexido, cortado, colado, revisado, ampliado, reduzido, acelerado, desacelerado, etc, durante o processo de re-alocação na cena. Na perspectiva de re-

contextualização das células originais para o contexto da peça, matrizes e/ou células expressivas se tornaram ou apoiaram ações físicas. Ou seja, ao ganharem uma significação voluntária, ao passarem a enunciar, no sentido dramaturgico, dentro de uma partitura global do texto espetacular, as células e matrizes adquiriram estatuto de ação física.²

Assim, basicamente a criação do espetáculo *Traços ou Quando os alicerces vergam* consistiu neste percurso: durante o período de ensaios trabalhei com o imaginário taoísta me provocando criações a princípio dissociadas do tema do espetáculo, o que ia gerando um acervo de células expressivas. As células criadas eram depois re-contextualizadas em ações físicas a partir das demandas da peça, processo este já norteado por textos de Ana Miranda. Parti, por exemplo, de uma experimentação em cima do contraste profundosuperficial - tirado das associações yin yang - e isso gerou uma corporeidade, que, depois, foi re-allocada na peça. Surgida como movimento absolutamente inespecífico, ou seja, sem intencionalidade de sentido ou significado proposital, esta matriz acabou transfigurada na ação em que a personagem se relaciona com seu animal de estimação. Isso ocorreu com uma série de outras matrizes ligadas ao yin yang, e ao wu hsing (as cinco energias).

Durante a primeira fase dos ensaios, o primeiro momento do trabalho era dedicado à criação de material expressivo - matrizes em diálogo com corpo. Este material gerava imagens que eram "lidas" pelo diretor da peça, André Amaro, e eventualmente por mim, à luz de nossas necessidades. Essa era uma função que propositalmente eu delegava ao André, justamente para evitar imaginar de antemão uma possível adequação entre a matriz a ser experimentada, e algum conto ou ambiência da obra de Ana Miranda. Tal decisão me permitia criar mais livremente. A partir daí esse material ia sendo desdobrado e re-contextualizado, visando à dramaturgia.

Depois, já com a estrutura eixo da peça levantada, as matrizes foram sendo usadas também para adensar ou complexificar o desenho, como uma provocação

² Sobre a composição como perspectiva do trabalho atoral, e sobre a diferença entre movimento, gesto e ação física, conferir o estudo de Matteo Bonfitto (2002).

interna de estados, que não estavam originalmente ligados àquelas formas corporais que agora animavam. Ou seja, em clara perspectiva de composição (Bonfitto, 2002), uma mesma ação física pôde ter o desenho de movimentos ligado a uma determinada matriz - experimentada em dada ocasião, e a sub-partitura ligada à outra.

Na experimentação solta e desvinculada de contextos das matrizes, sentia meu corpo entrar em um estado de maior presença e concentração cênica. Este estado, fortemente favorecido pela imersão proporcionada pelo chi kung, era intensificado, talvez, pelo fato da criação não passar, nesses momentos, por uma busca racional de adequações, sentidos ou associações a um determinado contexto (ação ou texto predeterminado). O que parece é que, nessa experimentação não teleológica, cada corpo vai criar um acervo expressivo altamente singular, ligado tão somente às suas experiências em relação ao estímulo proposto matriz e ao seu momento particular, já que não há ancoragem no produto final. O resultado em termos de repertório expressivo nesse tipo de trabalho indica polifonia e polissemia: um amplo leque de discursos e possibilidades de leitura e aplicação cênica do material.

É certo que a ponte entre a pura experimentação expressiva fornecedora de ritmos, corporeidades, e leituras variadas rumo à ação ou seja, à contextualização desses movimentos, sons e outros recursos gerou insistentes desdobramentos, adequações, re-aloções e derivações das células criadas. Entretanto, por terem surgido em pesquisa dissociada de sentidos unívocos ou direcionados até por que vários estímulos taoístas já tendem a certa abstração tais células parecem manter um caráter menos territorializado, parecem resistir à fixação em um contexto inequívoco. Em outras palavras elas geram atuação e cenas menos realistas, talvez mais metaforizadas e polissêmicas.

Toda obra artística porta certa polissemia, e sempre contempla certo grau de recepção criativa e variada por parte do público. Afinal, nessa característica reside um tanto do que define algo como arte. Mas, da mesma forma que uma pintura figurativa tende a direcionar mais a fruição do que uma obra cubista, por exemplo, no que se refere ao grau de "ilustração" do tema por parte do artista, há viéses diferenciados na abordagem de uma obra. E é importante saber que estes têm conseqüências diretas sobre aspectos da recepção.

Não se trata de defender esta ou aquela abordagem de cena como melhor ou mais contemporânea. O fato é que, particularmente, me propus a experimentar uma determinada via de trabalho que, pelo processo e resultado, pareceu demonstrar grande vocação a uma recepção por devir, uma fruição menos estratificante. Talvez por que sua criação também foi sustentada pelo princípio do devir, de wu wei e do vazio. Esta espécie de fruição remete aos conceitos de “cadeia significante” em Jacques Lacan, e de “infinetização do discurso”, em Júlia Kristeva, referidos por Ciane Fernandes em sua análise do processo e obra de Pina Bausch (Fernandes, 2000, 26-38). Para a autora, Bausch explora justamente o não-reposo e a arbitrariedade do signo (2000, 32).

Outra questão que se colocou durante o processo foi o uso das matrizes como sub-partitura. Uma motivação interna que não era traduzida em uma intenção presumível, como “raiva”, “desespero”, ou em algo como uma “memória emotiva”. Por vezes esse “forro-pensamento” era da ordem de uma memória muscular, como no contraste contraçãoexpansão. Por vezes operava uma memória da sensação, como nas sub-partituras paladar, olfato ou visão. Em outros casos o que animava o gesto ou a ação era uma idéia mais abstrata como cheiovazio, sombrioluminoso, entre outras. Esse grau de abstração contribuiu aí - da mesma forma que nas construções de movimentos - para intenções talvez mais conotativas que denotativas, sutis, ou seja, preservadoras de zonas de sombra.

Com este processo, chegamos ao espetáculo *Traços ou Quando os Alicerces Vergam*, que mostra um dia na vida de uma mulher solitária cujo cotidiano parece não caber em sua presumível normalidade, ganhando contornos ora patéticos, ora fantásticos, ora trágicos, ora absurdos. Confinada e isolada em seu apartamento no alto de um prédio, ela gera, compulsivamente, um mundo imaginado. O zelador e a faxineira do prédio são os únicos personagens que parecem compartilhar sua existência presente. O silêncio é uma companhia difícil, ruidosa. A memória também. Em seus devaneios os tempos vividos e fabulados se misturam. Tudo parece confiná-la cada vez mais a uma solidão povoada de fantasmas. Ela quer uma casa nova, uma existência nova e luta, inutilmente, contra cada partícula de sujeira ou insetos que entram pela janela,

invadindo sua casa-corpo. É o último dia do ano. Da janela, ela comemora o ano vindouro com uma melancólica e patética alegria. As lembranças da família, do homem amado, dos filhos que partiram reforçam a sua memória. A noite é um mundo selvagem, perturbador. A mulher dorme embalada pelo ranger das vigas do prédio. Por fim, encorajada pela virada do ano, ela sobe ao telhado do edifício e se lança em um vôo sobre a cidade... Estes são os alicerces de nossa história³.

No início do espetáculo o espaço cênico consiste em um cubo formado por 7 barras verticais de metal vermelho e 8 barras horizontais, de metal prateado, criando um ambiente de 4 metros de largura por 4 de profundidade e 3,5 de altura. Esse espaço faz referência ao cubo de Laban, espaço onde ocorrem as oito ações básicas que combinam tempo, peso e espaço⁴. O piso desse quadrado está forrado com um carpete verde escuro. O ambiente sugere um apartamento, uma clausura, uma jaula: o lugar onde vive a personagem. Nas 7 barras vermelhas verticais alicerces estão dispostos, pendurados em alturas variadas alguns objetos. Este espaço, assim como os objetos, sofrem, ao longo de uma hora de peça, transformações ininterruptas de significação e composição. Ao fim da peça já não há mais objeto algum em cena, e o espaço está tomado por fios elásticos traços que cortam o ambiente em diferentes direções, formando uma espécie de teia, imagem que se desdobra em antena, asa delta, e outras leituras possíveis.

Os traços no espaço, bem como a transformação contínua que o manuseio promove nas re-significações dos objetos-traços, estão relacionados à noção de wu wei, anteriormente já associada à de devir. Essas metamorfoses seguem a eficácia e a lógica do fluxo e da não fixação identitária. Da mesma forma, as alterações de ordem corporal se dão por devires de matrizes ou células expressivas: estados, ritmos, posturas, etc. Há ainda um incessante re-instalar de vazios na cena, seja por meio de longos silêncios textuais, pelas rupturas de sentido, pela polissemia que a cena comporta. Dinamicamente, como nos emblemas yin yang, momentos de excessos se esvaziam, para em seguida irem se preenchendo de novos sentidos, contaminados por sentidos anteriores, mas

³ Este parágrafo, que traz a sinopse do espetáculo, foi escrito em parceria com André Amaro.

⁴ Conferir o já mencionado estudo de Ciane Fernandes sobre o método de Laban e Bartenieff (2002).

dobrando-se sobre estes. Temos aí cenas, corpos e imagens que criam dobras no tempo e no espaço, imprimindo outras possibilidades de significação em constante repetição e transformação⁵. Como se vê, a cena, assim como o processo, acabou impregnada pelos princípios do tao.

Chamo atenção para a característica de impermanência⁶ que se observa nas dinâmicas do cenário, dos objetos, dos estados da personagem, do som e das ações físicas na peça. O fluxo e a mutabilidade desses elementos em cena seguem uma lógica do devir, do wu wei, ainda que isso não tenha sido buscado de forma forçosa como, aliás, pede a sabedoria: agir sem agir, ação sem coação, coação, sem coação. Penso que chegamos a um trabalho onde não se fala sobre o tao, ou sobre as matrizes taoístas, mas que está prenhe desses princípios, muito mais do que poderíamos supor quando nos propusemos a essa investigação. Princípios do tao, furtiva e intensamente, sem que tentássemos agarrá-los, se incorporaram e nortearam, além do processo criativo, a nossa própria encenação.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2006. Tradução: Myriam Ávila.

BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor as ações físicas como eixo**: de Stanislavsky a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Vol. I. Rio de Janeiro, 34, 1995. Tradução: Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik.

⁵ Sobre a idéia de repetição e transformação, conferir o estudo sobre a perspectiva de trabalho de Pina Bausch, de Ciane Fernandes (2000).

⁶ Noção do Budismo, que se relaciona com o caráter cíclico da vida, com os movimentos de existência e transformação ou finitude de todos os fenômenos. E, assim, se relaciona com a idéia chinesa de wu wei, e com a noção filosófica de devir.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Anablume, 2002.

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

_____. AtraveRsando corpos: dança e contemporaneidade no evento Conexão Sul. In: <http://www.revista.art.br/site-numero-06/trabalhos/9.htm>. 2006.1

_____. Como fazer arte a partir do corpo? In: **TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS DA CENA** - revista eletrônica de artes cênicas, cultura e humanidades, EDIÇÃO 01 - ANO 03 2006.2

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1975.

FREIRE, Marcos. **Auto massagem e medicina chinesa**. Brasília: editora do autor, 1996.

GRANET, Marcel. **O pensamento chinês**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

LAO-TSÉ. **Tao te king**. São Paulo: Fundação Alvorada, s/d. Tradução e notas: Huberto Rohden.

MIRANDA, Ana. **Noturnos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Clarice**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SAID, Edward. **Orientalismo, o oriente como invenção do ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WATTS, Alan. Tao. **O curso do rio**. São Paulo: Cultrix Pensamento, 1975. Tradução: Terezinha Santos.

WILHELM, Richard. **I ching: o livro das mutações**. São Paulo: Pensamento, 1956. Tradução: Gustavo Alberto Corrêa Pinto.

(QUASE A) MESMA COISA: 1 MOTIF = VÁRIAS SEQÜÊNCIAS

CIBELE SASTRE

Coreógrafa e dançarina. Analista de Movimento pelo Instituto Laban/Bartenieff of Movement Studies, New York, e mestranda em artes cênicas na UFRGS. Professora da UERGS/FUNDARTE-RS, UNISINOS-RS e PUC-RS.

Desde 1999 quando concluí o curso de Análise Laban do Movimento no LIMS/NY¹ que venho trabalhando sobre a “Mesma Coisa”, nome dado a esta pesquisa em 2005. “Mesma Coisa” é um experimento em dança com o uso da *Motif Writing*. *Motif Writing* é uma derivação da labanotação, originalmente chamada de kinetografia Laban, que é um sistema de notação de movimento que se propõe a registrar e documentar coreografias ou séries de movimento dançado. A complexidade da labanotação fez com que Valerie Preston-Dunlop², por um lado, e Ann Hutchinson Guest³, por outro, identificassem a necessidade de simplificação da labanotação, para uso pedagógico, artístico, criativo, sem que isso se tornasse um documento como registro coreográfico. Os *motifs* são usados, nesta pesquisa, como tarefas em sintonia para improvisação e composição de uma obra. O processo desenvolve distintas camadas de leitura do material Laban/Bartenieff⁴ sobre questões relacionadas às diferentes

¹ Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (LIMS) em New York.

² Aluna de Laban por 12 anos, Preston-Dunlop é responsável por uma vasta bibliografia sobre o material de Laban, bem como por uma biografia: **Rudolf Laban: An extraordinary life**.

³ Criou o nome labanotation para a kinetografia Laban, é responsável pela disseminação da labanotação nos Estados Unidos, fundadora do Dance Notation Bureau em NY. Hutchinson-Guest é uma pesquisadora sobre sistemas de notação de movimento e atual presidente do ICKL International Council of Kinetography Laban.

⁴ Laban/Bartenieff é o material estudado no LIMS. Este Instituto foi fundado por Irmgard Bartenieff, aluna de Laban, que acrescentou ao material Laban sua experiência como fisioterapeuta, agregando e formulando um material específico.

interpretações que os dançarinos apresentam ao mover um mesmo *motif*⁵. Mesma Coisa parte da idéia de que mesmo que estejamos nos referindo a uma mesma coisa, nada é sempre a mesma coisa, pois nossa recepção e, sobretudo interpretação dos dados sempre será diferente, não só porque somos diferentes uns dos outros, mas também porque nunca estamos no mesmo estado físico emocional em tempo e espaço. Assim, uma mesma motivação pode desdobrar em várias possibilidades.

Nos anos 60 a idéia de mover-se a partir de tarefas, chaves, dicas foi mobilizadora de um contexto que configurou o que Yvonne Rainer⁶ acabou chamando de dança pós-moderna. Estas tarefas tinham origens diversas, imagens, perguntas, desenhos, sons, padrões e tratamentos dados a estes movimentos, tudo visando novas formas de composição em dança, propostas inicialmente por Robert Dunn⁷ na Judson Dance Theatre⁸ e por Ann Halprin⁹, fora dela. Dentre estas tarefas, havia trabalhos com desenhos, figuras, como motivações para o movimento. Uma idéia que não se dissocia da outra, cria associações.

Considerando que somos seres em constante estado de movimento, portanto de transformação, vemos que nossa percepção de mundo se transforma a cada nova informação. Uma vez transformado este estado de percepção, transformamos o fluxo de nosso pensamento/ação. Alteramos nosso estado corporal. Transformamos, modificamos nossa recepção/reação. A palavra água, num primeiro momento, pode nos fazer pensar, por exemplo, em um copo de água. Num segundo momento, numa torneira aberta. No momento seguinte em chuva, em rio, em mar. E depois disso ainda, fazer associações com outros líquidos.

⁵ Ao trabalharmos com movimentos grafados em símbolos, estamos lidando com uma mediação de formas expressivas e inicia-se um processo de “tradução/criação” desta informação.

⁶ Yvonne Rainer foi a mais polêmica dos coreógrafos da Judson Dance Theatre. Autora do manifesto do não, manifesto paradigmático do movimento de dança por ela chamado de pós-moderna. Desde 1973 ela parou de coreografar e desenvolve um trabalho em cinema e vídeo.

⁷ Compositor, aluno de John Cage e pianista nas aulas de Merce Cunningham.

⁸ Movimento criado por artistas que fizeram a oficina de composição com Dunn. Locados na Judson Church, esta igreja acolheu o movimento destes artistas e teve seu nome agregado ao movimento.

⁹ Halprin trabalhou inicialmente na costa oeste americana, seu trabalho causou impacto em NY por trazer idéias que vinham sendo compartilhadas por artistas do leste. A colaboração sempre esteve presente em seu trabalho.

Tarefas parecem funcionar como motivos para o estabelecimento de associações.

Enquanto isso, num período semelhante, a *motif* writing estava sendo formulada, utilizada para fins pedagógicos a partir de práticas de pessoas envolvidas com a dança educação. Nos últimos anos esta escrita vem sendo legitimada e sua utilização vem se mostrando extremamente eficiente. Foi durante uma aula no LIMS, em 1998, que percebi que eu e meus colegas mostramos uma variedade de movimentos para um só *motif*. Isso me motivou a pensar coreograficamente. Assim foi a primeira vez que experimentei a Mesma Coisa. Assim vem sendo o trabalho de exploração de movimento e de jogos coreográficos com o Grupo de Risco, grupo formado por pessoas que passaram pelos cursos de artes do ainda recém criado curso de graduação em artes com as quatro qualificações em dança, teatro, música e artes visuais do convênio UERGS/FUNDARTE na cidade de Montenegro no Rio Grande do Sul.

Neste caminho de fluxos bastante interrompidos, ou seja, passados vários anos desde minha formação em labanálise, vem sendo possível estabelecer alguns diálogos com algumas teorias da filosofia contemporânea. Sendo o Sistema Laban considerado uma teoria em movimento (MIRANDA, 2002)¹⁰ uma vez que se organiza a partir do movimento sistêmico e da apropriação que cada estudioso faz a partir da relação estabelecida entre as diversas formas de pensamento, cabe pincelar algumas referências teóricas em diálogo com este processo de criação. Uma das formulações do pensamento complexo de Edgar Morin fala em “desviar um objeto, um instrumento, uma idéia, uma instituição, etc., de seu sistema de referencia e de sua finalidade própria, para integrar em novo sistema e dar finalidade nova” (MORIN, 1990). Esta a firmação, bem como a idéia de que caos e cosmo aparecem como “duas faces do mesmo fenômeno” (MORIN, 1990) traçam uma relação com a figura da banda de Moebius¹¹ trazida por Laban, onde dentro e fora são parte de um todo. Aspectos aparentemente apartados na verdade se encontram em seu próprio avesso, portanto dentro de

¹⁰ Texto de apresentação do livro **O Corpo em Movimento** de Ciane Fernandes, primeira edição.

¹¹ “Matemático e astrônomo A.F. Moebius (1790-1868) descobriu uma superfície que ele descreveu como não tendo o <<outro lado>>, por exemplo, uma superfície de um lado da qual se pode chegar ao seu outro lado sem atravessar uma extremidade. É chamada de banda ou tira de Moebius” (Laban, 1974) pg 98.

um todo. A teoria de individuação de Jung abaliza a manifestação artístico-estética dos processos de criação individuais do artista de dança ao trazer a tona o valor da intuição que reside no inconsciente, parte fundamental do processo de criação do artista (IANNITELLI, 2000). Michel Foucault também colabora muito no encaminhamento destas reflexões, pelos relatos dos constantes movimentos a que o sujeito está sujeito! Somente o movimento parece dar conta de re-processar e re-locar no sujeito, suas constantes transformações, que estão a mercê de todas as suas percepções, conexões e polarizações inerentes aos contextos diversos de inserção de um ser humano. Outra questão extraída por Foucault da obra de Magritte, é a relação entre semelhança e similitude (FOUCAULT, 2007). Utilizo esta questão relacionada ao conceito de individuação para falar sobre a apropriação que cada dançarino faz, ou que cada momento de um mesmo dançarino provoca durante o processo de criação de movimento onde um mesmo estímulo é dado para a criação de movimentos. Na ausência de um padrão comum de movimentos, despontam as similitudes. Fenômenos são priorizados e as verdades absolutas se dissolvem. Deixamos de trabalhar com movimentos codificados onde todos dançam o mesmo movimento padronizado, insistindo na idéia sugerida por símbolo e como ela se desdobra para cada intérprete.

No processo de trabalho do grupo, um método: escrever *motif* a partir de um movimento dado, de um poema, de algum estímulo compartilhado. O *motif*, uma vez escrito, não dá mais conta de ser reproduzido a partir da semelhança: ele é uma tarefa que cada dançarino vai mover a partir do seu corpo, da sua experiência, do seu ser criativo, e, sobretudo do seu momento de criação. Este momento pode fazer brotar uma seqüência incrivelmente diferente de outra, desenvolvida sobre o mesmo *motif*, inclusive pela mesma pessoa, mantendo aspectos similares. Jogar com estas similitudes tornou-se o processo de criação do grupo de risco.

A escrita da dança e o *motif*

Como registrar aquilo que esvai no segundo seguinte ao da existência? Como lidar com a “impermanência”? Este é um problema que acompanha a dança desde sua existência e a pesquisa histórica em dança reconhece em alguns desenhos rupestres características expressivas da dança desenvolvida naquele contexto onde o desenho foi encontrado. Isso traz a idade da questão do

registro de movimento. Duas parecem ser as funções de uma codificação gráfica para o movimento: o registro histórico e o ensino. Permanecer e multiplicar. Vários foram os artistas de dança que pensaram diferentes formulações para uma possível notação a partir de diferentes códigos. Alguns definem apenas as trajetórias e deslocamentos espaciais. Outros procuram achar formas mais precisas que dialoguem com as técnicas que estão sendo notadas. Pensando em fazer um paralelo entre registro musical a pauta ocidental para música e um possível registro de movimento, algo que vinha sendo experimentado anteriormente, sobretudo, por praticantes do ballet, que Rudolf Laban (1879-1957) desenvolveu um sistema de notação de movimento todo baseado em seus estudos de análise do movimento. Um código muito específico organizado em uma partitura vertical (diferente da partitura horizontal da música) que posiciona lateralmente as diferentes partes do corpo e verticalmente as ações destas partes no espaço com divisões regulares de tempo em acordo com um dado ritmo. A leitura da notação acontece de baixo para cima e do centro para os lados:

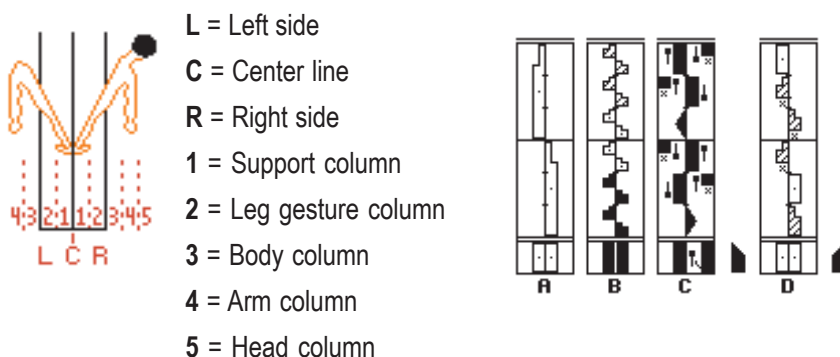


Ilustração extraída de
<http://user.uni-frankfurt.de/~griesbec/LABANE.HTML>
 Dezembro 2007

Laban não foi nem será o único a pensar esta relação entre movimento e grafia, mas é considerado o autor do sistema que melhor contempla os aspectos quantitativos e qualitativos do movimento. Justamente por isso, seu sistema é

extremamente complexo e ao longo de seu uso por pessoas especializadas vem ganhando constantes transformações e seus questionamentos não cessam. Ann Hutchinson-Guest foi a pessoa que mais aprofundou e publicou material sobre a Labanotation. Ela também fez um levantamento sobre outras propostas de notação de movimento, todas muito específicas. Parece que a preocupação em registrar aquilo que se diz efêmero mora na angústia de uma arte em cuja matéria, o corpo, habita o efêmero. O segundo seguinte a um dado movimento dilui o acontecimento anterior. Fica o registro mental do espectador e o sinestésico do intérprete. Esta efemeridade faz com que um movimento não possa ser descrito em palavras, pois elas não os traduziriam fielmente. (LABAN, 1976) Seria como descrever em palavras um timbre, uma nota musical... Foi seguindo o exemplo da música que muitos dos autores preocupados com registro histórico, disseminação e educação buscaram criar códigos gráficos para esta tradução. A iconografia pareceu ser mais possivelmente fiel do que a palavra. Independentemente deste questionamento, a necessidade de permanecer e contaminar foi sempre maior. A notação em dança teve certos êxitos nas tentativas de Beauchamps/Feuillet (França), Vladimir Stepanov (Rússia), Rudolf Laban (Alemanha) e Rudolf Benesh (Inglaterra) (VICARI, 2007).

Laban criou seu sistema em meio a um século XX próspero. Fotografia, cinema e posteriormente o vídeo tornaram a questão da notação para dança ainda maior. A pergunta que a maioria dos praticantes de dança se colocam é: pra quê? Hoje em dia, “bastaria filmar para manter um registro” se a questão é registrar. Mas é esta a questão?

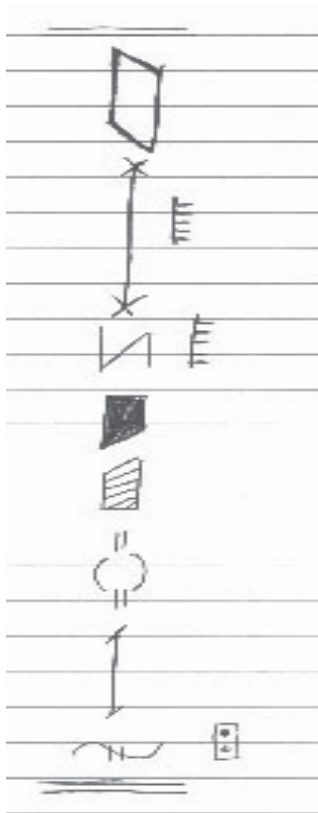
Presente à XXV Conferência Bianual do Conselho Internacional de Kinetografia Laban ICKL¹² este ano na Cidade do México pude conhecer senhoras que aprenderam técnicas de dança através da notação. Quase bizarro para a maioria dos bailarinos brasileiros. Como se pode aprender dança por um sistema de símbolos? A questão que se coloca diante da existência e permanência

¹² O ICKL reúne notadores de kinetografia Laban com formação e conhecimento específico responsáveis por manter viva esta “língua” mantendo encontros bianuais onde se discute as utilizações desta linguagem e suas necessidades de adaptação e diálogo com proposições específicas discutidas caso a caso em cada encontro.

deles é o processo de cognição que se associa ao ensino- aprendizagem e ao processo de criação do dançarino, permeado por inúmeras associações que envolvem qualquer método de ensino-aprendizagem. Laban estava se perguntando sobre os métodos de dança tradicionais e fazendo uma frente em relação ao ballet no seu tempo. Ainda que utilizando este como referência para seus estudos, ele queria mais do que o que estava sendo apresentado até então: um repertório de movimentos codificados válidos para aquilo que se chamava dança, ensinado ao mais tradicional método de demonstração, tendo como base um modelo visando um padrão comum. Com suas propostas inovadoras, Laban construiu o que mais tarde foi chamado de alfabeto do movimento, ou seja, uma notação composta por símbolos que representam lugares no espaço níveis e direções, partes do corpo, divisões de tempo mais tarde acrescidas pelas qualidades expressivas de movimento, símbolos que ganharam enorme representação ao longo da vida de Laban e para além dela. Equivale a aprender outro idioma, como é mesmo considerado por alguns programas de pós-graduação americanos, que aceitam a labanotação como terceira língua para alunos em programas de doutorado (VICARI, 2007). Mas este não era o foco principal de trabalho de Laban. Este alfabeto só pode ser construído e disseminado, porque sempre existiu uma teoria e filosofia muito consistente por trás desta construção iconográfica. Uma das grandes aplicações dada a este material por Laban em seu tempo foi a possível construção das danças corais, executadas por um grupo muito grande de pessoas, que aprendiam estes movimentos através do conhecimento que adquiriam da kinetografia Laban.

Na década de 60, Valerie Preston-Dunlop, figura importante na continuidade do trabalho de Laban no Reino Unido, propôs uma forma simplificada de notação para fins didáticos, em seu trabalho junto a educadores físicos, que desse conta dos aspectos mais evidentes do movimento para que um professor analista pudesse registrar em tempo, durante observação, aquilo que mais se evidencia, em vez de fazer o registro do movimento em relação a todos os aspectos: espaço, tempo, partes do corpo e ações corporais. Em 1967, ela publica *Readers in Kinetography Laban, Series B, Motif Writing for Dance*. Em Nova Iorque, na década de 50, Ann Hutchinson-Guest também trabalhava com dança educação e fazia um uso mais livre e exploratório dos símbolos de notação (GUEST, 2007). Esta forma de notação é o *motif*, que vem ganhando

atualização nos últimos anos e está começando a integrar o glossário de notação Laban encabeçado por Ann Hutchinson Guest, bem como a fazer parte das discussões do Conselho Internacional de Kinetografia Laban (ICKL), antes restrito aos labanotadores. O *motif* é também uma pauta vertical sem os desdobramentos laterais para partes do corpo. Cada um destes elementos, se for o aspecto evidenciado, será representado através de seu símbolo em uma única linha vertical cuja leitura se dá de baixo para cima, da esquerda para direita, e deve dar conta da informação em questão. O tamanho do símbolo corresponde a sua duração. Alguns trazem informações de Esforço, sobretudo quando se trata de estados e impulsos, e Forma. Alguns trazem também a identificação de tempo rítmico. Preston-Dunlop assim define:



A escrita de *motifs* é um sistema de notação que nos dá o contorno do movimento, sua motivação, sem descrever em detalhes como as ações devem ser executadas. Os símbolos básicos de kinetografia são usados para indicar ações genéricas do corpo todo, em vez de descrever o movimento exato de uma parte especial do corpo, como o é numa kinetografia completa. A interpretação da leitura do *motif* é tarefa do leitor, e assim ele (*motif*) se torna um veículo perfeito para descrever atividades de movimento onde a invenção criativa de quem se move é de primeira importância, como no caso de um trabalho educacional. (Preston-Dunlop, 1967)

Motif elaborado por Juliana Vicari em 2006

Existem também os *motifs* horizontais para labanálise onde se prioriza a leitura de

estados expressivos do movimento manifestos entre Estados, Impulsos e modos de Forma. Esta forma ajuda a localizar os aspectos expressivos de um movimento muito específico, suas relações com os estados emocionais contidos no movimento. Ainda assim, nenhuma forma de representação do movimento dá conta de comunicar aquilo que só o movimento melhor faz (LABAN, 1976). É preciso partir deste ponto para iniciar esta viagem rumo à utilização de uma linguagem como esta. Ou para citar Paul Ricoeur (apud CHEVALLIER, Jean- Frédéric, 2004), “o símbolo não resguarda nenhum ensinamento dissimulado que bastaria desmascarar e que tornaria caduca a roupagem da imagem. O símbolo dá; mas o que ele dá é algo para pensar, algo de que pensar” (1960, 480).

A primeira Mesma Coisa: análise pessoal de movimento

Em minha formação como CMA no LIMS recebi alguns *motifs* para mover e trabalhamos sobre a compreensão de algumas formas de escrita e alguns símbolos sem muito aprofundamento. Entre tantas demandas para o trabalho de conclusão escrito que devemos produzir ao final desta formação, o *motif* é um elemento que deve estar presente ilustrando alguma seqüência de movimento que esteja sendo analisada. Como meu trabalho envolvia criação e análise pessoal de movimento, pedi a um colega que escrevesse um *motif* para que eu movesse em cinco diferentes seqüências e a partir delas então tentaria fazer uma análise pessoal de movimento, passando por perguntas como teatralidade, abstração e expressão do movimento. 1 *motif* = 5 seqüências, improvisando um *motif* para uma análise pessoal que visa respostas maiores foi o título dado ao trabalho. Nesta proposição coloquei todas as minhas perguntas de então sobre teatralidade, expressividade, abstração e forma, e realizei uma análise minuciosa do meu movimento para descobrir minhas características pessoais de movimento. O material de movimento analisado foi as cinco seqüências movidas em criação e fixadas para este fim. Duas delas eram codificadas sobre as questões propostas: uma onde eu consegui construir uma narrativa utilizando uma contracenação com uma mosca imaginária, que foi a seqüência “teatral”, e outra onde eu busquei trabalhar com a forma do movimento numa organização dita “abstrata” (abstração da emoção do intérprete). Outra

trazia uma carga expressiva importante através do acréscimo de alguns esforços que propositalmente experimentei ao compor o que estava indicado. Este acréscimo trouxe uma expressividade emocional para o movimento, ainda que este não carregasse nenhuma narratividade. Nas outras duas tentei me deixar dançar. Entendendo que o sistema Laban envolve Corpo Espaço, Esforço e Forma a análise de movimento pessoal aconteceu através da observação das seqüências gravadas em vídeo onde eu tentei focar meu olhar sobre

- O que apareceu mais em relação aos aspectos do sistema;
- Quais estados e impulsos que mais apareceram trazendo dados também quantitativos;
- Relação com espaço: Níveis e trajetórias, incluindo desenho de solo;
- Trajetórias Espaciais, Iniciação e Tensão Espacial através de CTP;
- Corpo e Forma.

Para cada seqüência, um novo *motif* foi desenhado, tentando fazer um paralelo entre o que foi solicitado e os elementos agregados que trouxeram informações complementares às inicialmente propostas por meu colega no *motif* inicial.

A análise do movimento pessoal foi muito elucidativa! Através deste levantamento de dados foi possível me conhecer um pouco mais como performer e como pessoa como separar um do outro? Meus movimentos priorizavam o estado móvel, combinação de tempo e fluxo, e o impulso de visão, acrescentando o fator espaço à combinação anterior, como os elementos mais expressivos em meus fraseamentos. Tempo e Fluência, assim como a Forma Fluida são ainda assuntos em exploração pessoal! E a ausência de peso também!

Desta experiência eu posso dizer Tempo é meu melhor parceiro, assim com a Fluência. (...) eu posso deixar minha Fluência tomar conta da criatividade e às vezes cuidar menos de outras coisas que são também importantes, ou outras qualidades ou alinhamento. (...) A expressividade do meu movimento deve ser guiada pela Fluência. Livre, como uma forma de “deixar ir” (desapego)¹³ e Controlada, como um meio de parar, conter ou trocar as dinâmicas. Emoções vêm

¹³ “let it go” traduzido também como forma de desapego.

com a Fluência. Quando disse que eu me permito deixar que as imagens venham com o movimento, penso que isso esteja relacionado a deixar a Fluência tomar conta da criatividade. Ainda que haja a possibilidade de não ter imagens preenchendo o movimento, este é um risco que a Fluência me permite correr. (SASTRE, 1999)

O sistema mostrou-se, para mim, extremamente eficiente para a análise de movimento. A possibilidade de aprofundamento de leituras que se desdobram a partir desta análise permite que eu diga que esta é uma pesquisa para toda a vida. Ela cria possibilidades de expansão, deixando por vezes, meu fluxo “desforme”, com tantas delícias neste jardim. Por isso, as respostas maiores buscadas a partir do procedimento feito nesta pesquisa apenas evidenciaram sua imensidão. Era realmente o início de uma investigação que tem vários focos. Dentre eles, um emergiu da prática docente no curso de graduação em dança: licenciatura, da URGs/FUNDARTE: a aplicabilidade do sistema para composição e análise coreológica de obras de dança. Foi assim que, alguns anos mais tarde, retomei a Mesma Coisa!

Mesma Coisa com o Grupo de Risco

Quase um ano depois de iniciar um grupo de estudos sobre Fundamentos de Bartenieff junto a alunos da graduação interessados em aprofundar o que estavam aprendendo em aula, veio a demanda. Talvez meu fluxo controlado sobre esta nova posição de professora fez com que eu custasse a crer que por trás de toda a resistência enfrentada sobre a proposta que fiz no uso dos Fundamentos de Bartenieff como um conteúdo de técnicas corporais houvesse ainda interesse pela proposta desenvolvida no meu trabalho de conclusão: a utilização de *motifs* como tarefas para improvisação e composição. O interesse inicial pela utilização dos símbolos para movimento, e a imediata descoberta da possibilidade de sintonia de movimento ao colocarmos lado a lado as criações vindas de um mesmo *motif* dançadas por diferentes pessoas foi o nosso maior *motif*! Finalmente eu encontrava companhia para um processo de criação que estava adormecido. Deste momento até hoje muita coisa aconteceu, muitas pessoas passaram pela pesquisa, e desde 2006 a pesquisa ganhou palco, interlocução e intertextualidade. Alguns degraus de diferentes tamanhos nos levaram a um

pensamento inicialmente descomprometido com o espetáculo, em seguida comprometido com um pensamento coreográfico para hoje podermos voltar a pensar em diferentes formas de apresentação deste material. Esta trajetória ajuda em muito a pensar nas questões majoritárias da primeira mesma coisa.

A primeira experiência pública com este material foi interdisciplinar. Havia um *motif* com seqüências diferentes para dançarina. Havia um tema para dar início a uma improvisação de outros dançarinos que não tinham o *motif* como referência. Havia um arquiteto ao fundo da cena desenhando, a partir de seu ponto de vista, o horizonte em movimento pelos corpos dos dançarinos em cena; havia um músico que improvisava no contrabaixo aquilo que via em movimento, este, recém iniciado na dança moderna e com noções sobre o sistema Laban de Análise do Movimento. Aos poucos a improvisação tomava conta e as dançarinas dos *motifs* largavam esta estrutura. O jogo se mantinha também através da iluminação que desenhava sombras na tela ao fundo do palco. Risco de Vida foi apresentado no Fórum Social Mundial em Porto Alegre 2005. Mesma Coisa foi o nome do segundo trabalho do grupo, onde se tentava propor, através de uma voz de comando, uma leitura dos símbolos em movimento. A voz de comando se alternava entre os dançarinos. Havia uma seqüência estruturada para organizar a leitura do espectador mostrada no começo da apresentação. Esta seqüência, depois de apresentada, ia sendo mostrada com variações de níveis e tempo até que chegava na formulação do comando de voz.

Mesma Coisa em 2005 foi regada a experimentação. Aparições fantasmas em evento programado com um símbolo na mão fazendo uma abordagem um a um na platéia, perguntando se era desejo desta pessoa que o dançarino se movesse de acordo com aquele símbolo para este espectador, ou o inverso, se o espectador gostaria de experimentar se mover a partir daquela motivação foram e são experimentos muito ricos, não só pela variedade das reações sempre encontrada em situações como estas, mas pela nossa surpresa em ver como há pessoas que se interessam pelo fato de haver símbolos que representem movimento de dança. E que se dispõem a mover aquilo que desconhecem, ou a aprender. Em tempos de interatividade, nossa tarefa se cumpriu. Mas não se esgotou, ao contrário aludiu ao trabalho que temos que desenvolver neste sentido. A partir daí, investimos em dialogar com a poesia, e estamos desenvolvendo este diálogo ainda hoje.

A poesia do gaúcho Mario Quintana chegou como inspiração em 2006, ano de centenário de seu nascimento. E com esta inspiração nos aventuramos no mundo dos financiamentos e projetos. Aos poucos cada integrante ia trazendo um poema para trabalharmos a partir de diferentes propostas. Dois espetáculos foram produzidos com esta intertextualidade entre movimento, símbolo e poesia. O primeiro deles foi um processo altamente matemático: cada poema (acabaram permanecendo somente dois pela complexidade do evento) deveria ser escrito em *motif* por cada dançarino. Cada *motif* escrito deveria ser movido por cada dançarino. O primeiro poema foi transformado em seqüência de movimento num jogo onde cada dançarino criou um movimento para cada palavra. Na seqüência, que se mostrou bastante gestual, usando prioritariamente a unidade superior do corpo, com alguns elementos necessários de engajamento da unidade inferior, os fragmentos colocados em seqüência formaram a matriz para a escrita do *motif*. A partir daí, cada um dos 8 dançarinos escreveu um *motif* para esta seqüência. E cada *motif* escrito se transformou em seqüência de movimento. Cada dançarino criou 8 seqüências, totalizando um material de movimento de 64 seqüências, mais uma que era a matriz. 65 foi o número de seqüências de movimento para ser modulado sobre apenas um poema.

Devido a esta complexidade, que foi devidamente explorada para a composição, trabalhamos apenas mais um poema para construir o primeiro espetáculo com este método que se chamou Reconhece? Não havia semelhança entre nossa investigação de movimento e os poemas ou até mesmo o universo poético de Mario Quintana, cuja ambigüidade também as vezes deixa sua leitura em camadas superficiais. O processo de composição a partir da idéia de similitude fez acontecer uma obra de associações possíveis, mais do que uma identificação direta com a poesia e obra de Quintana. Seguindo a relação proposta por Foucault, “o similar se desenvolve em séries que não têm começo nem fim, que é possível percorrer num sentido ou em outro, que não obedecem a nenhuma hierarquia, mas se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças.” (2007, pg. 60). Foi no investimento desta propagação criada pelas camadas de leitura e execução de movimentos que trabalhei a composição dos elementos. A composição, ou combinação de duos ou conjuntos, a disposição espacial, foi

muito intuitiva e o acaso foi grande parceiro. Isso se deu ao novo uso que encontrei para a Fluência em meu processo de criação: deixar usar, sem muito explicar, aquilo que eu enxergava como “similares” nas seqüências de dois bailarinos misturados ao grande grupo, para experimentar combinações de duos, as vezes trios. Por vezes, ao propor uma mudança de direção na posição inicial de um dos bailarinos, combinava todo um processo de significações nunca antes preparado, e que parecia fazer muito sentido com o todo que se construía.

Reconhece? título também ambíguo, trazia esta dupla pergunta sobre uma brincadeira: re conhece o Mario? Mas que na verdade pergunta também: reconhece a mesma coisa? As mensagens são muito subliminares. O processo da obra não estava alí evidenciado e título e utilização de Quintana não ajudavam o “apetite semiotizante do espectador” (FEBVRE, 1995). Embora o processo tenha se dado numa construção muito justa entre música e dança, onde a composição musical acompanhou alguns procedimentos da composição de movimentos, e dividiu conhecimentos do sistema com o movimento, uma vez que o músico, o mesmo do Risco de Vida, passou a integrar o elenco do grupo desenvolvendo uma pesquisa interdisciplinar que o levou ao programa de mestrado da UFBA, os elementos ainda pareciam andar por universos diferentes. Cenário, figurino e iluminação também tiveram sua colaboração no processo, mas foi difícil achar o caminho da unidade da interlocução. O figurino manteve a ilustração da poesia, com toques de individuação na medida em que cada dançarino construiu seu próprio figurino, passando por processos de tintura e costura de seu elemento *petit poit*. Achar esta estrutura de construção em colaboração num processo tão imerso num esquema de construção coreológico vem sendo uma caminhada e a cada passo uma descoberta.

Numa medida pode-se considerar que Outros Quintanas, o segundo espetáculo construído com o mesmo procedimento, foi um retrocesso no processo de criação do grupo. Mas foi preciso voltar um pé atrás pra poder organizar alguns destes elementos, expondo ao público este processo de trabalho e criação. Nesta obra, a palavra aparece através da poesia e através do resgate da voz de comando, colocando lado a lado a narração e a estrutura de movimento contida no *motif* que origina as seqüências dançadas. Enquanto uma pessoa se move escutando a

poesia dita por um colega, outra pessoa se move escutando o comando de voz que verbaliza as indicações contidas no *motif* para a execução do movimento. Utilizando um parâmetro da metalinguagem, cena e processo convivem numa combinação coreográfica.

Outros Quintanas realizou um projeto de composição coreográfica que dá seu recado. Pouco a pouco no decorrer da obra, a metalinguagem vai deixando a cena. O jogo de composição se diversifica em 8 poemas que convivem numa mesma cena sendo que cada dançarino fala e move seu poema acompanhado de um colega que move apenas alguns dos símbolos do *motif* que corresponde a cada seqüência. São pequenos duos onde um faz um movimento de sombra para o outro, compondo a grande cena que chamamos de Rio, pois ainda que o foco esteja nos duos, todos estão em cena explorando movimentos fluidos em deslocamento. Ao final da obra, uma coreografia sem fala, sem referência do poema utilizado para aquela composição, apenas o processo de utilização de *motifs* para construção de seqüências de movimento, as similitudes. Neste momento, um lirismo se lança como um cheiro. Nada previamente determinado. Talvez, uma quase semelhança a alguns aspectos de Quintana.

Considerações finais

A idéia de utilização de *motifs* para a construção de movimentos e a conseqüente descoberta das similitudes está ainda em plena construção. Em geral, sempre me perturbei com os processos onde eu, como coreógrafa, deveria ensinar uma seqüência de movimentos para ser dançada pelos bailarinos. Muitas podem ser as justificativas para isso, e elas podem ser até bastante tradicionais, mas percebo que este incômodo me levou a construir um jeito de fazer que possa deixar as pessoas muito mais à vontade, fazendo com que a obra ganhe uma autonomia. Todas as obras que coreografei passaram por processos conscientes ou não de abstração. Idéias sempre foram mais fortes que seqüências de movimento. Quando conheci a *motif writing*, fiquei fascinada pela possibilidade de fazer um banco de *motifs* para mim mesma, onde eu pudesse colher motivos! Fiquei ainda mais fascinada quando encontrei este grupo de pessoas que, curiosos com estes procedimentos, juntaram-se a mim, para investigarmos estes jogos.

Entendo que meu fascínio pelos *motifs* vem também, da idéia da similitude deles com a noção de tarefas trazida pela construção da dança pós-moderna americana. Isso tudo para dissimular o drama, a narrativa, a fábula, elementos herdados por minha formação em teatro. Presentes sempre em minhas criações, nunca pensei em negar estes elementos, mas sempre me intrigou uma construção dramática em dança que tentasse elaborar uma fábula. Assim como sempre me instigou o processo de criação da dança-teatro de Pina Bausch. A colagem presente nas construções de Bausch me provocam da mesma maneira que as tarefas de movimento da dança pós-moderna americana, onde a representação dá lugar para um estado de apresentação e presentificação do movimento, instaurando uma presença cênica diferenciada. Marcia Siegel relata sua observação da coreografia *Line Up*, de Trisha Brown:

Eles dançavam com deliberada ausência de expressão facial ou corporal, dissimulando impulsos e inflexões sempre que possível, para não deixar que o movimento trouxesse nenhum drama. O movimento então aparece bastante claro, mas também por vezes denso, pois você é deixado sem nada onde se segurar, sem nenhuma "deixa" subliminar, como dinâmicas ou personalidades ou ritmos ou entradas e saídas, ou simbólicas associações entre as quais se pode dar vazão às próprias fantasias. (SIEGEL, 1991: 19).

Mesmo diferente do que Bausch provoca no público, alguma semelhança parece existir no material utilizado para a criação, e na forma de utilização deste. Talvez seja isso o que Siegel nos coloca como material da arte, que tanto me interessa e que muitas vezes é extremamente bem dissimulado na construção de fábulas dramáticas. "Marcia termina o artigo falando que ela nunca teve tempo de decifrar se algum dos *'Line Up'* a afetaram estética ou emocionalmente porque ela estava ocupada durante todo o tempo com a construção da obra. E termina dizendo que, às vezes, precisamos de trabalhos como este para familiarizar-nos com o material da arte" (SASTRE, 1999).

Venho buscando este material a partir da Análise Laban do Movimento, e neste caminho percebo a possibilidade de me encontrar com um Laban pós-dramático!

REFERÊNCIAS

- BANES, S. **Terpsicore In Snakers: Post-modern dance**. Hanover,NH,USA: Wesleyan University Press, 1987.
- BARTENIEFF, I. LEWIS, D. **Body Movement. Coping with the environment**. Langhorne: Gordon and Breach Science Publishers, 1980.
- CHEVALLIER, J-F. **O gesto teatral contemporâneo: entre apresentação e símbolos**. In: L'Annuaire Ottawa: Université d'Ottawa, 2004.
- FERNANDES, C. Corpos co-moventes. **Lições de Dança**, Rio de Janeiro, n 4, p 35-80, abril 2004.
- _____. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Annablume, 2002.
- _____. **Pina Baush e o Wuppertal dança-teatro**. São Paulo: Hucitec, 2000.
- _____. Transgressões em Harmonia: contribuições à dança-teatro de Laban. **LOGOS, Comunicação & Universidade**. Rio de Janeiro, n 18, p. 60-81, 1o. semestre 2003.
- FEBVRE, M. **Danse Contemporaine et théâtralité**. Paris : Éditions Chiron, 1995.
- FOUCAULT, M. **Isto não é um cachimbo**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- HACKNEY, P. **Making Connections. Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals**. New York: Routledge, 2002.
- HOGHE, R.; WEISS, U. **Bandoneon: Em que o Tango Pode Ser Bom Para Tudo?** São Paulo: ATTAR Editorial, 1989.
- HUTCHINSON-GUEST, A. **Your Move: a new approach to the study of movement and dance**. New York: Gordon and Breach, 1995.
- HUTCHINSON A. **Labanotation or kinetography Laban**. United Kingdom: Oxford University Press, 1974.
- IANNITELLI, L. Individualização e criação artística: um estudo de caso. In: **Cadernos Gipe-CIT** número 10. Salvador: UFBA, 1998.
- JOWITT, D. **Time and the Dancing Image**. Los Angeles: University of California Press, 1988.
- LABAN, Rudolf. **The Language of Movement . A Guidebook to Choreutics**. Boston: Plays, INC, 1976.

- LEHMANN, H-T. **O Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- LEHMANN, H-T. **Teatro pós-dramático e teatro político**. São Paulo: Caixa preta, n.3, USP/ECA. Pp 9-19.
- MIRANDA, R. A Escola Laban. In: Condança Congresso Nacional de Dança, 1., 2001, Porto Alegre. **Anais do I Condança**, Porto Alegre: Editora Movimento, 2002. p.48-55.
- MIRANDA, R. Para incluir todos os corpos, in: **Dança e Educação em Movimento**. São Paulo: Ed cortez, 2003.
- MORIN, E. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Lisboa: ESF editeur, 2003.
- SASTRE, C. Experiências em Composição através de motis: nada é sempre a mesma coisa. In: **Anais do 2º JIPE e 5º Encontro Nacional de Pesquisa em Arte**. Montenegro: FUNDARTE, 2007.
- SASTRE, C. Laban creative studies with a Brazilian group. In: **Laban & Performing Arts Conference Proceedings**. Bratislava: Bratislava in movement in association with the Ministry of Culture of Slovak Republic, 2006.
- SASTRE, C. 1 *motif* = 5 seqüências uma análise de movimento pessoal In: **17 Seminário de Arte e Educação da FUNDARTE**. Montenegro: Ed da FUNDARTE, 2003.
- SASTRE, C. Aplicação dos Fundamentos de Bartenieff na Construção de Uma Aula de Dança Contemporânea In: **Encontro Laban 2002**, 2002, Rio de Janeiro - RJ.
- SASTRE, C. 1 *motif* = 5 sequences. **Improvising a motif for a personal analysis that seeks major answers**. New York: LIMS final Project, 1999. Encontro Laban 2002. Rio de Janeiro: 2002. p.17 20
- SIEGEL, M. **The Tail of Dragon**. Duran, NC, USA: Duke University Press, 1991
- VICARI, J. **Criação em dança a partir de notações de movimento**. Trabalho de Conclusão de Curso de graduação em dança: licenciatura. Disponível na biblioteca da FUNDARTE, 2007.

FACETAS: **UM DIÁLOGO CORPORAL DA BAILARINA COM A CAPOEIRA**

Flavia Pilla do Valle

Mestre em Dança pela New York University. Integrante do Grupo de Pesquisa em Arte: criação, interdisciplinaridade e educação, compondo a linha de Pesquisa Práticas Pedagógicas em Arte da ULBRA / UERGS.

O corpo é ao mesmo tempo natureza e cultura. Enquanto todos somos biologicamente semelhantes, somos também diferentes por nossas especificidades culturais. A dança e a capoeira são manifestações culturais e corporais que são algumas vezes semelhantes e outras vezes diferentes em vários aspectos. A experiência narrada neste texto buscou possibilidades artísticas de cruzamento entre estas manifestações. Assim, a cultura da dança e da capoeira, que é criada e sistematizada pelo homem, é também ressignificada pelo meu ponto de vista pessoal utilizando a labanálise como instrumento.

Capoeira é uma luta afro-brasileira originada da mistura das tradições culturais negras e da influência do ambiente brasileiro. Alguns definem a Capoeira como uma luta disfarçada em música, outros como uma expressão corporal abordada com muita malandragem, sendo uma forma de manifestação física e emocional. Para mim, a capoeira foi um resgate da minha identidade cultural e um meio de inspiração para a minha coreografia.

Estou longe de me considerar uma capoeirista, nem mesmo cheguei a ser batizada ritual de iniciação ao grupo. Meu interesse começou, por incrível que pareça, quando saí do Brasil. A vida inteira eu dancei e considero minha trajetória um tanto quanto comum às meninas bailarinas brasileiras. Comecei ainda pequena nas aulas de *ballet* clássico, passando pelo jazz dance e moderno na adolescência até sair do país em busca de algo na dança que transgredisse a prática da dança “de frente para o espelho”. Ao chegar em Nova Iorque, o fato de eu ser brasileira despertava interesse em todos e constantemente me perguntavam sobre o samba, o candomblé e outras manifestações populares. Aí

eu dizia “I am a modern dancer” e todos transpareciam sua face de desapontamento. Dei-me conta o quanto a cultura brasileira era valorizada pelos estrangeiros e que eu do topo da minha dança antropocêntrica não conhecia nada.

Estimulada pelo meu orientador John Chanik, no Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, no ano de 1996, comecei a buscar aulas de capoeira e acabei encontrando o Mestre Bom Jesus, do grupo ABADA, que lecionava capoeira regional no Dancespace Studio. E assim surgiu, com o tempo, minha monografia final de conclusão do curso que me certificaria labanalista, investigando como aplicar esta análise de movimento na capoeira transformando em dança.

Meu foco na monografia era conhecer a cultura da capoeira com seus passos e sua história. Conhecendo a capoeira queria analisá-la em termos de movimento e recriá-la em algo mais. Algo que não fosse reconhecido como capoeira apesar de talvez manter sua essência - nem como um estilo de dança específico.

Consistia em usar a capoeira como um desafio na busca de movimentos além da minha preferência, e com sorte achar uma linguagem autoral própria que transgredisse minha bagagem corporal e que me identificasse na minha brasilidade. Ao olhar para trás hoje, tudo está claro, o que em nada se assemelha na época.

Este trabalho monográfico foi uma pesquisa que teve como enfoque o processo artístico em dança, “inventando o modo de fazer” (PAREYSON, 1993, 59). Não foi uma pesquisa que instaura uma verdade absoluta, normalmente reconhecida como científica, mas foi uma pesquisa que instaurou uma possibilidade, que foi científica no caráter investigativo e na explicitação analítica e reflexiva feita através da monografia. Rey (2002, 127) coloca sobre a importância da pesquisa artística em artes visuais que podem ser transferidos para uma reflexão acerca da pesquisa artística em geral:

A realização da pesquisa não apenas coloca o artista como um produtor de objetos que lançam sua candidatura ao mundo dos valores artísticos, mas pressupõe que, ao produzi-los, o faz de tal modo que estes objetos são oriundos de um questionamento, delimitando um ponto de vista particular, propondo uma reflexão sobre os aspectos da própria arte e cultura. Para a pesquisa, muito mais importante do que achar respostas é saber colocar questões. A arte produto de pesquisa não se limita à simples repetição de fórmulas bem-sucedidas.

Rey coloca o conceito de deslocamento ao invés de avanço, visto que a noção de progresso em arte é questionável. Há um vínculo estreito da produção artística com sua sociedade, mas não há arte superior assim como não há cultura superior, assim a arte de hoje não é melhor nem pior da que feita na antiguidade, apenas representa algo diferente. Todos os tipos de artes e culturas são ricos em suas especificidades.

A pesquisa faz avançar as questões da arte e da cultura, reposicionando-as ou apresentando-as sob novos ângulos. É desafio constante para o pesquisador provocar um avanço, ou, talvez, mais próprio dizer um deslocamento deste campo específico de conhecimento que é delimitado pelas artes visuais (REY, 2002, 127).

A partir da história e da labanálise dos movimentos da capoeira, este artigo coloca o processo coreográfico ocorrido para o Trabalho de Conclusão do Curso no Laban/ Bartenieff Institute. Conhecer a história da capoeira tem uma função contextualizadora, dando uma consistência à análise, um tratamento mais adequado à cultura da capoeira e inclusive uma maior apropriação da própria manifestação corporal. Muito se conhece da historicidade da capoeira através da tradição oral, porém hoje já há acesso a este conhecimento através de livros e internet. Já a labanálise é um sistema de análise de movimento que reflete sobre o movimento em relação ao que denomina-se Corpo, Expressividade, Forma e Espaço. Nesse sistema foram incorporadas outras teorias como a de Irmgard Bartenieff e Bonnie Bainbridge Cohen.

Um Pouco de História

Após a descoberta do Brasil, os negros africanos foram trazidos ao país para o trabalho escravo. Com o passar dos anos, começaram a fugir para a selva e reunir-se em lugares chamados quilombos. Foram organizando-se socialmente e politicamente, nos moldes da sua própria cultura. Ficaram mais fortes e reavivaram suas manifestações.

Levados pelo instinto natural, os negros descobriram que seus corpos poderiam ser usados com armas. Aprenderam com os animais: coice de cavalo, pulo de gato ou macaco, rabada de crocodilo, mordida de serpente. Influenciados

pelos seus rituais e cerimônias começaram a chamar esta manifestação de capoeira, como referência ao mato que lhes serviam de abrigo. A capoeira foi usada também para defesa dos quilombos.

Os quilombos se mantiveram por quase 100 anos, mas por volta de 1730 os senhores de engenho foram atrás de seus escravos fujões para trazê-los de volta às senzalas. Milhões de negros foram mortos, mas a capoeira se manteve viva como uma forma de manifestação expressiva e lúdica após uma dura jornada de trabalho.

Por capoeira ser uma luta, e conseqüentemente uma ameaça, foi instituída a pena de morte para seus praticantes. Esta foi uma das razões que ela foi disfarçada em música e dança. Berimbau era o instrumento principal, que além de estipular o ritmo servia também para alertar quando alguém ameaçador se aproximava. Outros instrumentos também acompanhavam como o pandeiro, o atabaque, o agogô, o reco-reco, o afoxé, além de palmas e cantorias dos participantes que reuniam-se em roda.

Em 1888 os escravos ganham sua liberdade. Desempregados, vão para as cidades e as dificuldades os levam à marginalidade. Formaram gangues de capoeiristas. A capoeira, com o passar dos anos, começa a ser disseminada e praticada por várias pessoas de diferentes classes sociais. O governo acuado resolve punir severamente seus praticantes. Nesta época os praticantes começam a ter codinomes, o que dificultava a polícia a conhecer suas identidades. Esta tradição continua até hoje, quando uma pessoa é batizada ela recebe um apelido.

Com o advento da guerra do Brasil e Paraguai, a capoeira entra em outra fase de sua história, visto que negros foram recrutados para a luta e voltaram como heróis nacionais. Em 1937 um importante mestre da capoeira, Mestre Bimba, abriu a primeira escola de capoeira no Brasil. Assim, a capoeira foi “perdoada” e aprovada pela presidente Getúlio Vargas, entrando numa nova fase de sua história.

Análise do Movimento

Há dois estilos de capoeira: angola e regional. A capoeira de angola é caracterizada por sua constante criatividade. É dito que é baseada muito nos

reflexos instintivos e nos movimentos principalmente inspirados em animais. É jogada mais defensivamente, e a “malandragem” está em mostrar vulnerabilidade, criando uma atmosfera favorável ao oponente. Assim que o oponente se sente seguro ele está também mais exposto aos contra-ataques. Angola é jogada próxima ao chão, nível baixo, mudando o suporte constantemente entre pés e mãos.

A capoeira regional foi baseada na angola, mas sofreu mudanças técnicas pelo Mestre Bimba. Ele entrou em contato com alguns tipos de artes marciais e aplicou à capoeira. Mestre Bimba criou ataques e defesas que imobilizam o oponente, que são usados quando o capoeirista não possui distância suficiente para jogar. Ele também desenvolveu uma técnica contra armas e jogos que utilizam os níveis mais elevados da Cinesfera. Ele se preocupou também em sistematizar uma metodologia de ensino, visto que o aprendizado já saía das ruas.

A capoeira é um jogo e não uma luta. Segundo Huizinga (1993) o jogo é mais do que uma atividade lúdica, pois agrega uma função social de significação e expressão cultural. Assim torna-se tradição e também identidade de um grupo e de uma sociedade, no caso a brasileira. Este ritual tradicional acontece numa disposição circular de pessoas, a roda, e todos os integrantes vestem branco. A roda é o momento de treinar seus reflexos e criatividade. A habilidade consiste em interagir com o oponente, de acordo com o ritmo e os humores. Esta habilidade é mais importante do que força física. No jogo se improvisa, jogando-se os passos em diferentes combinações.

Os capoeiristas mantêm seu espaço pessoal como numa luta a longa distância. Eles só entram em contato no momento exato de atacar e defender. Seus movimentos consistem em constante Esforço e Recuperação, observados nos momentos de ataque e defesa (Esforço) e na ginga (Recuperação). O jogo se torna mais um experimento sobre a capacidade do adversário de se proteger do que um combate efetivo. Há uma constante fluência na ginga (*flow baseline*), que liga os movimentos guiados pelos instrumentos musicais que determinam o ritmo.

A ginga pode ser considerada o passo básico da capoeira, de onde emerge e retorna todos os movimentos. É conhecido que um golpe é executado mais eficientemente quando continua de um movimento anterior. O boxe se baseia

neste princípio. Na ginga, a parte superior do corpo move-se no plano sagital, direta ao adversário, oscilando entre à frente no alto¹. Os braços movem-se com movimentos transversos com tensão espacial transversa. A relação entre braços e pernas é contralateral, usando transferências laterais.

Durante todo o jogo os capoeiristas mantêm seu foco direto ao oponente afim de não ser pego desprevenido. Entretanto, o foco direto dos olhos não significa necessariamente que o restante do corpo está sendo direto. Os golpes usam a parte inferior do corpo, sendo as mãos utilizadas juntamente com os pés numa constante troca de suporte de peso. O Enraizamento é muito enfatizado na luta até porque o oponente procura sempre desestabilizar a perna de apoio no momento da luta. A sensibilidade para o peso torna-se muito viva nos jogadores, que mantêm em geral uma base larga, com os joelhos flexionados.

Os movimentos de defesa, alguns dos quais podem também ter função de ataque, são no nível baixo. Estão entre estes os passos conhecidos como Negativa, Rasteira, Tesoura, Cocorinha, Rasteira em Pé, Mola para Trás. Os movimentos de ataque simples são os movimentos laterais, feitos no plano vertical, e os que vão à frente no plano sagital. Normalmente eles começam por uma Dobra da Perna².

Os chutes arredondados são mais perigosos e demandam mais habilidade. São feitos em movimentos periféricos com tensões espaciais centrais. Eles também requerem uma rotação do torso, como a Meia-Lua de Compasso, Armada, Martelo Voador, Chapa Giratória e Chapéu de Couro. Os ataques com propulsão são bem complexos. Há um salto para o nível alto perdendo-se o contato com o chão, como a Chapa Giratória, Pulada, Vão de Morcego e Parafuso. Nas acrobacias (Aus, S Dobrado, Ponte para Frente e Ponte Voltando), o padrão de movimento Espinhal (cabeça-cóccix) é muito aparente.

¹ O sistema de referência utilizado para este trabalho em relação às direções foi a Cruz do Corpo, relacionada com a pélvis, sem relação com os pontos externos nem gravidade. Assim, a frente é determinada sempre pela frente da pélvis do bailarino (GUEST, 1995).

² Dobra da Perna é uma referência aos seis exercícios básicos de Bartenieff, conhecido também como elevação da perna ou flexão da coxo-femural.

O Processo de Instauração da Obra

Todo o artista é um investigador, isto é, todo o bailarino-criador é um pesquisador de movimento, gestos, ritmos e significados. A pesquisa artística, em geral, é livre para escolher os caminhos de como realizar seu trabalho e o artista é livre para falar sobre sua obra ou deixá-la para que ela fale por si própria.

Nesta pesquisa em dança, porém, busca-se aliar a pesquisa artística lugar da liberdade absoluta, à pesquisa acadêmica. Assim, há uma busca por uma trajetória racional, permeada com momentos de pura intuição. Todo o processo é relatado e as reflexões são comunicadas e explicitadas para os outros, dentro do possível, no momento em que se tornam conscientes.

Zamboni (1998, 43) coloca que “a pesquisa sempre implica na premeditação, na vontade clara e determinada de se encontrar uma solução através de trajetória racional engendrada pela razão”. Ressalta porém, que toda pesquisa, seja de cunho artístico ou não, não é somente permeada pelo racional assim como qualquer atividade humana. Ele diz: “o que é racional é a consciência do desejo, a vontade e a predisposição para tal, não o processo de pesquisa em si, que intercala o racional e o intuitivo na busca comum de solucionar algo”.

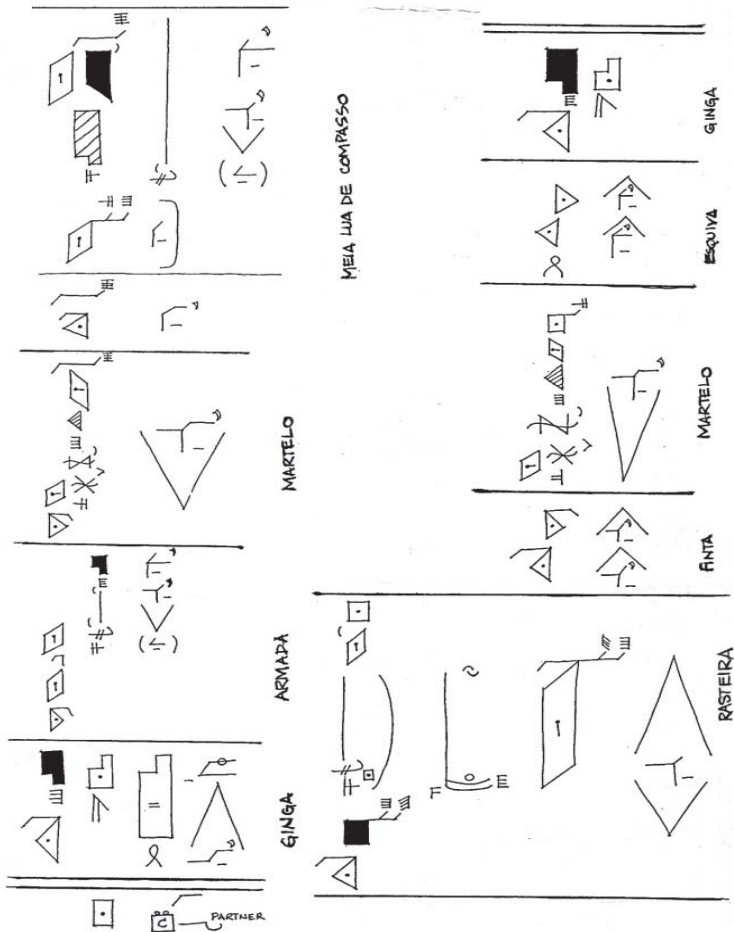
O processo de instauração deste projeto não foi diferente do descrito acima. A construção da coreografia não foi um processo linear. Foi um processo de idas e vindas onde parte foi intuição e parte foi racionalidade. Apesar disso, coloca-se aqui o trabalho em forma de etapas para que o leitor entenda por onde o processo permeou culminando na coreografia. O processo consistiu-se nas fases de:

1 - Convivência com a capoeira

Durante este período, freqüentei aulas duas vezes por semana por volta de 6 meses. As aulas consistiam de um primeiro momento onde o professor passava os movimentos da capoeira para os alunos, alguns iniciantes e outros já também mestres. Após havia o momento da roda. O contato com o ritual da roda, o ritmo e canções da capoeira e a cultura desta prática aconteciam no ambiente da sala de aula e em alguns outros momentos de sociabilização onde a turma reunia-se em parques ou simplesmente para confraternizar.

2- Transcrição de uma seqüência filmada em *motifs*

Durante ainda a primeira fase me foi dada uma fita de vídeo onde mostrava um batizado realizado em Nova Iorque. A partir desta fita eu selecionei um fragmento onde o praticante realizava uma série de movimentos bem variados para análise. Foi feito um *motif* desta seqüência. O *motif* é uma simplificação da labanotação que registra apenas a essência do movimento, o que “mais salta aos olhos”, levando a uma reflexão e análise mais aprofundada da movimentação. Este foi o *motif* do fragmento selecionado da fita de vídeo:



3- Cruzamento dos movimentos da capoeira com minha cultura corporal

A partir da análise da capoeira fui experimentando os movimentos da capoeira sem ter uma preocupação com esta técnica, deixando meu corpo sentir o que deveria ser feito. Toda esta experimentação foi feita a partir da clareza que a labanálise me proporcionou. Assim, os movimentos da capoeira eram experimentados:

- com diferentes partes do corpo
- em diferentes níveis
- com diferentes expressividades
- no lugar e em deslocamento
- de diferentes alcances na Cinesfera
- com diferentes suportes de peso

4- Construção da obra

A partir das experimentações foram selecionadas algumas partes que foram colocadas juntas a partir da minha própria sensibilidade e intuição. A partir de então, foi escolhido uma música e um figurino. A música, neste ponto, virou também um estímulo para o processo.

Todas estas fases transcorreram paralelamente à técnicas como observação participante, registro em diários de campo, pesquisa bibliográfica e análise de vídeos.

Análise do Produto Final

Um dos pontos positivos da labanálise é que ela nos mostra o leque das possibilidades de movimentar-se e dentro desta gama identificamos quais são nossas preferências, isto é, quais os padrões de movimentos que vivemos a repetir no nosso cotidiano e na nossa dança. Observei que estes padrões vieram a tona na minha coreografia, até porque houve uma identificação e uma certa facilidade com a movimentação da capoeira, talvez reflexo da minha própria

brasilidade. Sendo assim, houve, em parte, a transgressão em algo além do que já me era conhecido através de técnicas de dança. Foi possível identificar minhas preferências de movimento, minha bagagem corporal, mas também foram incorporados novos movimentos, principalmente no nível baixo e com diferentes suportes corporais que são características da capoeira.

Outros pontos foram observados na coreografia, relacionados ou não às minhas preferências de movimento pessoal. Na coreografia foi utilizada a Forma Fluida, mais interior, mais ligada a respiração e aos pensamentos interiores sem foco exterior, o que não reflete a característica da capoeira que está sempre atento ao ambiente externo. A Forma Fluída foi um reflexo das minhas preferências pessoais. O uso de Peso Forte, que até então achava difícil acessar, acabou transparecendo na dança. Assim, a capoeira fez a ponte para esse acesso, até pelas características desta prática que ajudam no Enraizamento, na base firme, no nível baixo, na tensão muscular dos golpes.

O uso do *motif* foi um grande facilitador para que eu organizasse minhas idéias numa língua que para mim era estranha. Usei o *motif* desde o início do projeto e ele em muito determinou meu caminho e clareou minha análise e conclusões. John Chanik, orientador do projeto, colocou que meu projeto era uma boa prova do poder do *motif* em ajudar a organização da análise, intenção e direção do projeto em uma língua estrangeira.

Outro fato que acabou transparecendo, meio que inconsciente, na dramaturgia desta dança foi a questão do conflito do corpo, representado pelas Contra-tensões constantes e Esforços lentos, contidos e fortes. Uma representação do desafio e dificuldade da própria história da capoeira, da minha história pessoal num país estranho e ainda acompanhada pelo “choro” do blues americano.

Hoje, mais madura e com um pouco mais de experiência, teria revisto alguns pontos mais atentamente. Um deles foi a utilização da música, o *blues*, (música) também de raiz negra, mas que faz referência a cultura americana. Acho que a música acabou por trazer referências da Dança Jazz que na época eram ainda marcantes no meu corpo. Talvez outra música me ajudasse a transgredir mais minhas preferências pessoais de movimento. Ao incorporar a

música ao trabalho surgiram bastante Fraseamentos Impactivos e Impulsivos. O Fraseamento Impactivo é bem comum na finalização dos golpes da capoeira, mas reconheço que a este ponto a influência foi maior da música do que da capoeira em si.

Outra questão que me fez refletir mais atentamente para este tipo de processo, foi a questão da exploração coreográfica em si. O *motif* requer uma análise minuciosa, levando obrigatoriamente o meu enfoque para partes específicas da coreografia. Assim, não houve uma preocupação da minha parte e da parte da demanda do projeto em fazer a obra com uma duração maior. A obra teve duração total de aproximadamente 4 minutos e meio. Hoje acho que teria sido interessante explorar minha proposta por mais tempo, mesmo que na hora da análise fosse escolhido um pequeno fragmento. Isto acabou não acontecendo pelo problema do prazo e também pela minha iniciação em fazer este tipo de trabalho.

A experiência de trabalhar com a pesquisa em dança de uma forma acadêmica é uma ferramenta que me instiga a trabalhar sempre em rumo a uma maior clareza e reflexão do meu processo e hoje, dos meus alunos. Esta obra foi um processo difícil para mim na época, mas também inesquecível por ser tão diferente do que me havia sido proposto até então. Ela foi originalmente intitulada “Two Sides” e traduzida para “Facetas”.

REFERÊNCIAS

GUEST, Ann Hutchinson. **Your Move: a new approach to the study of movement and dance**. 3rd edition. EUA:Gordon and Breach Publishers, 1995.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. RJ: LTC Editora, 1989.

HUIZINGA. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: perspectiva, 1993.

PAREYSON, Luigi. **Teoria da formatividade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES; TESSLER (org). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em**

artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade; 4).

VALLE, Flavia P. **Análise do movimento corporal.** Canoas, RS: Ed. ULBRA, 2005. (Caderno Tecnológico, 08).

ZAMBONI, Sílvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência.** Campinas, SP: Ed. Autores Associados, 1998.

CLARICE ATRAVÉS DA EXPRESSIVIDADE DE LABAN

Ricardo Fagundes

Professor, ator e dançarino. Mestre em Artes Cênicas pela UFBA.

O objeto de estudo deste artigo também faz parte de minha dissertação de mestrado cujo título é “Corpo Subjetivado: A Categoria Expressividade do Sistema Laban/Bartenieff na Formação do Ator Contemporâneo”. Teve-se como objetivo investigar a aplicação deste Sistema na formação, no treinamento do ator e na sistematização de seu trabalho em um espetáculo.

Trata-se de um Sistema que em sua execução possibilita ao artista inteireza no processo de construção e apresentação artística. Estado que chamo de corpo subjetivado, momento em que o atuante se encontra conectado numa inter-relação de três fatores essenciais para esta situação: estrutura física, imagens e sentimentos/emoções. A partir de então, vamos aqui tratar do processo da construção de um espetáculo, tendo os fatores expressivos que compõem o Sistema Laban/Bartenieff (fluxo, foco, peso e tempo) como instrumentos de análise e sistematização dos movimentos de cena.

No entanto, antes devo contextualizar minhas escolhas, pois aqui estou pesquisador e intérprete de mim mesmo, um corpo subjetivado, não isolado e sim imerso no trabalho, em busca do “si mesmo corporal” (Sodré, 1998).

Sou ator e desde o início de meu ingresso a este ofício, a idéia de que o estudo sempre se faz necessário foi claramente entendida. Desde os primeiros espetáculos que assisti, o que me chamava mais à atenção era a energia de cada ator. Energia essa que, depois, entendi como Expressividade. Ou seja: o esforço, ou impulso para agir. E esse esforço se relaciona com a emoção, o físico e ao pensamento de quem executa um movimento. Muitas foram as linguagens que estudei. Como, então, gerenciar essas diferentes possibilidades de abordagens artísticas dentro de um só corpo?

Como um resumo dos passos até se chegar aqui, pode-se dizer: definiu-se que esta etapa da pesquisa seria um solo, escolheu-se o conto

“O Grande Passeio” de Clarice Lispector. O passo seguinte foi a montagem dessa encenação.

“O Grande Passeio” conta a história de uma velha chamada Margarida, que vive perambulando por casas de estranhos na cidade do Rio de Janeiro. Margarida não se lembra do passado, vive o momento presente, embora como um objeto, que vai se acomodando pelos cantos até que alguém se irrite e o tire dali.

Clarice Lispector, através deste texto, questiona não só o fim da vida de cada um, como também respeito, individualidade, o papel do ser humano seja como sujeito, seja como objeto das atitudes que vivencia. Neste sentido, esta obra oferece um campo ideal para experimentar questões de “corpo subjetivado” e “si mesmo corporal”, especialmente num solo onde sou o intérprete.

De acordo com Dani Lima (2003), o corpo é um habitat complexo em que diferentes seres se inter-relacionam numa interdependência entre as partes. Esta encenação aborda como lidamos com o nosso corpo e como permitimos nos tornar objetos para o prazer de terceiros. E ainda tem o objetivo de lançar uma pergunta ao público: O que estamos fazendo de nossas vidas?

A memória corporal, através de uma vida interior que o corpo suscita através de imagens, sensações, percepções. etc. é evidenciada no conto de Lispector, comungando, portanto, com a questão básica da Expressividade contida no Sistema Laban/Bartenieff.

Percebo o Sistema Laban/Bartenieff, através da categoria Expressividade como uma possibilidade para instrumentalização do ator no que tange a noção de como se processa o movimento humano qualitativamente e quantitativamente. Laban nos apresenta um elemento chamado Esforço como o ponto de partida para o movimento humano, alertando para a consciência do executante em relação as suas atitudes ao agir. Dessa forma, Laban nos proporciona caminhos para que nós atores encontremos suportes para emoção, voz e físico na construção de personagens.

A concepção da encenação é de que seja uma caixa, como a de música, em que esteja contido nela o universo de sonho deste contador de histórias através de uma escada num jardim. Um jardim que traz em si inúmeras outras

histórias devido ao seu tempo de existência. Como numa caixinha de música, todas as vezes que alguém der corda, ela irá funcionar e este ser aparecerá para contar sua estória. E todos os dias, seja qual for a hora ele estará lá: de terno e gravata, pronto para atender ao público que queira ouvir sua estória.

O Sistema Laban/Bartenieff se insere como formação, processo criativo, registro e análise do espetáculo. A diretora pontua em partituras selecionadas qualidades concernentes utilizadas e, também, outras carentes de exploração para que então o ator venha a atender as solicitações, por exemplo. Por o personagem ser um velho, com linguagem rebuscada de acordo com a autora e delicado em sua lida, a sutileza é um dos princípios para esta montagem. Como então um ator atingir essas metas sendo que 100% da encenação está em equilíbrio precário numa escada de 3m de altura? Na aprendizagem deste Sistema, o ator passa a lidar com a idéia de que se deve utilizar, apenas, o esforço necessário para suas atitudes, livrando-o, portanto, de tensões desnecessárias e informações a mais para seus receptores. Trata-se do Princípio de Movimento Bartenieff que é a utilização do Suporte Muscular Interno, deixando a musculatura superficial para a expressão (Tema Função/Expressão).

O espetáculo “O Grande Passeio” inicia com o velho personagem entrando para contar sua história. Este jardineiro todas às vezes antes de falar sobre a vida de Mocinha ou Margarida canta o Hino Nacional em reverência às suas companheiras: as flores do seu jardim.

No palco apenas folhas, flores e uma escada, onde o personagem sobe e desce de acordo com os percalços os quais a personagem Margarida enfrentou. A escada se insere como metáfora da vida em que subimos e descemos “degraus” e continuamos a viver como sujeitos de nossas atitudes. Funciona como artifício para explorar diferentes equilíbrios e desequilíbrios, alterando mudanças em minha Expressividade, além de elementos nas quatro categorias do Sistema (Corpo, Expressividade, Forma e Espaço). Por exemplo, da categoria Corpo, trabalho, principalmente, as Organizações Corporais.

Na primeira subida, utiliza-se o tempo desacelerado, multifoco e fluxo contido como um gafanhoto. Proporcionando, assim, serenidade e delicadeza a personagem. Trabalha-se, também, neste momento, a Organização Corporal homóloga (Superior/Inferior) numa constante Transferência de Peso.

No topo da escada, durante 1/3 da encenação, os movimentos passam a ser contralaterais (lados cruzados) e o espaço continua multifocal, embora o fluxo varie entre livre e contido. Já os gestos são mínimos sem a necessidade de Transferência de Peso.

Uma descida no tempo acelerado e peso leve marca o meio do espetáculo. As qualidades de um cavalo foram abordadas a partir de então. No momento da viagem, por exemplo, o ator passa a se utilizar do maior número de oposições possíveis a fim de enfatizar o conflito vivido pela velha. Ou seja, num vôo há contra-lateralidade, homolateralidade, tempo acelerado e desacelerado, foco direto e multifoco e peso leve e forte.

Na próxima e última subida, o intérprete, através de subida homolateral, passa a se dividir entre Mocinha, a Cunhada alemã, a empregada, o menino e Arnaldo. Para a primeira, o peso leve e os seguintes forte, leve, pesado e forte respectivamente. Já a exploração espacial foi sistematizada com base nas diagonais do Cubo (Categoria Espaço), ressaltando as oposições entre as personagens.

Só então quando mocinha se encaminha para seus últimos passos, numa descida em tempo constante, peso leve e fluxo contido, o ator imprime a atmosfera mais delicada de todas até então: trata-se de uma simbiose entre Mocinha e a vida deste velho que acabam por se confundir num mesmo destino. Neste momento utiliza-se um dos pilares deste Sistema: a utilização do esforço estritamente necessário para a ação.

Ao assistir esta montagem, o público certamente verá um espetáculo como a maioria dos outros, no sentido que não será didático na explicação do artifício levado à cena. Volto, então, a lembrar que o Sistema, para essa escolha, serve de instrumento para o ator em sistematizar suas ações e poder recorrer a elas quando necessário. Serve, portanto, em qualquer tipo de espetáculo por tratar de fatores expressivos estudados nos princípios universais do movimento humano.

Percebe-se, portanto, que este Sistema instrumentaliza o ator ao seu ofício tanto na formação em sala de aula quanto no processo em sala de ensaio e também nas criações cênicas em grupo ou em solo, seja qual for a proposta de encenação. Além disso, o Sistema serve também como método de registro e análise do processo e do espetáculo. O primordial é que este Sistema consiste

em uma linguagem a partir do corpo, promovendo a sintonia do ator em seu “corpo subjetivado” em todas as instâncias citadas acima, agindo balizado pelas quatro qualidades expressivas e os oito fatores que as compõem, numa dinâmica inter-relação gradativa entre polaridades.

Uma vez que estas qualidades estão presentes também no cotidiano, este trabalho provoca modificações na vida do ator. Ou seja, a partir do trabalho em sala de aula, ensaio ou espetáculo, o ator expande suas qualidades expressivas e re-descobre suas possibilidades muitas vezes limitadas por preferências ou mesmo utilizações recorrentes no teatro (como um ator que faz sempre o mesmo tipo de personagem). No meu caso, tenho uma marcada preferência pelo tempo acelerado, fluxo contido e foco direto, todas qualidades condensadas. As qualidades pedidas pela encenação de “O Grande Passeio” são extremamente as que não tenho hábito, a saber: tempo desacelerado, multifoco, fluxo livre e peso leve. Para tanto, utilizei a Forma Fluida a fim de desenvolver as qualidades que não são tão presentes em meu cotidiano. Dessa forma, além da ligação entre cotidiano e extra-cotidiano, confirmo também um dos pilares deste Sistema que é a inter-relação entre suas categorias a fim de contribuir para a exploração criativa de seu executante.

Confirmamos assim que uma característica marcante do Sistema Laban/Bartenieff é o da transformação. Trata-se não apenas de uma linguagem em movimento (a respeito deste e, ao mesmo tempo, dinâmica). Incorporando a natureza do próprio movimento, o Sistema Laban/Bartenieff estrutura-se de modo flexível, aberto e mutável, promovendo também a mudança físico-psíquica do ator. Como Mocinha, o ator prefere o desafio do passeio, a exploração do desconhecido além dos padrões pré-estabelecidos. Representamos a vida não como repetição da realidade. Mesmo na cena realista, a transformação permeia todo o processo criativo e cênico.

Ainda que esse ator esteja num processo de encenação em que o diretor marque todas as cenas, com indicações específicas como por exemplo: “Saia da coxia e vá para a direita alta e sente na cadeira à esquerda da mesa. Quando ouvir o tiro, você se joga no chão com medo”, o intérprete deverá justificar suas ações. Existem inúmeras maneiras de realizar estas ações. Qual o impulso para agir? Onde encontrará-lo? Como reproduzi-lo e recriá-lo todas as noites? Este é o diferencial de cada intérprete e seu processo criativo.

O impulso, certamente, estará no corpo, em interação com o espaço. Com relação a como sistematizar ações para que possam ser refeitas sempre que se desejar, pode-se partir para reconhecer as qualidades dinâmicas de cada ação até descrevê-las como um dos mecanismos para a sua recorrência.

Inserimos, assim, a formação do ator em um campo aberto para inovações, como é a cena contemporânea, e demonstramos que o Sistema Laban/Bartenieff nos concede a estrutura para um processo a partir do “corpo subjetivado”, aplicável a qualquer forma ou estilo estético.

Neste sentido reside nossa contribuição, apontando para um caminho que enfatize o Sistema Laban/Bartenieff rumo ao ofício do ator, sempre a fim de servir como aporte para que haja investigação e resultados referentes ao auto-conhecimento do intérprete. A partir da integração corpo-mente, este processo proporciona um “corpo subjetivado” que irá fazer escolhas, transformar padrões rumo ao encontro de descobertas genuínas de atitudes no palco e fora dele. Em uma relação dinâmica e intrínseca entre cotidiano e arte, a abordagem do ator com/no/através do seu corpo, com um personagem e com a encenação, respectivamente, servirão para que exista comunicação, desafio e transformação entre intérprete e público, materializando e re-criando o pensamento e as emoções através das ações.

REFERÊNCIAS

FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Anablume, 2002.

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

LABAN, Rudolf and LAWRENCE, F.C. **Effort: Economy of Human Movement**. Estover, Plymouth: Macdonald & Evans, 1974.

LIMA, Dani. Corpos humanos não identificados: hibridismo cultural. In: **Lições de Dança**, n. 4. Rio de Janeiro: UniverCidade (maio 2004), 81-109.

SODRÉ, Muniz. O si mesmo corporal. In: **Cadernos de comunicação e linguagens** 2ª série, n.2. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, julho/1998: 19-31.

HIBRIDUS CORPUS: INTERAÇÃO E TRANS-FORMAÇÃO

Andréia Maria Ferreira Reis

Dançarina e performer, Graduada em Educação Física pela Unesp-SP, especialista pela Unicamp-SP e Mestre em Artes Cênicas pela UFBA. Membro do International Council of Kinetography Laban/Labanotation (ICKL).

“... cada simples gesto de qualquer parte do corpo revela um aspecto de nossa vida interior” (Rudolf von Laban, 1978)

“Freqüentemente é impossível esquematizar o conteúdo de uma dança em palavras, embora sempre se possa descrever o movimento” (Rudolf von Laban, 1978)

O presente artigo apresenta o trabalho que desenvolvi durante minha pesquisa de mestrado, entre 2005 e 2007, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) sob orientação da Prof^a. Dra Ciane Fernandes. Esta pesquisa, teórico-prática, teve como objetivo principal tecer relações dinâmicas entre interno/externo, sendo o interno corporal referente ao seu fluxo orgânico (órgãos, respiração, fluidos e líquidos) e o exterior ao movimento de transição deste fluxo (energia ou ritmo) interior que se exterioriza no espaço dinâmico. Como consequência, obtivemos a construção do processo criativo artístico *Hibridus Corpus*, que foi levado à cena como uma experimentação. Assim denominada para indicar algo aberto que pode ser entendido através do modelo conceitual do Anel de Moebius como representação de transição e mudança num processo em *continuum*. A abertura para a possibilidade de transição entre diferenças transforma processos dicotômicos que rejeitam a inclusão e enfatizam a oposição.

O Anel de Moebius é utilizado por autores contemporâneos (Jacques Lacan/França, Sylvie Fortin/Canadá, Ciane Fernandes/Bahia, Ivaldo Bertazzo/São Paulo e Elizabeth Grosz/E.U.A) segundo Fernandes (2006, 264) “para

transgredir o logocentrismo e o dualismo em todos os níveis”, propondo “uma abordagem baseada em 'relações' e 'conexões', em vez de simplificações reducionistas (como unidade e dualidade) ou uma multiplicidade fragmentada”. Portanto, este modelo juntamente com os conceitos desenvolvidos por Peggy Hackney (*Making Connections*, 1998), como base de um trabalho somático, possibilitaram estabelecer associações entre os métodos utilizados na pesquisa com ênfase no corpo em movimento e em dinâmica relação entre realidades que dialogam reciprocamente, transformando e sendo transformado, seu interior e exterior.

Utilizei, em associação, o método do Movimento Genuíno¹ e o Sistema Laban/Bartenieff. Estes dois métodos de trabalho somáticos destacam a relação entre o interno e o externo corporal, na qual são estabelecidas transições entre o fluxo interno e o espaço externo.

O Movimento Genuíno foi criado nas décadas de 1950-1960 por Mary Starks Whitehouse que diplomou-se em dança pela Wigman Central Institute em Dresden, Alemanha. Em 1968, Whitehouse participou da Conferência do International Council of Kinesthography Laban/Labanotation (ICKL) juntamente com Irmgard Bartenieff. Nesta mesma conferência Whitehouse realizou uma sessão de Movimento Genuíno, que posteriormente foi submetida à análise de Bartenieff.

Inicialmente chamado de Tao do Corpo (*Tao of the Body*) e Movimento em Profundidade (*Movement in Depth*) por Whitehouse, o Movimento Genuíno consistiu na investigação das conexões entre a psicologia junguiana, por meio da Imaginação Ativa e os simbolismos e conteúdos revelados no movimento corporal. Janet Adler discípula de Whitehouse introduziu o termo Authentic Movement e fundou o Mary Starks Whitehouse Institute em Northampton, Massachusetts, em 1981, (dois anos após a morte de Whitehouse), como um local para o estudo e ensino desta forma de movimento.

¹ Este método denomina-se originalmente Authentic Movement, contudo nesta dissertação utilizarei sua tradução para Movimento Genuíno, sendo este um termo utilizado pela Prof^a Dra. Ciane Fernandes na tradução de Authentic Movement. “O termo 'autêntico' tem gerado controvérsias por sua associação a idéias de originalidade e unicidade criticadas na pós-modernidade. O uso do termo 'genuíno' mantém a idéia inicial, sem esta conotação”. FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002, p.240.

O Movimento Genuíno é uma forma de improvisação, de livre criação a partir do movimento corporal, não sendo apenas um corpo enquanto matéria manipulável, mas um corpo vivo conectado com seu interior e exterior ao mesmo tempo, como no modelo conceitual do Anel de Moebius.

Esta técnica fundamenta-se na escuta do corpo e seus impulsos, possibilitando um mergulho interior para que emergja um movimento até então encoberto por respostas e estímulos externos. Seus princípios consistem na relação entre o espaço interno (impulso corporal) e externo (corpo em movimento no e com o espaço), a partir da realização de movimentos (que também inclui a pausa), sem música ou qualquer tipo de som externo, com os olhos fechados seguindo o impulso físico, imagens e sentimentos; escutar o corpo o que está dentro de si sem interferência da mente que comanda e controla. A ausência de qualquer tipo de música no processo de Movimento Genuíno auxilia na escuta interna dos impulsos corporais, ou seja, permiti ao corpo mover-se a seu modo, não de um modo que resulte em uma graciosidade ou como se pensa que deveria ser, mas atendendo pacientemente o impulso interno, deixando a reação emergir do movimento. As constantes relações entre o corpo e a mente são estabelecidas como uma troca de fluxo entre si, como uma via de mão-dupla.

Assim como o Movimento Genuíno, o Sistema Laban/Bartenieff parte da escuta do corpo a nível de conexão e interação. Este Sistema fundamentou-se nos estudos de Rudolf von Laban (Bratislava, 1879 Inglaterra, 1958), considerado uma personalidade universal na arte da dança e pai da dança moderna e foi desenvolvido por seus discípulos e colaboradores. Irmgard Bartenieff (Alemanha, 1900 Estados Unidos, 1982), discípula de Laban, foi a criadora do Sistema e contou com a colaboração de Warren Lamb, também aluno de Laban, para sua sistematização.

O Sistema Laban/Bartenieff integra quatro Categorias Corpo, Expressividade, Forma e Espaço apesar de sua divisão (por questões didáticas) as Categorias relacionam-se umas com as outras, ou seja, de cada uma emerge as outras três. Originaria de uma visão holística (da Educação Somática) este Sistema integra o corpo do ser humano em movimento com e no espaço (interno, de seu próprio corpo e externo, no espaço dinâmico). Segundo Fernandes (1999,

77) este Sistema “concede uma linguagem paradoxal e dinâmica, na qual dança e movimento constantemente exploram e redefinem sua própria forma de linguagem” interrelacionando corpo, mente e emoções.

A partir destes princípios e através dos métodos apresentados, eu e Wagner Lacerda (mestrando em Artes Visuais-UFBA), iniciamos o processo de criação artística de *Hibridus Corpus*.

Experenciando o Sistema Laban/Bartenieff e o Movimento Genuíno

Nos meses de junho e julho de 2006, eu e Wagner nos reunimos na Escola de Teatro e na Escola de Belas Artes da UFBA, contudo, continuamos o processo até o mês de setembro. A partir de então, nosso objetivo foi montarmos uma experimentação coreográfica. Nós apresentamos essa experimentação dia 25 de julho de 2006, em uma mostra de pinturas em telas, como resultado do trabalho dos alunos de pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UFBA. Esta mostra tinha como objetivo revelar através da pintura “novas concepções do corpo”, e foi realizada na Escola Baiana de Expansão Cultural (EBEC-Pituba) em Salvador. Posteriormente foi apresentado, também, no XV Encontro Nacional de Pesquisadores e Artistas Plásticos (ANPAP), na Escola de Belas Artes da UFBA, em Salvador dia 19 de setembro de 2006.

O processo realizado com os participantes desta pesquisa deu-se conforme os princípios da prática do Movimento Genuíno. O grupo foi dividido em duplas, formadas por realizador e observador. O realizador permanecia de olhos fechados durante a sessão de Movimento Genuíno, cuja duração variava entre 20 minutos e 1 hora, em silêncio e, na posição de sua preferência, iniciava-se a improvisação. Enquanto o realizador seguia o impulso de seu corpo criando sua dança, o observador fazia suas anotações, sem julgamentos, como se ele mesmo estivesse movendo-se através do outro. Em seguida, a dupla trocava idéias, poemas e escritos sobre o processo do realizador, acontecendo então a troca entre observador e realizador.

Ao entrar no processo do Movimento Genuíno, percebi durante as sessões, realizadas semanalmente com duração de 6 horas, que meu movimento assumia

trajetórias não lineares, contrariamente à sua forma habitual. Passei a realizar movimentos em espiral e a explorar minha forma tridimensional. Gosto da sensação de alongamento em meu tronco ao realizar movimentos em espiral; talvez por isso se tornem tão recorrentes.

Este tipo de movimento - em espiral ou torcido, com o corpo em contralateral - não fazia parte de meu repertório em improvisações realizadas anteriormente, ou mesmo no meu cotidiano. Minha preferência era por movimentos mais lineares, que havia aprendido no balé clássico dos 5 aos 15 anos de idade, como modelo de beleza. No balé clássico, a manutenção da coluna ereta, a postura verticalizada, é a base dos movimentos. Quando iniciei a prática de movimentos atravessando pontos no espaço e buscando a instabilidade do Icosaedro, desconstruo em meu corpo o padrão linear e busco na tridimensionalidade uma maior mobilidade e estabilidade postural. Enquanto o balé tem como base a linearidade, a vivência dos exercícios de Bartenieff ampliam o movimento para outras possibilidades, de forma que o corpo em movimento assume outras formas, como: parafuso (torcido em espiral), parede (corpo achatado como no plano vertical), bola (arredondado e com volume), alfinete (comprido e fino) e pirâmide (base larga e topo afunilado).

Essa mudança no meu padrão de movimento deu-me uma sensação de expansão do espaço ao meu redor, é como se meu movimento atravessasse o espaço, além de uma consciência interna mais perceptível. Senti-me corporalmente mais conectada, realizo movimentos com os braços consciente da posição dos meus pés. Isso não significa que antes eu não tinha esta consciência, mas é uma outra forma de consciência, uma consciência em transição. Afinal, o corpo humano tem todos os padrões de movimento, mas conforme a prática que realizamos, torna-se “acostumado” a uma determinada preferência. Enfim, o que houve foi a expansão dos padrões rumo ao domínio do movimento.

Nos Fundamentos Bartenieff há o movimento de alongamento contralateral (espiral), um dos seis exercícios básicos, no qual a referência é o tronco. Sendo que, através da torção, integra-se gesto e postura corporal (Imersão Gesto Postura) numa irradiação pelo corpo todo e conectando-o com o espaço. A partir e juntamente com o tronco, os membros são conduzidos em movimentos espirais no espaço.

Em uma das sessões no mês de setembro, escrevi que a sensação ao realizar as torções era de “como se quisesse esticar-me infinitamente”. Geralmente, quando realizo movimentos que racionalmente há necessidade de que aconteçam, ou seja, penso o movimento passo a passo para então reproduzi-lo em meu corpo, eles surgem bidimensionalmente sem torções e sem atingir toda a minha Cinesfera, o que torna a coreografia criativamente pobre. Por outro lado, durante o Movimento Genuíno, porém, como o processo não parte do racional, mas do próprio corpo, meus movimentos exploram suas possibilidades naturalmente presentes no corpo em movimento (as torções). Assim como ocorre no bebê, que ainda não assimilou as interferências externas e, portanto proporciona-se a exploração e a criação sem influências pré-estabelecidas.

A experiência que tive nos Fundamentos Bartenieff foi um fator importante na percepção e experimentação em meu corpo de formas não habituais de movimento, que se tornaram presentes e até mesmo constantes no Movimento Genuíno. Estes movimentos foram realizados em diferentes planos e de diferentes formas, algumas recorrentes. Como a espiral que inicialmente no processo de Movimento Genuíno surgiu no chão em decúbito ventral e alongamento contralateral, fluxo controlado, tempo desacelerado e peso leve (Impulso Apaixonado), foi realizada também em pé a título de experimentação, com variação de tempo, tornando-se acelerado. Este mesmo movimento, tanto em decúbito dorsal como em pé, foi inserido na experimentação coreográfica *Hibridus Corpus*.

O tempo constante, que é minha tendência no cotidiano, torna-se acelerado em alguns momentos das sessões de Movimento Genuíno. Em alguns instantes, estou totalmente imóvel, o que não significa que não haja movimento, pois o fluxo interno e constante dos órgãos e líquidos corporais estão presentes. Em sessão ainda no mês de setembro, escrevi sobre minha experiência na sessão de Movimento Genuíno que, em “alguns momentos acelero, outros páro completamente, fico atenta à minha respiração. Sinto meu fluxo, as batidas do meu coração”.

Esta mudança de tempo está relacionada ao ritmo corporal interno que conduz meu movimento no tempo e no espaço da improvisação. O encontro do interno com o externo transforma visões lineares e processos

em um continuum onde imagens, sensações e movimentos se interrelacionam a partir do modelo conceitual do Anel de Moebius. Laban integra em seus estudos estes três princípios: imagens, sensações e o corpo em movimento na busca pelo ser humano e sua natureza complexa e pessoal.

A relação que se estabelece entre corpo e mente é fundamental à prática do Movimento Genuíno. Contudo, dar voz ao corpo não é nada fácil. Sempre há certa resistência, pois acredita-se que o comando está na mente, que não dá espaço ao corpo, o qual por não ter sua autonomia, torna-se dominado. Mas apesar das dificuldades iniciais é através do exercício e prática constante que o trânsito entre corpo/mente torna-se fluido. Na sessão do mês de maio, faço o seguinte relato a respeito do meu processo na prática do Movimento Genuíno: “Tenho pensamentos, mas meus movimentos corporais não os seguem. É como se meu corpo fosse independente”.

A formação de imagens que ocorrem na mente faz parte do processo. Contudo, os movimentos não são comandados pela mente nem mesmo partem das imagens. Ao contrário, as imagens surgem e desaparecem a partir do movimento. No decorrer do meu processo, as imagens estiveram presentes muitas vezes na realização do Movimento Genuíno.

Na sessão do mês de abril de 2006, Luís Antônio Júnior (integrante do processo), escreveu um poema ao observar meu processo de Movimento Genuíno que corresponde às minhas sensações e imagens durante a prática. Como no trecho inicial do poema: “Pêndulo... sim ou não... vou ou volto... deixo ou não deixo...”, pode representar o início do processo onde há dificuldades em relacionar o interno e o externo, o momento de transição onde conexões começam a se estabelecer. “Onde que eu tô pisando?” e “Onde que eu estou?” relaciona-se ao mergulho interior, ao encontro com o fluxo interior. “No mar! Com as ondas me molhando, me desequilibrando, me tomando... me envolvendo... me decifrando” ainda no encontro com o desconhecido, associa-se às imagens criadas pelo movimento.

Geralmente, durante as sessões de 2006, minhas imagens foram referentes à água (Fragmento do poema de Luís: No reino das águas... Embaixo das águas...

No embalo das águas... No encanto das águas... Embalada nas águas... Das águas e nas águas...) e/ou ar (Fragmento do poema de Luís: O céu ou o mar? O vento ou a água?). Enquanto isso, Wagner tem seus movimentos ligados ao elemento terra; seus movimentos no plano baixo durante as sessões de Movimento Genuíno, remetem, segundo ele, à terra, suas raízes e o visceral, em uma hibridização entre corpo, elemento da natureza e Movimento Genuíno.

A imagem recorrente da água e do ar em meu processo pode ser associada aos fatores de movimento, associação de elementos vitais e fatores de movimento. A água relaciona-se com o fator fluxo, que diz respeito aos líquidos corporais e órgãos, podendo ser livre ou controlado. Já o ar, relaciona-se com o fator espaço, que diz respeito à intenção do corpo em movimento em relação ao ambiente ao seu redor, podendo ser foco direto (unifoco) ou indireto (multifoco). O fluxo dos líquidos corporais, assim como dos órgãos, são imprescindíveis (como já foi visto anteriormente nesta pesquisa) ao processo de Movimento Genuíno, pois é este o fluxo que mobiliza todo o interno corporal que se expande para seu exterior no espaço dinâmico.

Já o elemento terra, presente nos movimentos de Wagner, associa-se ao fator peso. Não por coincidência, os fatores predominantes em *Hibridus Corpus* são fluxo (água) e peso (terra) ou ar (espaço), como veremos mais adiante.

As imagens que surgiram quando realizei o Movimento Genuíno remetem a construções de figuras, em sua maioria estranhas. Em uma sessão de setembro de 2006, por exemplo, faço o relato de um dos movimentos que realizei: “Apóio os joelhos e a cabeça no chão, então meus braços e pernas criam 'criaturas' ou formas muito esquisitas (ou as imagino assim)”. Na sessão anterior, Pedro Costa um dos participantes do processo, observando o meu processo no Movimento Genuíno, escreveu:

Terra capta energia, força... Deixa o corpo dormir, deixa o corpo acordar, deixa o corpo. Você não tem corpo; é outra Andréia que vejo, ela mergulha, nada, pára, vira estátua... O corpo se agita a perna procura a outra. Flutuo, penso, uma perna conversa com a outra. Balanço, puxo, rodopio. Parte de cima diferente da parte de baixo, roda, roda, pára, torções, pés...Mãos tocam o corpo...Animal/torção/

capoeira/abertura/sou alongada/ bípede/aparece outro corpo/se abraçou/torcem ponta de pé/dança/pé direito/ ombro esquerdo/ muito bom/ desequilíbrio. Braços, figuras retas. Conversa entre as mãos, mudras de outras formas, mudras em outros contextos.

Os Mudras, visualizados por Pedro em meus movimentos durante a sessão de Movimento Genuíno, são gestos simbólicos feitos com as mãos usadas na loga, na dança indiana e nas imagens sagradas do budismo para despertar e harmonizar os centros energéticos do corpo². Estes gestos estimulam determinados campos do cérebro que conectam o ser humano com seu interior, utilizando assim a própria energia e a energia universal em benefício próprio, assim como a relação entre o interno e o externo enfatizado nesta pesquisa. Além disso, relacionam-se também com os elementos. A ciência dos mudras é baseada nos cinco elementos básicos do universo: o espaço ou éter, o fogo, o ar, a água e a terra, sendo que cada um dos cinco elementos são representados em cada um dos dedos das mãos. A seguir a relação de cada dedo com chakras e elementos: polegar (garganta, fogo), indicador (terceira visão, ar), médio (coração, espaço), anular (plexo solar, terra), mínimo (alma, água).

Os mudras derivam de rituais sagrados da cultura indiana. Contudo, na dança indiana a realização dos mudras partem da coluna e, mais especificamente, do cóccix ou cauda, como ponto de estabilidade para os movimentos e de onde irradiam os movimentos das mãos. A cauda relaciona-se com o animal, como resquíio do não-humano. Então, ao invés de considerarmos o *sacrum* ou “osso sagrado” como uma imperfeição ou algo a ser excluído, ele integra e permite a espiritualidade. O sacro, denominado por Bartenieff “cauda”, é considerado por ela a “marca óssea fundamental em todo o movimento, principalmente na realização das escalas espaciais” (FERNANDES, 2003, 72).

A construção de formas estranhas pode ser associada a figuras de seres deformados da mitologia Grega. Estas figuras de criaturas extremamente estranhas e “monstruosas” são chamadas Quimera. Esta é uma figura mítica com origens na Grécia, no século VII a. C., como um monstro com cabeça de

² Disponível em: <www.salves.com.br/mudras.htm>. Acesso em: 27 de dez. 2006. <www.grandefraternidadebranca.com.br/mudras.htm>. Acesso em: 27 de dez. 2006.

leão, torso de cabra e cauda de dragão que soltava fogo pela boca. Popularmente, o termo quimera alude a qualquer composição fantástica, absurda ou monstruosa, constituída de elementos disparatados ou incongruentes, significando também utopia, produto da imaginação, idéia falsa, fantasia e sonho.

De acordo com a versão mais difundida da lenda, a Quimera³ era um monstruoso produto da união entre Equidna - metade mulher, metade serpente - e o gigantesco Tífon. Outras lendas a fazem filha da hidra de Lerna e do leão de Neméia, que foram mortos por Hércules. Habitualmente, a Quimera era descrita com cabeça de leão, torso de cabra e parte posterior de dragão ou serpente. Criada pelo rei de Cária, mais tarde assolaria este reino e o de Lícia com o fogo que vomitava incessantemente, até que o herói Belerofonte, montado no cavalo alado Pégaso, conseguiu matá-la. Sua representação plástica na arte cristã medieval era um símbolo do mal, mas com o passar do tempo passou a se chamar de quimera a todo monstro fantástico empregado na decoração arquitetônica.

Enquanto seres híbridos são vistos como monstros no Ocidente, no Oriente são muitas vezes adorados como divinos (como deuses com cabeça de elefante, de macaco etc.). Como a LMA, inclui a desproporção e a proporção, o sublime e o grotesco em harmonia, o “monstro” em nosso processo foi aceito como caminho para a consciência de si mesmo, em conexão com a intuição e a subjetividade.

Das imagens formadas a partir dos meus movimentos, criou-se uma mistura de onde é possível extrair um ser híbrido, pois na realidade eu não era um ser aquático (quando minhas imagens eram do mar), nem um pássaro (imagens relacionadas ao elemento ar) tampouco um ser humano. As sensações foram novas para mim durante este processo; tinha vontade de des-construir meu corpo, de forma que anatomicamente já não era possível. Quando estava com a cabeça no chão, o tronco torcido e de joelhos tinha vontade de tornar meu tronco ainda mais espiral e apoiar-me no chão com a parte superior das costas. Eu ia até o limite de meu corpo, não me preocupava com a estética, só com a sensação harmoniosa de meu corpo “deformado”. Neste caso, a harmonia não está

³ Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Categoria:Mitologia_grega>. Acesso em: 27 de dez. 2006.

relacionada ao “belo”, mas ao “invisível contido no visível” (FERNANDES, 2003, 68). No momento não pensei em qualquer relação com a Quimera, apenas experienciei o movimento e seu fluxo.

O ser híbrido significa a relação de elementos distintos que formam um terceiro elemento, a “somatória de duas ou mais espécies” (FERNANDES, 2003, 62). Segundo Louppe (2000, 31), a hibridação é, na atualidade, “o destino do corpo que dança, um resultado tanto das exigências da criação coreográfica, como da elaboração de sua própria formação”.

Mary Wigman, discípula de Laban e colaboradora em seus estudos de movimento no início do século XX, já enfatizava o estranho e desconhecido em seus trabalhos por volta de 1916. Abaixo, a descrição, segundo Melzer (1994, 94), de uma das danças de Wigman que,

...muitas vezes não tinham qualquer título e nenhuma descrição no programa estaria disponível para aliviar o público inquieto. Sobre o palco, uma figura curvada em um traje de ginástica preto de duas peças se leva ao frenesi com um chocalho fora do palco mantendo o compasso. À beira de levantar para a altura normal pela primeira vez, ela repentinamente cairia debruçada, as luzes apagariam, e o número acabaria. A estrutura da concepção da dança no século dezenove tinha sido quebrada.

Tanto François Delsarte quanto Emile Jacques-Dalcroze, Rudolf von Laban e Mary Wigman, todos estudiosos do movimento e contemporâneos exceto Delsarte, na realidade, não buscavam uma natureza total, nem mesmo um total mergulho na subjetividade, mas buscavam a relação com o estranho. Delsarte, através de sua proposta de desconstrução da estética, criou em sua época uma abordagem do movimento que percorria o sentido contrário ao do balé, considerado esteticamente belo. No entanto, Dalcroze tinha o objetivo de reformar idéias da época através do estudo do ritmo. A exploração das possibilidades rítmicas do ser humano proporcionava formas diversas de criação do movimento, o que dava margem ao desconhecido.

Laban buscava trabalhar a harmonia através de oposições ou contrastes e da relação do corpo no e com o espaço. Um corpo que em um determinado

momento significa uma coisa e minutos depois algo totalmente diferente, alterando sua forma no espaço a todo o instante. Os trabalhos de Wigman não diferem dos de Laban. Ela buscava no estranho e inesperado (como é mostrado na citação acima) uma atitude transformadora.

Na época do Cabaré Voltaire (Zurique, 1916), Laban trabalhava com a imagem do grotesco em suas performances. Naquele local, ele tinha total liberdade para expor seu lado satírico. Alguns anos depois, organizou criações performáticas no Monte Verità (Ascona, Suíça de 1913-1917), como a dança ritual *Sang an die Sonne* (Canto para o Sol) de 1917, organizada juntamente com Mary Wigman. Laban utilizou-se de formas grotescas em um espaço sublime, o corpo em movimento com e na natureza foi enfatizado com todas as suas adversidades.

No solo de Mary Wigman, *Witch Dance* (Dança Bruxa) um dos mais importantes e famosos de sua carreira segundo Fernandes (2003, 72), há a relação entre o “monstro” e a “harmonia. Nesta coreografia, Wigman “explora e expõe a beleza harmônica de seus próprios monstros” enquanto seres em constante des-construção, sem uma definição *a priori*.

Ao relacionar o processo e a experimentação, é possível permanecer no trânsito, no “entre” (*in between*). A experimentação Hibridus Corpus, que será descrita mais adiante, não nega as categorias de performance, teatro e dança, mas as inclui e transcende. Pode-se dizer que é algo a ser definido, se é que buscamos uma definição, já que o termo definir vem do latim *definire* que significa limitar, denotando assim algo fechado. Este trabalho, ao contrário, busca uma abordagem aberta. O *entre* destas possibilidades de trabalho não é uma coisa nem outra, mas todas elas em uma outra abordagem sempre incógnita e imprevisível, assim como a relação interno e externo.

Neste processo, apresento-me como um corpo híbrido que dentro de uma abordagem em transição e trans-formação entre o interno e o externo transpõe conceitos e busca o que ainda está por vir. É neste caminho do estranho, do inusitado e das possibilidades que se dá a abertura do processo. Exatamente como Laban desenvolveu seu trabalho, na multiplicidade e na amplitude das

possibilidades de abordagens, emergindo a partir do que é totalmente desarmônico ou mesmo (aparentemente) antagônico. Desta forma, busco o que Wigman, Laban e Bartenieff buscaram em seus estudos: a “linguagem corporal de cada pessoa e a expansão de suas possibilidades, em vez da limitação a uma forma estética específica” (FERNANDES, 2003, 64).

Uma forma de representação do presente processo como aberto é o Anel de Moebius. A partir dele podemos observar que o trabalho transita em um *continuum* infinito (8), assim como a figura que representa o corpo (8) no Sistema Laban/Bartenieff. Esta transição em constante trans-formação fundamenta a relação entre o interno e o externo do corpo em movimento. As duas faces de uma fita torcida transformam-se uma na outra, sem separação entre interno e externo. Assim, derruba-se a idéia de oposição. Portanto, o híbrido, assim como a relação entre interno e externo, pode ser representado pelo processo em continuum.

Encontro, Processo e Experimentação Coreográfica

Assim que iniciamos o presente processo criativo, eu e Wagner tínhamos a intenção de inter-relacionar as artes cênicas e as artes visuais através do enfoque no corpo em movimento. Wagner, Artista Plástico, tinha interesse no trabalho corporal assim como eu. Então, pudemos sobrepor nossas pesquisas sob esta perspectiva. Eu, particularmente, busquei direcionar nosso trabalho para o objetivo da pesquisa o de tecer relações dinâmicas entre o interno e o externo corporal ao passo que Wagner tinha o objetivo de trabalhar as possibilidades de experimentar texturas no corpo e sua relação com objetos (relação corpo/objeto), o que pode ser visto como outra perspectiva de tecer relações entre oposições e interno/externo. Sendo assim, poderíamos ampliar nossa abordagem através de um diálogo recíproco entre o corpo em movimento, o objeto cênico, a maquiagem e o figurino.

Fomos em busca de um processo sem limitações, sejam elas conceituais ou qualquer outra forma de fixar fronteiras, tornando-se um trabalho baseado em interações. Portanto, nosso trabalho interagiu: teatro e dança, teoria e prática, artes cênicas e artes visuais, corpo e objeto e, sobretudo, a relação entre o interno e o externo.

Nos encontros nos meses de junho e julho de 2006, com Wagner, utilizei o seguinte método de trabalho: a divisão das sessões em: Abertura (primeiro momento, Abertura, composto de cinco variações: Princípios de Movimento e os Fundamentos Corporais de Bartenieff, Forma Fluída, Toque e Espaço), Desenvolvimento (segundo momento do processo, constituiu-se das seguintes variações: Movimento Genuíno, Forma Fluída, Conexões Ósseas e Espaço) e Conclusão (terceiro momento do processo criativo, apresentou-se em cinco variações: Conversa, Leitura do material escrito pelos participantes - poemas, descrição de movimentos e sensações - Registro dos Movimentos, Seleção de Movimentos e Criação de Seqüências). Nossa intenção foi a construção de uma experimentação. Portanto, o processo criativo, que teve início em abril de 2006, gerou a experimentação *Híbrido Corpus*, a partir das sessões de Movimento Genuíno, juntamente com o trabalho que realizamos através do Sistema Laban/Bartenieff.

No decorrer do processo criativo, selecionávamos os movimentos mais relevantes para nós e conversávamos sobre as sensações e imagens que surgiam a partir da prática do Movimento Genuíno. Como já descrevi anteriormente, os movimentos de torção foram recorrentes em meu corpo, além da variação de tempo alguns movimentos foram acelerados e outros lentos. Esta variação fazia com que a minha percepção rítmica se tornasse mais evidente, provavelmente devido à mudança no fluxo de energia. Os movimentos do Wagner apresentavam tempo com variação entre constante e desacelerado. Segundo ele, suas imagens remetiam sempre a imagem de um feto, portanto seus movimentos eram quase sempre fechados no chão, fechado como um feto ou em Irradiação Central, apoiando o torso no chão e enfatizando o movimento das mãos e pés em Forma Fluída.

Durante a seleção de movimentos, valorizamos tanto as diferenças quanto as semelhanças que, como no Anel de Moebius, se relacionam num *continuum*. Nenhum movimento era absolutamente igual ou diferente entre nós. Mesmo quando aparentemente nos movíamos de modo muito diferente um do outro, havia sempre alguma semelhança, que podia ser percebida através da LMA. Assim, tentamos identificar momentos em que algum “elemento-eixo”⁴ era igual

⁴Em LMA, a observação do movimento para sua descrição se dá pela identificação de um elemento que se destaca como o mais importante em uma coreografia, um jogo, uma partitura teatral ou qualquer outra atividade em que o corpo esteja em movimento.

em ambos por exemplo, a parte do corpo usada no movimento era a mesma, a qualidade de movimento era a mesma, etc e a partir daí, observar as possíveis variações neste elemento realizadas por cada um. Aos poucos, pudemos montar uma experimentação no qual estaríamos conectados através deste elemento-eixo, mas não necessariamente fazendo o mesmo movimento. Além disso, alguns movimentos selecionados de um foram aprendidos e modificados pelo outro em um processo de contaminação e hibridismo.

Na filmagem⁵ do dia 21 de junho de 2006, utilizada para a seleção dos movimentos que foram trabalhados na experimentação, houve diversos momentos de alternância entre os meus movimentos e os do Wagner durante a sessão de Movimento Genuíno. Ao assistirmos as filmagens, pude perceber estes momentos em que dávamos ênfase ao mesmo tempo, por exemplo, às mãos, mas quando eu estava em pé e Wagner estava deitado. Portanto, de olhos fechados no processo de Movimento Genuíno havia uma simultaneidade entre nossos movimentos.

Mesmo quando nós dois estávamos de olhos fechados foi possível perceber a relação entre interno e externo que se estabeleceu durante a sessão. O mesmo foi percebido na experimentação, mas neste momento não mais de olhos fechados. Ao mesmo tempo em que cada um de nós estava percebendo e sentindo o fluxo interno, o exterior não nos era ausente; tínhamos esta conexão presente em nosso processo. A própria seleção entre nós dois durante todo o processo, funcionou como um dueto de interno-externo, onde tanto eu quanto Wagner transitamos entre estas duas perspectivas (eu sou o exterior dele e ele é meu exterior).

Eu e Wagner temos tempos e ritmos distintos. No entanto, foi possível trabalhar entre estes contrastes harmoniosamente, como demonstrado no Anel de Moebius. Nosso trabalho esteve fundamentado nesta abordagem de contrastes e conexões.

⁵ Escolhemos esta filmagem de 1h e 15 min. para a seleção dos movimentos que foram trabalhados na Experimentação *Hibridus Corpus*, a qual teve duração de 12 min. e 40 seg. Esta escolha se deu porque neste momento do processo eu e Wagner já tínhamos um tempo considerável de entrosamento e experiência, tanto do Movimento Genuíno quanto dos Princípios e Fundamentos de Bartenieff.

O processo de seleção dos movimentos realizados nas sessões de Movimento Genuíno deu-se da seguinte maneira: assistimos à filmagem (do dia 21 de junho de 2006) e selecionamos algumas seqüências de movimentos (des-contextualização e re-contextualização); cada um de nós (eu e Wagner) selecionou e anotou o movimento que considerou mais relevante para si, contudo, estávamos juntos no momento da seleção e um acabou interferindo na escolha do outro. Trocamos opiniões quanto à nossa preferência e, por fim, tínhamos anotado diversos movimentos, mas teríamos que fazer uma nova seleção; reduziríamos ainda mais os movimentos escolhidos. Então, quando chegamos a escolha de aproximadamente cinco movimentos, passamos a trabalhá-los através de sua repetição, que aconteceu simultaneamente entre eu e Wagner.

Pudemos observar que em algumas etapas do processo os movimentos de um e de outro se relacionavam. Muitas vezes apresentamos até mesmo uma sincronicidade de movimentos, mesmo estando os dois de olhos fechados. Os movimentos não eram idênticos, mas semelhantes em termos de Princípios de Movimento, segundo as categorias do Sistema Laban/Bartenieff. Através do Sistema procuramos, então, estabelecer relações entre nossos movimentos realizados durante o Movimento Genuíno, para criarmos a experimentação.

Durante este passo do processo, momentos de alternância, semelhança e contraste estiveram presentes. No entanto, não construímos a experimentação com esses passos (fragmentação, repetição, simultaneidade, alternância, semelhança e contraste) pré-estabelecidos, mas eles foram se estruturando naturalmente no decorrer do processo.

O processo criativo assemelhou-se à técnica de composição da dança-teatro, que constitui-se de três etapas divididas em: improvisação, observação (análise e seleção) e montagem. O processo fundamentou-se no procedimento descrito a seguir:

- Fragmentação - partimos da seleção das imagens registradas através de filmagens durante o processo de Movimento Genuíno, recorte e colagem.
- Repetição e Transformação - como próximo passo realizamos a repetição dos movimentos selecionados, o que naturalmente provocava a modificação

dos movimentos, re-criando-os. Seleccionamos aproximadamente cinco movimentos e passamos a repeti-los com diferentes qualidades expressivas, ampliando-os e fazendo suas conexões e transições, tornando-os fluentes.

- Simultaneidade - cada um de nós realizou sua própria seqüência ao mesmo tempo. Neste momento, passamos a trabalhar a construção de seqüências de movimento, a partir dos movimentos seleccionados e modificados no momento anterior.
- Alternância - por exemplo, um momento no chão com Forma Fluída era seguida de um momento em pé com Escalas Espaciais.
- Semelhança - houve momentos em que eu e Wagner apresentávamos a mesma qualidade de movimento, contudo em ações diferentes.
- Contraste - deu-se pela variação na qualidade dos movimentos, por exemplo, acelerado/desacelerado, livre/controlado etc, no fraseado de movimento de cada um ou dos dois ao mesmo tempo (enquanto um era desacelerado, o outro era acelerado etc).

Hávamos seleccionado os movimentos e colado uns aos outros sem transição (descontextualizar e recontextualizar, montagem/colagem). Após a repetição dos movimentos seleccionados, passamos a realizá-los com diferentes qualidades, ampliando-os e fazendo suas conexões e transições, tornando-as fluentes.

Estes movimentos foram criados a partir do estudo do Sistema Laban/Bartenieff e do Movimento Genuíno, buscando sempre uma relação com o objeto cênico, (a poliamida que tinha aproximadamente 15 metros). A poliamida foi colocada em cena para estabelecer a relação corpo-objeto, a fim de ser um elo de conexão entre nossos corpos, meu e do Wagner. Foi Wagner quem trouxe este objeto para a experimentação. A fibra de poliamida é utilizada como rede de pesca, contudo a artista Baiana Márcia Ganen transformou-a em peças de vestuário. Wagner percebeu a semelhança da poliamida com a fibra muscular por meio de suas estruturas alongadas em forma de fio.

Entretanto, para mim, o movimento surgiu em primeiro plano (nas sessões de Movimento Genuíno e do Sistema Laban/Bartenieff) para depois, a partir destes

movimentos criados e posteriormente selecionados, ser inserido o objeto cênico que foi harmoniosamente relacionado com o movimento no espaço. Eu e Wagner passamos pelo mesmo processo. No entanto, ele buscou construir sua seqüência para a experimentação inspirado no objeto cênico e na pintura corporal e, assim, relacionar aos movimentos que surgiram do Movimento Genuíno e do Sistema Laban/Bartenieff. Segundo Wagner, sua inspiração partiu da pintura como referência, visualizando a pintura como viva; a seguir seu relato da experimentação *Hibridus Corpus*:

Os movimentos procuravam sempre passar o conceito de fusão. Uma hibridização dos corpos criando uma uniformidade entre a arquitetura dos corpos pintados de argila em tom de terracota, mesclado com a fibra de poliamida acobreada. Esta servia de elo entre os corpos em cena, como um cordão umbilical ou uma segunda pele enfocando as qualidades matéricas através das formas, das cores, das texturas fundidas à arquitetura do espaço.

A relação entre os movimentos e o objeto foi se estabelecendo ao longo dos ensaios. O objeto, presente desde o início dos ensaios, foi a princípio uma faixa de atadura (usada em hospitais). Além de movimentos originários do Movimento Genuíno, resolvi trazer para a minha seqüência também movimentos a partir das formas cristalinas como o Cubo e o Icosaedro. Assim, desenhava com meu corpo “linhas e formas no espaço, como se ligasse pontos invisíveis” (FERNANDES, 2002, 172) movendo meu corpo no espaço, de forma tridimensional. No meio do processo, Wagner trouxe um outro tecido (até então desconhecido por mim) chamado poliamida. Então, trocamos a atadura pela poliamida, que era bem mais flexível e pesada, favorecendo a forma tridimensional. Estes objetos são completamente distintos, na textura, na cor, no peso etc. Eu teria, assim, que buscar uma outra relação com este novo objeto. Seu efeito estético deveria ser aproveitado da melhor maneira possível.

Quanto ao figurino, Wagner optou pela utilização da argila, que me fez sentir muito frio, mas ao entrar em cena esta sensação desapareceu. A argila entrou na experimentação conectando-se com o tom acobreado da poliamida estabelecendo uma relação porosa entre o corpo, a argila e a poliamida. A faixa de atadura que a princípio foi utilizada nos movimentos da seqüência

passou a fazer parte do figurino. Utilizamos como figurino a atadura trançada sobre meu peito e um short cor da pele. A argila foi passada por todo o meu corpo, inclusive pelo meu cabelo, que estava amarrado. Wagner, também coberto pela argila, vestia um calção de banho com uma argola de metal nas laterais que foi inspirada em uma de suas telas presente na exposição.

A argila associa-se às imagens de feto de Wagner e à água que representava minhas imagens durante as sessões de Movimento Genuíno e no processo de construção da experimentação. A partir desta mistura terra e água argila, entranha nos transformamos em seres estranhos. As qualidades relacionadas a estes elementos/imagens são as de peso e fluxo, respectivamente. No trabalho de Forma Fluída, a água representa os líquidos corporais e seu fluxo através do corpo, a terra com o visceral, portanto há uma direta conexão das imagens com a corporeidade, sensação e percepção.

Busquei trabalhar as qualidades expressivas do movimento. Na maior parte da experimentação o fluxo foi livre e o peso leve. Houve momentos de foco direto e indireto, com predominância do primeiro. O tempo constante foi alterado com alguns momentos de tempo acelerado. No momento em que a relação acontecia, quer seja com o figurino ou com Wagner, a ênfase foi no peso, principalmente forte ou passivo pesado. Mas a qualidade principal do trabalho foi o tempo constante com acentos e peso leve. Estas combinações predominantes no trabalho são chamadas, em LMA, de Estado Onírico (fluxo e peso), Estado Remoto (fluxo e espaço), Estado Rítmico (peso e tempo) e Impulso Mágico (peso, fluxo e espaço). Estas denominações remetem ao inconsciente, à subjetividade e ao imaginário, todas vinculadas ao Movimento Genuíno.

Nossa experimentação começou a fluir; os elementos começaram a se integrar, como se a poliamida funcionasse como um Anel de Moebius real. Enquanto Wagner criava sua seqüência, eu criava a minha ao mesmo tempo e na mesma sala. Assim, busquei nas formas cristalinas de Laban (Cubo e Icosaedro) a relação corpo-objeto-espaço. Como eu tinha movimentos predominantemente no chão, realizados no processo de Movimento Genuíno, coloquei-os na seqüência, a partir do plano alto (Cubo e Icosaedro) para o plano baixo (Movimento Genuíno). Assim, quase ao final da experimentação *Hibridus Corpus*, quando eu ainda estou no

ção com os fios de poliamida entre os dedos, faço a máscara (o Cubo com o rosto) quando utilizo a Imersão Gesto/Postura, conectando os gestos das mãos, face e a postura.

Quando entro na parte da seqüência que acontece no plano baixo, busco alguns momentos de contraste em relação ao tempo acelerado e desacelerado (ritmo variação e dinamicidade). Além disso, em alguns momentos, eu e Wagner realizamos os movimentos com contato corporal entre nós. Estes não aconteceram durante as sessões de Movimento Genuíno, mas sim a partir de improvisações fundamentadas no Sistema Laban/Bartenieff.

Hibridus Corpus

A primeira apresentação de nossa experimentação *Hibridus Corpus*, aconteceu em julho de 2006, em Salvador/BA. A expectativa e a ansiedade foram grandes. Eu e Wagner visitamos a Galeria da EBEC (Escola Baiana de Expansão Cultural) na Pituba anteriormente a apresentação, e verificamos que havia uma bela escada onde poderíamos iniciar nossa experimentação. Esta escada tinha uma arquitetura espiralada. Nós fizemos a marcação de alguns movimentos ensaiados anteriormente, mas teríamos que improvisar, pois não sabíamos como o público reagiria ou se posicionaria no espaço da exposição. Como interferência ou ponto de referência nós teríamos o local e o público.

A princípio, durante o processo criativo, utilizamos uma faixa de atadura na realização das seqüências, mas no decorrer do trabalho Wagner trouxe a fibra de poliamida, que substituiu a atadura. Nossos movimentos estabeleciam uma relação de reciprocidade com o objeto. Além da poliamida, utilizamos a argila; nossos corpos foram completamente cobertos por ela. Wagner utilizava uma sunga e eu, um short. A atadura, que anteriormente iria fazer parte dos movimentos, foi trançada sobre meu peito e coberta pela argila. Nossos cabelos e rostos também foram tomados pela argila.

A experimentação é marcada pela predominância do tempo constante com acentos para recuperação, alternando entre tempo acelerado e desacelerado. Nosso peso na maior parte da seqüência é leve com fluxo livre e

contido em Estado Onírico. Este Estado referente aos sonhos, ao inconsciente, proporciona uma atmosfera fora do tempo-espaço cotidiano. Eu e Wagner entramos em nosso ambiente interior e procuramos levar o espectador para sua própria interioridade, onde a percepção de seu fluxo e presença interior, relacionando-se com o exterior, era seu tempo-espaço naquele momento.

Utilizamos também o Estado Estável (peso e espaço) e o Estado Remoto (fluxo e espaço) quando combinados três fatores presentes nos Estados, exceto o tempo (que não varia), chegamos ao Impulso Mágico. Este Impulso combina os fatores peso, fluxo e espaço. Ao nos movermos em Impulso Mágico,

[O] corpo mantém seu tempo constante e parece prender a atenção dos espectadores, como se os hipnotizasse. Como o nome indica, “mágico” refere-se a esta combinação de sentimento (fluxo), sensação (peso) e atenção (espaço), instalando uma atmosfera de eternidade, onde o tempo parece ter parado (FERNANDES, 2002, 131).

A combinação dos Estados Onírico e Remoto, do Impulso Mágico e da Forma Fluída, constitui a sustentação da experimentação. Contudo, acentos e contrastes, como variação de tempo com atenção ao espaço (fator expressivo) e o Espaço referente à Cinesfera (Cubo), também estiveram presentes nas seqüências.

Utilizamos a escada da EBEC na experimentação, pela qual descendi realizando minha seqüência até chegar ao espaço aberto onde estava o público, para continuar a apresentação. Após concluir a parte solo da experimentação sem música, Wagner surgiu, para então, re-iniciarmos, desta vez juntos e com música, a apresentação.

A primeira parte da experimentação aconteceu totalmente sem música. Neste momento fiz minha seqüência solo e somente na segunda parte da experimentação, utilizamos a música de Meredith Monk⁶ (*Volcano Songs*), quando

⁶ Meredith Monk, compositora, cantora, diretora/coreógrafa e criadora da Nova Ópera. Participa de teatro musical, filmes e instalações. Ela é pioneira na chamada “técnica de extensão vocal” e “apresentações interdisciplinares”. Monk criou trabalhos que apresentavam-se na interseção entre música e movimento, imagem e objeto, iluminação e som em um esforço para descobrir e elaborar ao mesmo tempo novas maneiras de percepção. Ela explora a voz com um instrumento e expressão dela própria, criando um cenário de som que revela sensações, energias e memórias. Disponível em: <www.meredithmonk.org/monk/index.html>. Acesso em: 20 de jan. 2006.

eu e Wagner realizávamos juntos nossas seqüências. Optamos pela ausência da música para que a experimentação acontecesse a partir do meu ritmo, que seria recebida a partir do ritmo do próprio espectador. Mesmo o processo criativo de construção da experimentação ocorreu totalmente sem música que foi inserida somente quando a seqüência já estava pronta. Isso possibilitou um tempo e ritmo pessoal, meu e do Wagner. Na experimentação *Híbrido Corpus*, o ritmo partiu do corpo e do seu fluxo interno, instalando uma atmosfera quase mágica (que em LMA, denomina-se *Impulso Mágico* fluxo, peso e espaço) no ambiente, alternada por variações de tempo para recuperar (*Tema Esforço-Recuperação*).

Wigman trabalhava suas coreografias a partir do silêncio e, segundo Melzer (1994, 94), a maioria de suas danças era sem acompanhamento musical e quando a música era usada era escrita por um compositor, que trabalhava em colaboração com os dançarinos.

[N]em Wigman nem Laban compuseram uma dança para uma peça que existisse música. Wigman, especialmente, foi quase categoricamente anti-música e na nova relação que emergiu entre música (ou não-música) e a dança repousou uma de suas mais radicais mudanças e contribuições inovadoras. A subordinação da dança à música teria acabado. Certamente uma íntima ligação entre as duas seria suspeita. Não seria somente da literatura que o dançarino estaria liberado, mas também da música. A nova ênfase seria no ritmo e nas danças, muitas vezes chamadas “formas”; utilizavam-se gongos, palmas e chocalhos como acompanhamento.

Mesmo na segunda parte da seqüência, quando selecionamos a música de Meredith Monk, esta não apresenta melodia, mas ritmos vocais percussivos e sons produzidos pelas cordas vocais, como o canto de seres estranhos.

A experimentação divide-se em duas partes. São elas:

- Primeira parte da experimentação, sem música solo (Andréia)

Na Cena 1, desço a escada coberta pela poliamida com fluxo controlado e tempo constante. Isto proporciona à experimentação uma expectativa do que irá acontecer. Paro no patamar da escada e faço as diagonais do

Cubo a partir do ombro (atrás-direita-alto, atrás-esquerda-alto, frente-direita-alto, frente-esquerda-alto), vou para a sagital frente alta e em seguida continuo a descer a escada com fluxo controlado e tempo constante.

Na Cena 2, dou uma volta pelo espaço aberto pelo público com foco direto na mão que apóia a poliamida (conexão olho-mão) e tempo constante. Com a poliamida nas mãos, desenho o Icosaedro no espaço com tempo acelerado e multifoco. Coberta pela poliamida dou mais uma volta no espaço olhando o público (foco direto) e desço ao chão em espiral.

Na Cena 3, passo repetidas vezes a poliamida pelo chão com tempo constante e acentos acelerados no plano baixo e conexão ísquios-calcanhares e cabeça-cauda. Em decúbito ventral contralateral (perna direita - braço esquerdo), faço a transição para decúbito dorsal e extensão contralateral (perna esquerda braço direito). Em seguida, realizo a extensão ventral lateral para a direita e para a esquerda, com transição para ísquios-calcanhares e cabeça-cauda, braços e cabeça em torção para a direita com foco direto e tempo desacelerado. Realizo a queda dos joelhos para a direita com torção do tronco para a esquerda e giro nesta direção. Executo movimentos alternados de pernas e braços com deslocamento para a direita e a esquerda, puxando a poliamida pelas mãos. Levanto e vou soltando a poliamida enquanto caminho para trás com ênfase no cóccix. A poliamida continuava pelos degraus até o topo da escada, onde surgiu Wagner.

- Segunda parte da experimentação Andréia e Wagner

Na Cena 4, coberta pela poliamida, reinicio minha seqüência do Cubo, desta vez ao pé da escada, ao mesmo tempo em que Wagner realiza sua seqüência. Ele desce a escada e pára na horizontal frente no patamar da escada. Com a poliamida, ele realiza movimentos contralaterais e homólogos e desce em direção ao chão em metade do corpo e fluxo livre abaixando-se em contralateral, sempre com tempo constante. Em seguida, sobe para o plano alto e realiza movimentos com acento acelerado e multifoco com a perna esquerda de costas para o público. Wagner repete os movimentos com ênfase na organização homóloga, dessa vez na lateral em relação ao público. Durante a seqüência de Wagner, faço o Cubo com deslocamento pelo espaço e

movimentos na sagital frente alta. Wagner apóia-se no corrimão da escada com as mãos de cada lado e com tempo constante, elevando a perna esquerda. Ele continua a descida e ao pé da escada, na horizontal frente, realiza movimento com os pés em contralateral e homolateral.

Na Cena 5, eu e Wagner nos encontramos ao pé da escada e, cobertos pela poliamida, realizamos movimentos na sagital frente alta, eu na frente e Wagner atrás nos movimentamos simultaneamente, com tempo desacelerado. Wagner fecha os braços à frente em organização homóloga enquanto eu repito a seqüência da Cena 2 (primeira parte da experimentação). Simultaneamente Wagner realiza sua seqüência, indo para o plano baixo com tempo constante e peso leve, sobe ao plano alto, realiza movimentos em organização homóloga e contralateral com fluxo livre e tempo constante. Na sagital frente baixa, desce ao chão e mantém a perna direita elevada com movimento dos pés. No plano alto, Wagner realiza movimentos de rotação com a cabeça e desce na sagital baixa à frente.

Na Cena 6, neste momento inicio a seqüência de movimentos da Cena 3 (primeira parte) com ampliação. Enquanto isso, Wagner deita de costas com os braços e pernas elevados na sagital, ele traz o tronco em direção à cabeça e realiza movimentos com os pés que continuam até que estes cheguem ao chão, além de sua cabeça; suas mãos apóiam-se no chão (conexão escápulas-mãos). Seus braços se levantam e, nesta posição, realiza movimentos com fluxo livre como se fossem as asas de um pássaro. Wagner volta o quadril ao chão e realiza o movimento de levantar a partir da respiração e caminha à frente com a poliamida trançada em seu rosto. Com movimentos homólogos, Wagner desce ao chão em decúbito ventral. Neste momento, realizo o último movimento da Cena 3, que consiste na alternância dos movimentos de pernas e braços deslocando-me para a direita e para a esquerda, puxando a poliamida pelas mãos até a aproximação com Wagner.

Na Cena 7, ao nos aproximarmos, Wagner está em decúbito ventral em irradiação central (conexão cabeça-cauda), eu deito sobre sua coluna lombar no seu eixo horizontal (conexão cabeça-cauda, escápulas-mãos, ísquios-

calcanhares) em extensão ventral. Deslizo sobre Wagner que alterna lateralmente direita e esquerda. Nestas ações, estamos enrolados pela poliamida. Ele está em decúbito ventral e passa para decúbito dorsal e eu, da irradiação central vou para extensão ventral, passando novamente sobre Wagner que realiza elevação da pélvis para que eu deslize com a poliamida em decúbito ventral sob seu corpo. Wagner passa para irradiação central e eu sento me desvencilhando da poliamida. Com queda dos joelhos e a poliamida enroscada em meus dedos das mãos, faço máscara com o rosto indicando as diagonais do Cubo com tempo constante e acentos acelerados, enquanto Wagner está em irradiação central e conexão escápulas-mãos movimentando-se como se fossem as asas de um pássaro com tempo constante e fluxo livre. Realizo uma breve elevação do quadril (conexão ísquios-calcanhares) e retorno à queda dos joelhos e máscara.

Na Cena 8, Wagner levanta em organização homóloga e caminha à minha frente em direção ao público, porém continuamos ligados pela poliamida. Ele inicia movimentos na sagital frente alto e sagital trás alto. Enroscado na poliamida e desfiando-a, ele realiza movimentos acelerados em organização homóloga. Eu levanto e desço na sagital frente a partir do cóccix com os dedos enroscados na poliamida; fico em pé com conexão olho-mão e desço a partir do cóccix com queda dos joelhos fazendo máscara. Ainda nesta posição desço o tronco na sagital frente. Wagner realiza movimentos acelerados na sagital frente baixo desfiando a poliamida, depois utiliza o pé. Desfio a poliamida na posição em que estava anteriormente encostando minha cabeça no chão e mantendo a conexão olho-mão; mas em outra perspectiva, meu olhar é de baixo para cima. Wagner desce ao chão em quatro apoios (conexão cabeça-cauda) e faz movimentos acelerados com o pé esquerdo. Eu levanto, com cóccix apontando para cima e cabeça em direção ao chão (conexão ísquios-calcanhares, escápulas-mãos, olhos-mãos) e caminho até Wagner que gira e fica de costas para mim. No fim da experimentação, apóio a parte posterior dos meus joelhos nos ombros de Wagner e sento em suas costas, ele segura minhas pernas e se levanta indo para frente ao mesmo tempo que me carrega de cabeça para baixo, com meus cabelos arrastando pelo chão. A parte posterior das minhas pernas encosta-se e apóia-se

nas costas de Wagner e as minhas costas encontram-se na parte posterior de suas pernas, como se fôssemos um Anel de Moebius. Descemos a escada e apenas a poliamida pode ser vista sendo puxada e arrastada pelo chão.

Nossa seqüência apresentou momentos de contrastes. Enquanto estou com tempo constante, Wagner desacelera ou quando realizo movimentos com a parte superior do corpo (mãos), Wagner realiza movimentos com a parte inferior (pés), alternância. Estes momentos de contraste não foram formulados de forma marcada na seqüência de cada um, até porque nossas criações aconteceram ao mesmo tempo e na mesma sala (simultaneidade), mas cada um teve a autonomia e a liberdade de selecionar, repetir e transformar seus próprios movimentos. Portanto, apesar da distinção de linguagens de movimentos entre nós, houveram momentos de semelhanças (mesma qualidade de movimento em ações diferentes) na experimentação. Estávamos em relação um com o outro nos momentos em que estávamos mais contrastantes.

A segunda apresentação da experimentação foi realizada no XV Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores e Artistas Plásticos (ANPAP) intitulada Artes: Limites e Contaminações, sob o tema: Projeto Guard(A)res: Que ares tu guardas? Realizada dia 19 de setembro, na entrada principal do prédio da Escola de Belas Artes/UFBA. Esta experimentação tornou-se uma adaptação daquela apresentada anteriormente (dia 25 de julho no EBEC da Pituba-Salvador/BA) com o mesmo nome *Hibridus Corpus*.

O espaço da EBA, onde a experimentação aconteceu, era diferente do espaço da EBEC em relação à arquitetura. Utilizamos a escada do prédio principal da EBA como cenário da experimentação, como na EBEC. Contudo, esta escada tinha uma arquitetura diferente, sendo frontal com perspectiva de um ponto que se abre ao fim. Já a escada da EBEC apresentava uma arquitetura contorcida, o que nos levou a fazer modificações em nossa experimentação coreográfica. Além disso, tivemos o efeito da luz, que não estava presente na experimentação da EBEC. Utilizamos a luz âmbar (no tom da poliamida) de forma a estabelecer uma relação de integração entre o corpo com a argila, a poliamida e a escada (sua cor).

Nesta apresentação houve modificações em nossas seqüências devido ao espaço e ao público. Não se precisa nem se quer fazer igual, mas não se busca necessariamente fazer algo diferente. Jamais uma apresentação será igual a outra; as qualidades expressivas sofrerão sempre alteração. No entanto, nossa experimentação partiu de uma estrutura, não foi algo aleatório, então, sua base permanecerá a mesma.

A cena que aconteceu na escada no início da experimentação foi estendida criando-se outros movimentos. Utilizei em minha seqüência a exploração do espaço, torções e pausas em constante relação do movimento com o objeto utilizado na cena (poliamida). Com a poliamida, realizei movimentos que indicavam as diagonais do Cubo, no início da escada. Depois comecei a descer realizando movimentos em espiral, em um momento dei nos degraus em “X” e desci nesta posição alguns degraus. Próximo ao fim da escada, sentei no degrau e ali fiquei parada por alguns instantes observando o público. Continuei a descida até o fim da escada chegando ao espaço aberto pelo público.

Ao término da escada, mantive a mesma seqüência apresentada na experimentação da EBEC, a partir da Cena 1. Neste primeiro momento, estou sozinha em cena e sem música. O fato de não haver música permitiu que eu utilizasse o meu tempo corporal, seu ritmo e dinâmica harmoniosamente, trazendo o público para este espaço-tempo interno (o tempo rítmico próprio do ator-dançarino em cena, sem interferência externa).

Quando terminei minha seqüência, Wagner entrou em cena fazendo seus movimentos ao longo da escada. Enquanto isso, eu improvisava com a poliamida, expandindo meu corpo no espaço dinâmico com movimentos circulares e torções logo à frente da escada. Neste momento, começava a música de Meredith Monk (*Volcano Songs*). Quando Wagner chegou ao pé da escada, interagimos um com o outro através do objeto cênico (poliamida). Após este momento, o Wagner iniciou seus movimentos no espaço em frente à escada, aberto pelo público, e eu repeti minha seqüência, já executada no primeiro momento sem música, com algumas alterações em sua estrutura.

Ao final, fiz máscaras com o rosto procurando pontos no espaço ao mesmo tempo em que entrelacei os fios da poliamida em meus dedos e

mãos. Neste próximo momento, interagimos novamente, eu e Wagner. No final, seguimos em direção à saída do prédio da EBA. Neste momento finalizaríamos a nossa experimentação. Mas, para nossa surpresa, o público nos seguiu até a parte externa do prédio. Wagner andou em direção à saída da EBA até que a poliamida enroscou no chão (de pedras) e, então, saí daquela posição e, como o público continuava a nos observar, continuamos nossa apresentação por mais alguns minutos até sairmos pela lateral da escola em direção à parte de trás.

Quando terminamos nossa experimentação, Wagner disse que sua intenção era continuar me carregando (da mesma forma como saímos do espaço onde iniciamos a experimentação) até a rua (Avenida Araújo Pinho, no Canela) onde continuaríamos nossa experimentação. Mas, o fato da poliamida ter ficado enroscada entre as pedras fez com que ficássemos no estacionamento. Não havia como sairmos, pois a poliamida é muito resistente e, se insistíssemos em puxá-la, poderíamos nos cortar. Então, a única alternativa foi ficar naquele espaço e encontrar outra solução. Continuamos nossa improvisação naquele espaço. Quando estávamos indo para a parte de trás do prédio de Belas Artes, achamos que o público poderia estar nos seguindo, contudo, como era nossa intenção naquele momento, pudemos finalizar a experimentação. Se o imprevisto com a poliamida não houvesse ocorrido, teria sido uma opção interessante sair à rua improvisando. Provavelmente, encontraríamos situações inusitadas, o que seria muito instigante.

A partir das sessões e da montagem aberta, que tiveram como princípio o elemento-eixo e suas infinitas variações e combinações, pode-se re-criar a experimentação infinitamente (8), readaptando-a a diferentes espaços, contextos, momentos, pessoas etc. Por mais que se transforme, é mantida sua “genuinidade”, ou seja, sua coerência corporal, já que a linguagem do corpo é a da constante trans-formação.

A genuinidade criativa

Através da prática do Movimento Genuíno no processo criativo artístico, juntamente com o Sistema Laban/Bartenieff, é possível verificar que estes métodos em interação direcionam-se a buscar novas formas de corporeidade e

fundamentam as abordagens somáticas utilizadas na atualidade, onde o corpo está em conexão com seu interior e ao mesmo tempo com seu exterior; o corpo como fenômeno e autor de si mesmo fortalece processos interartísticos que ampliam o leque de possibilidades do trabalho corporal. O corpo em interação ativa insere-se em qualquer contexto e des-contextualiza visões fechadas de corpo. O corpo aberto e receptivo processa sua vivência em experiências cada vez mais mutáveis e criativas. As fronteiras entre oposições são rompidas e o “vir-a-ser” (BANES, 1999, 256) torna-se parte integrante do processo.

Há o favorecimento do enfoque do corpo sujeito, que não é mais visto apenas como esteticamente belo ou mecanicamente funcional, mas um corpo integrado que envolve aspectos físicos, emocionais e mentais em recíproca e dinâmica relação. Este caminho exalta a autonomia do corpo que torna-se o princípio básico da comunicação, transcendendo a hegemonia do verbal.

Tanto o Movimento Genuíno quanto o Sistema Laban/Bartenieff trazem como princípios condutores relações de reciprocidade e mudança incluindo contrastes. Estes métodos tornam-se acessíveis a todo artista e de qualquer parte, pois respeitam a individualidade, integrando-a de forma aberta ao contexto cultural, social etc. Desta forma é instaurada a base do multiculturalismo, da interdisciplinaridade, da porosidade, não havendo supremacia ou domínio absoluto. Os elementos estão presentes como facilitadores para a amplitude do processo.

Na experimentação *Hibridus Corpus*, eu e Wagner compartilhamos do processo a todo o momento. Contudo, somos de locais diferentes (eu de São Paulo e Wagner da Bahia), temos biótipos completamente diferentes, qualidades de movimento diferentes e, apesar de criarmos cada um a sua parte na experimentação, estávamos conectados.

Através do Movimento Genuíno e do Sistema Laban/Bartenieff, a diferença e a multiplicidade não são niveladas para gerar um produto estético modelo, mas são respeitadas e valorizadas, consistindo no material básico de inspiração e criação.

Eu e Wagner vivenciamos na experimentação um mesmo processo, o que nos permitiu a conectividade. Buscamos fundamentalmente a mudança e a transição. A princípio não foi fácil, pois nós, seres humanos, estamos habituados

ao convencional. A quebra com o pré-determinismo requer percepção e sensibilidade. Sendo assim, nós, ao mesmo tempo em que buscamos no processo de Movimento Genuíno um caminho para a quebra de fronteiras, encontramos os limites no próprio processo. Isso porque, na maioria das vezes, a princípio não estamos totalmente entregues, o que requer tempo, um tempo não cronometrado, mas sim, o tempo pessoal de cada indivíduo. É neste contraste entre diferentes ritmos pessoais que se estabelece o diálogo e a decisão de estarmos ou não totalmente confiantes e seguros de nós mesmos.

Um dos indicadores de entrega ao processo pode ser identificado no próprio processo. Espera-se que eventualmente com a prática do Movimento Genuíno, o participante possa realizá-lo de olhos abertos, por exemplo, em uma improvisação em público. Ou seja, estou de olhos abertos, mas conectada com meu interno e meu externo como se estivesse nas sessões de Movimento Genuíno com os olhos fechados, consciente de meus impulsos corporais.

Com relação a minha prática posso concluir que aquilo que realmente foi genuíno, está relacionado à criação que nasceu de meu corpo livremente, sem imposição ou pré-determinação, independente do que é individual ou universal. Pois, em relação ao movimento, posso até considerar uma determinada ação própria corporal, mas que existe universalmente no corpo de outras pessoas. Então, se este movimento for novo para mim, ele será genuíno.

Portanto, o Sistema Laban/Bartenieff pode ser considerado como genuíno, pois Bartenieff, entre outros colaboradores, buscou em sua prática o que é natural e próprio ao corpo humano, seu desenvolvimento e movimento. A exploração do que o próprio corpo pode fornecer em questão de movimento torna-o genuinamente criador e criação.

Durante o processo de aulas, sessões e experimentações, percebi mudanças em meus movimentos, passei a realizá-los de forma a explorar todas as suas possibilidades com maior percepção das relações internas e externas. Em alguns momentos, realizei movimentos “estranhos” em que meu corpo criava formas que esteticamente não eram “belas”, mas que davam-me prazer em realizá-los. Essas imagens do meu corpo em situação não habitual para quem assiste, pode causar certo incomodo, mas para mim aconteceu o contrário. O prazer

estava no “fazer”, na ação do movimento que se direcionava para o inesperado, que não eram movimentos pré-determinados. Pela reação do público na apresentação da ANPAP, concluímos que isto gerou interesse e curiosidade, fazendo com que o “observador” (desta vez, a platéia) fosse ativo e interferisse na experimentação.

Faço referência à Quimera como um ser híbrido e até mesmo monstruoso por sua constituição não harmônica, conforme padrões estabelecidos como esteticamente belos. No entanto, ao me “trans-formar” em Quimera, ao contrário de uma sensação de aversão, tive vontade de ser cada vez mais híbrida, mais “estranha”. Esta condição proporcionou-me momentos de harmonia, de conexão e interação corporal, como um processo de auto-conhecimento pelo movimento, justamente porque não foi através do movimento pré-concebido, mas sim através do movimento que emergiu genuinamente de mim.

Além de termos alcançado o objetivo desta pesquisa, tecendo relações entre o interno e o externo corporal, através do fio condutor da mudança, também pudemos romper as fronteiras que limitam o movimento criativo através da metodologia aplicada. Contudo, este processo não termina aqui. Ele se expande em um *continuum* como no Anel de Moebius. Portanto, como um trabalho aberto, pretendo dar prosseguimento através dos estudos no doutorado, que contará com um aprofundamento do Movimento Genuíno realizado por profissionais diversos, principalmente brasileiros.

Afinal, “Antes de mais nada e em relação a tudo” somos “movimento infinito” (FERNANDES, 2002, 37).

REFERÊNCIAS

- BANES, Sally. **Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente**. Trad. de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 251-338.
- BARTENIEFF, Irmgard. **Body Movement: Coping with the Environment**. New York: Gordon and Breach Publishers, 1980.
- FERNANDES, Ciane. A dança-teatro de Pina Bausch: princípios e processos de pesquisa coreográfica. In: **Memória ABRACE I**: UFBA, p. 155-160, 2000.

_____. Corpo Com-Texto: Dança-Teatro na Formação em Artes. In: **Revista Arte&Conhecimento**, Ida-UnB, Brasília, n.4, p.17-34, set. 2005.

_____. Corpo Estranho: identidade, multiplicidade e desconstrução. In: **Memória ABRACE V: Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**: UFBA/Salvador, p. 807-817, out. 2001.

_____. Do Funcional ao Estético: o trabalho na dança-teatro contemporânea. In: **Cadernos do GIPE-CIT**, Salvador, n.7, p.15-20, nov. 1999.

_____. Educação Somática e Danças Tradicionais: a desconstrução de padrões corporais através da experiência intercultural. In: **Anais do IV Congresso da ABRACE**. Rio de Janeiro: ABRACE, p. 264-265, 2006.

_____. Entre Estética e Terapia: Corpos Contando suas Histórias. In: **Repertório Teatro & Dança**, ano 2, n.2. Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, p. 74-83, 1999.2.

_____. Grupo de Dança-Teatro da Universidade Federal da Bahia: um Processo em Transformação. In: **Memória ABRACE I: Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**: ECA-USP, p. 262-267, set. 1999.

_____. **O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Annablume, 2002.

_____. Transgressões em Harmonia: Contribuições à Dança-Teatro de Laban. In: **LOGOS 18: Comunicações e Artes**, Rio de Janeiro: UERJ, Faculdade de Comunicação Social, ano 10, n. 18, p. 60-81, 2003.1.

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

HACKNEY, Peggy. **Making Connections. Total body integration through Bartenieff Fundamentals**. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1998.

LABAN, Rudolf. **A Vision of Dynamic Space**. Londres: Laban Archives & The Falmer Press, 1984.

_____. **Domínio do Movimento**. Lisa Ullmann (org) 3.ed. São Paulo: Summus, 1978.

LOUPPE, Lourence. *Corpos Híbridos*. In: **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000. p. 27-40.

MELZER, Annabelle Henkin. *Laban, Wigman and Dada: the New German Dance and Dada Performance*. In: **Dada and Surrealist Performance**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1994, p. 87-104.

PALLARO, Patrizia. **Movimento Autentico: scritti di Mary Starks Whitehouse, Janet Adler e Joan Chodorow**. Torino: Edizioni Cosmopolis, 2003.

REIS, Andréia Maria Ferreira. *Movimento Genuíno: o corpo rompendo fronteiras*. In: **Anais do IV Congresso da ABRACE**. Rio de Janeiro: ABRACE, p. 257-258, 2006.

_____. **O Corpo Rompendo Fronteiras: uma experimentação a partir do Movimento Genuíno e do Sistema Laban/Bartenieff**. Dissertação de Mestrado. Salvador: PPGAC/UFBA, 2007.

SEM PERDA DE MEMÓRIA: UMA EXPLORAÇÃO COREOGRÁFICA

Ciane Fernandes

*Performer, Ph.D. em Artes e Humanidades pela New York University.
Professora da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas, UFBA. Pesquisadora Associada do Laban/Bartenieff Institute of
Movement Studies, New York.*

Tradução: Melina Scialom

Mestranda em Artes Cênicas pela UFBA.

Conselho para a defesa:	<i>A testemunha sofre de lapso de memória</i>
Quarta testemunha:	<i>Tenho estado doente Desde meu tempo no campo</i>
Conselho para a defesa:	<i>Quais são os sintomas De sua doença</i>
Quarta testemunha:	<i>Tonturas e náuseas Há pouco tive que vomitar No banheiro Porque cheirei o cloro Cloro era derramado em cima dos corpos Não suporto ficar em quartos trancados</i>
Conselho para a defesa:	<i>Sem Perda de Memória</i>
Quarta testemunha:	<i>Eu gostaria de esquecer Mas continuo vendo</i>

(Peter Weiss, The Investigation)¹

¹ Peça-documentário de 232 páginas, realizada a partir de uma extensa pesquisa dos arquivos dos julgamentos e interrogatórios judiciais de generais nazistas do campo de concentração de Auschwitz, realizados em Frankfurt, de 1963 a 1965 (ano de meu nascimento). A peça estreou em 9 de outubro de 1965 em 12 palcos da Alemanha oriental e ocidental.

Este projeto consistiu em uma exploração coreográfica de padrões de movimento pessoal (presentes tanto no movimento quanto na mente) e suas transformações através da repetição de movimento. Seu foco principal foi comparar padrões de movimento pessoal e suas transformações tanto dentro do processo como na obra final de dança, intitulada *Sem Perda de Memória* (*No Loss of Memory*, New York, 1994). Ele foi realizado em 1993 e 1994, como parte do Certificado de Analista de Movimento no Instituto Laban/Bartenieff de Estudos do Movimento de New York.

Meus padrões de movimento pessoal são um reflexo de um treinamento para atingir uma meta. Durante meus vinte e quatro anos na escola e aplicando para apoio financeiro durante vários anos, a lição que melhor aprendi foi a de planejar minha vida para que eu tenha certeza de onde estarei pelo menos daqui a dois anos. Porém este padrão nunca incluiu o caminho em direção ao objetivo, ou seja, o caminho de experiências sequenciais presentes que eventualmente me levariam ao objetivo.

Minha tendência ou preferência é fazer as coisas rapidamente para retirá-las do caminho e depois começar outra coisa. Eu nunca realmente interajo com a experiência do presente, constantemente olhando adiante para o próximo objetivo ou solução supostamente ideal e final. Estou sempre preparada para recomeçar do início, ignorando o que eu acabei de vivenciar, num padrão repetitivo e compulsivo. A princípio dirijo minha atenção para onde acho que tenho que ir (foco direto), e me torno bastante ansiosa (fluxo controlado) para chegar lá o quanto antes (tempo acelerado). O tempo é linear e progressivo (FOUCAULT 1977, 154), passado-progressivo, presente, sempre-futuro, sempre fugindo de mim mesma, ou seja, da sensação presente. Deste modo, eu me inclino a combinar estes três fatores dinâmicos (foco, fluxo e tempo) num estado remoto (fluxo e foco), móvel (fluxo e tempo), alerta (tempo e foco), e com impulso de visão, sem me envolver (fator peso) nos meus relacionamentos com outras pessoas e com o espaço.

Ao contrário, eu tendo a resistir ao envolvimento, apresentando a pré-expressividade do peso leve (“sendo gentil”) ou a pré-expressividade do peso forte (veemente) num ataque defensivo, ou então um combinado com o modo defensivo da pré-expressividade do foco indireto ou flexível (evitar, dissimular), com fluxo contido subliminar.

Em outras palavras, aprendi a desconectar de minhas sensações corporais (peso) controlando o fluxo e assumindo um comportamento feminino estereotipado, expressando minha raiva apenas verbalmente. Este estereótipo de gênero tem seu paralelo na história da dança:

[No balé clássico] ser feminina era ser a graciosidade encarnada; força/ação era o domínio único do masculino ... [na dança norte-americana dos anos de 1970] dançarinos em alguns repertórios tinham a oportunidade de serem mais macios, de dispor uma linha estética mais pronunciada. No entanto às mulheres ainda não era permitida a força. (DALY 1987/1988, 59, 64)

No fluxo contido, prendo minha respiração tanto quanto meu peso. Isto me faz sentir apertada, num espaço restrito e limitado. Este padrão é acompanhado de um sentimento de solidão e isolamento que eu freqüentemente experienciei desde a infância e estudando sozinha durante a adolescência. Como nos lembra Foucault (1977, 141): “Disciplina requer aprisionamento, a especificação de um lugar heterogêneo a todos os outros e fechado em si mesmo. É o local protegido da monotonia disciplinária”.

O processo criativo

Este projeto se desenvolveu inicialmente entre setembro e dezembro de 1993 através de diversas sessões de improvisação, mais seis sessões em grupo de “Movimento Genuíno”². Tornou-se a busca e exploração de peso forte em meus movimentos, e sua relação com outras qualidades dinâmicas (Expressividade), bem como com as demais categorias do Sistema Laban/Bartenieff - o Corpo, o Espaço e a Forma (estas categorias são escritas em maiúsculas). Este Sistema, atualmente denominado de LMA ou *Laban/Bartenieff*

² Na técnica de *Authentic Movement*, que venho traduzindo como Movimento Genuíno, o grupo divide-se em duplas, nas quais os papéis de “observador” e de “realizador” é revezado durante as três horas de atividade. O realizador move-se de olhos fechados, escutando e seguindo os impulsos de seu corpo, muitas vezes imprevisíveis ou mesmo estranhos ao próprio realizador. O observador acompanha e protege o colega, porém sem interrompê-lo nem julgá-lo. Após mover-se, o realizador e seu observador trocam idéias, desenhos, poesias, etc., sobre a experiência. O processo então repete-se com papéis revezados. Ao final da aula, as duplas se juntam em um grande grupo para trocar idéias ou outras formas de expressão sobre as experiências.

Movement Analysis, foi desenvolvido a partir de duas categorias bem amplas, inicialmente criadas por Rudolf Laban (1879-1958): a Eucinética, que lida com a dinâmica ou expressividade, e a Corêutica, que se refere a formas visuais criadas ao nos movermos pelo espaço (MOORE 2006, 135).

A princípio tive que lidar com minhas qualidades de foco. Com relação ao foco indireto, manter meus olhos fechados ajudou a liberar minha atenção permanente no espaço e me permitiu entrar em contato com a forma fluida (volume interno, órgãos, líquidos corporais, etc) e a respiração. Em termos do foco direto, foi deixado de lado a idéia preliminar de criar uma peça (um objetivo, um produto final). Meu objetivo, durante aquelas sessões, era trabalhar com o que eu tinha a cada momento. No período de janeiro de 1994 este processo eventualmente me levou à criação de duas tarefas do Certificado de Analista de Movimento: o estudo dos Fundamentos Bartenieff e a Escala Pessoal. Ambos consistiam em criações coreográficas individuais. O primeiro baseava-se em explorações a partir dos exercícios e princípios de movimento desenvolvidos por Irmgard Bartenieff, discípula de Laban (BARTENIEFF, 1980). Já o segundo, baseava-se na Harmonia Espacial de Laban, com suas diversas escalas espaciais em figuras geométricas (poliedros regulares), criando uma escala nova, a partir de escolhas pessoais (LABAN, 1976).

Após o período de janeiro, meu peso (tanto leve quanto forte) me levou às experiências de dor do passado, tão concretamente presentes em meu corpo. Estas, mais as duas seqüências anteriores, foram integradas na obra *Sem Perda de Memória*. Apesar do processo parecer primariamente terapêutico, ele se tornou simultaneamente estético (tema função-expressão em LMA). As duas áreas se reforçaram e tornaram-se reciprocamente possíveis.

Foi necessária uma desaceleração em relação a minha rapidez usual, para frear a compulsão em direção ao futuro. Como as palavras de Foucault, “o tempo penetra no corpo e com ele todo o controle metuculoso do poder”. Desta forma, “um esquema anatomo-cronológico do comportamento é definido” (FOUCAULT 1977, 152). Reduzindo minha velocidade durante as primeiras improvisações, fui capaz de começar a me sentir no presente, na forma fluida. Isto fez com que meu corpo rompesse com o minha pré-expressividade leve,

superficial e delicada (modo defensivo: “fazer bonito”) e atingisse seu fluxo controlado oculto. No chão, comecei a realizar movimentos com tensão extrema, sentindo-a em todo meu corpo, especialmente nos membros, pescoço e tórax (costelas e diafragma), curvando-me no plano sagital em direção ao centro (côncavo). A face, os pés e as mãos também ficaram tensos. Associei esta contensão excessiva com a imagem de uma mulher idosa, tendo tudo sob controle. Ela tinha pernas rígidas e curtas. Seu tronco era igualmente rígido, imóvel e curvado para frente (junto com sua cabeça bem para frente). Ela queria tudo feito de maneira correta, perfeita e imediatamente. Tudo deveria estar em ordem. Eu não deveria parar e deveria obrigar os outros a fazer o mesmo através da reclamação constante. Assim estaria “certa”. Outro movimento importante com fluxo controlado, recorrente durante as sessões, foi um balançar rápido da cabeça de um lado para o outro durante longo período, até me sentir menos “presa ao espaço” (menos foco direto), também abrindo para a dimensão horizontal (fora da vertical).

Nas sessões seguintes, a forma fluida inicial, a respiração, a sonorização e a pré-expressividade leve (modo de aprendizado: “com facilidade”) gradualmente se desenvolveram em fluxo livre, me permitindo experimentar meu peso forte, tirando minha cabeça fora do alinhamento vertical com impulso apaixonado (fluxo, peso e tempo sem foco) e em sessões posteriores expressar a raiva com a parte inferior do corpo no impulso de ação “socar” (forte, direto e acelerado).

Através destas experiências de movimento, percebi que meu peso leve anterior é relacionado à minha personalidade (de ser educada agradável e “boazinha”), enquanto meu peso forte está relacionado com o sentimento de culpa em dizer “não”, em deixar de ser educada e “boazinha” e começar a valorizar minhas intuições e necessidades. Minha leveza e minha contenção refletem minha preocupação com outras pessoas, sendo discreta e contida, sem nunca demonstrar disparidade. Estas qualidades se referem a uma “consciência espacial extrema”, estando consciente e preocupada com a opinião e limites alheios. Em outras palavras, minha sensação de peso é de alguma forma um reflexo da maneira de me relacionar com o ambiente. Implica em uma dinâmica do relacionamento interno-externo que posteriormente foi explorado na tarefa da Escala Pessoal. Este tema interno-externo tornou-se central neste projeto, simbolizado pelo Anel de Moebius ou Figura

Oito ou do infinito. Criado a partir da junção de duas extremidades de uma faixa, torcendo-se uma delas, este anel não possui separação entre dentro e fora. Ao percorrermos uma das suas faces, desembocaremos na outra e vice-versa. É o que Laban denominou de Lemniscate, em movimentos como se as pessoas “tivessem o desejo de abrigarem-se num plano curvo ou numa banda arcada, ou de afagá-la. ... [em] formas de linha dupla traçadas no espaço, em concordância, por duas partes do membro em movimento ou pelo torso (LABAN 1976, 97-8).

O material de movimento previamente concebido começou a adquirir forma na seqüência dos Fundamentos Bartenieff em dezembro de 1993, e durante o período de janeiro de 1994, na Escala Pessoal. As sessões de movimento genuíno me levaram ao aumento de consciência corporal. Comecei a me sentir e a me perceber: o meu lado pessoal interno do relacionamento interno-externo. Ainda não era capaz de abrir meus olhos e me tornar direta ou indireta em relação ao espaço (o externo) sem imediatamente desconectar do meu senso corporal. A Escala Pessoal foi um exercício de integrar minhas sensações corporais de peso adicionadas à forma fluida e suporte da respiração no espaço, associando as quatro categorias de LMA. Representou o diálogo corpo-mente na Lemniscate, que aconteceu através do envolvimento pessoal trazido pela música. *Oceano*, de Caetano Veloso, fala do deserto e do oceano, imagens que associei, respectivamente, aos impulsos mágico (peso, fluxo e peso, sem variação de tempo) e apaixonado (peso, fluxo e tempo, sem foco). Estes dois impulsos chamaram minha atenção por não possuírem os dois fatores mais presentes em minha preferência (foco e tempo), e por sua ênfase nos fatores que mais me faltavam (peso e fluxo).

Na Escala Pessoal eu inicialmente trabalhei com meus olhos fechados, deixando o movimento crescer dos sentimentos (fluxo) e sensações (peso), em sua maioria em estado onírico (fluxo e peso), e forma fluida em direção às linhas do espaço com forma tridimensional. Tornou-se uma seqüência permeada por exercícios, variações e princípios de Bartenieff, principalmente o suporte respiratório e a intenção espacial. Esta última difere dos pontos no espaço (categoria Espaço) ou das qualidades de direto ou indireto (categoria Expressividade), pois *não* diz respeito nem ao espaço físico nem a qualidades

dinâmicas (atitude interna quanto a um dos quatro fatores), mas torna possível a conexão entre estas duas categorias (Espaço e Expressividade) através do Corpo, criando o que Laban chamou de espaço dinâmico. A intenção espacial, como definida por Bartenieff e trabalhada em seus Fundamentos, consiste na consciência interna do corpo quanto ao espaço, estimulando o tônus muscular com uma projeção (intenção) espacial. Não é necessário nenhum deslocamento ou direcionamento aparente em alguma direção do espaço, pois apenas a intenção do prolongamento já utiliza o espaço como um motivador, organizador e integrador corporal. Assim, foi a intenção espacial e não a qualidade dinâmica de foco espacial que integrou o Corpo e o Espaço. Eu não integrei completamente na Escala Pessoal o tempo acelerado, o fator foco ou muito da forma tridimensional. Porém, foi criado o suporte físico necessário para o retorno posterior gradual das qualidades de foco e tempo, bem como a forma numa nova dinâmica, integrando Corpo-Expressividade-Forma-Espaço.

Ao final do período de janeiro, depois de sentir e explorar meu peso forte e fluxo livre durante os cinco meses anteriores, comecei a sentir a inclinação a me entregar ao peso leve e fluxo livre (estado onírico), algumas vezes sem direção (impulso mágico), como nunca havia experimentado antes. Senti-me absolutamente renovada e confortável. No semestre anterior, durante as explorações de movimento, tive que explorar minha leveza delicadeza, vulnerabilidade (mais disponível) para então experimentar minha força. Durante o processo, minhas descobertas a respeito da força aos poucos mudaram minha leveza. Foi o começo de um processo de feed-back entre estas duas qualidades na Lemniscate. No início do projeto, minha leveza parecia sem sentido, artificial, superficial e se tornou viva somente com um relacionamento dinâmico entre as qualidades opostas. É também parte de um processo de recuperação de esforços condensados (direto, controlado e desacelerado). Como na relação entre peso forte e leve, a expressividade condensada e entregue se retro-alimentaram na Lemniscate.

Transformação e repetição

Foi em fevereiro de 2004 que os estudos anteriores se desenvolverem em uma obra de dança composta por padrões de movimento pessoal e sua transformação através da repetição. Seu nome já implica numa atitude diferenciada

de meu padrão inicial de busca compulsiva. A princípio, um padrão competitivo compulsivo foi baseado num relacionamento de tempo linear, partindo de um passado acabado para um presente efêmero (não experimentado verdadeiramente), em direção ao futuro ideal. Durante as explorações de *Sem Perda de Memória*, a repetição estabeleceu uma nova estrutura, onde existe somente um presente experienciado e contínuo; o futuro está constantemente se tornando presente e o passado retroativo está constantemente sendo reconstruído através de sua presente repetição/ transformação nos movimentos corporais. Neste sentido, o passado não é inconscientemente repetido no presente, mas trabalhado e transformado no futuro, se tornando presente (LACAN 1975, 158). A estrutura linear anterior, orientada para um objetivo, se tornou tridimensional enfocando o processo. A Lemniscate ou Anel de Moebius tornou-se o símbolo deste processo, implicando em transições e percursos e não em objetivos finais, representando continuidade com transformação.

Esta forma também representa um diálogo constante, um relacionamento dinâmico contínuo e não oposicional entre elementos cruciais neste processo: peso forte e leve, fluxo livre e controlado, interno e externo, corpo e mente (conectado através das emoções música), forma e significado, estética e terapia, dor e paixão. A forma da Lemniscate também representa uma qualidade de forma tridimensional (“esculpindo o ambiente”, desafiando meus padrões individualistas e lineares de filosofia e movimento), a cintura pélvica (a estrutura óssea do centro de peso e gravidade), a tridimensionalidade dos órgãos do corpo e suas interações complexas relacionadas às funções corporais e alinhamento corporal que providencia a distribuição apropriada de peso e a conexão cabeça-cauda. A Lemniscate é uma imagem usada em LMA para facilitar o alinhamento dinâmico (outro princípio de Bartenieff) através de uma linha imaginária que conecta parte de cima e parte de baixo do corpo, viajando para frente por cima da cabeça, cruzando pelo centro do corpo, descendo pela coluna lombar, subindo pelo abdômen, atravessando pelo centro até a coluna torácica, nuca, e reiniciando o ciclo. Este ciclo pode crescer até incluir o centro da terra e parte do céu.

A repetição é um tema importante em *Sem Perda de Memória*. Meus padrões lineares iniciais eram repetitivos de forma compulsiva, isto é, eu tendia a repetir os mesmos movimentos dentro da limitada possibilidade estabelecida

pelos padrões. A Lemniscate é repetitiva numa forma transformadora. No processo de *Sem Perda de Memória*, quanto mais eu repetia os movimentos mais eles se desenvolviam em algo diferente. No padrão linear anterior, eu procurava (aparentemente) algo novo e na verdade acabava recorrendo a movimentos e comportamentos antigos. Em *Sem Perda de Memória*, explorei o passado registrado em meu corpo presente, chegando até mudanças naquelas qualidades “passadas”.

Como parte deste processo “histórico” e “sempre em movimento” eu utilizei diferentes músicas ao formatar a obra. Toda vez a música provocaria o desenvolvimento da obra até o ponto em que esta se tornaria totalmente adequada a música. Em torno de cinco vezes cheguei a pensar: “É isto. Esta é a obra final. Sinto que está pronta”. E mudaria nos próximos dias. É assim que é um processo: cada minuto parece ser o instante final. Uma música e um efeito sonoro foram particularmente relevantes para o trabalho com as dinâmicas da peça: *Concierto para Quinteto (tango)* de Astor Piazzola, inspiraram muitos impulsos apaixonados; um metrônomo musical marcando precisamente um tempo muito, muito lento, evocou impulsos mágicos e me impediu de acelerar nos movimentos. Pouco a pouco os dois impulsos foram integrados na obra sobrepondo o tango e o metrônomo. Foi uma experiência interessante seguir um deles e sentir o contraste com o outro e vice-versa. Por exemplo, momentos rápidos foram acentuados pelo contraste com o pulsar regular do metrônomo. O tempo contínuo se tornou mais expressivo em contraste com o ritmo intenso do tango. Foi como se eu não pudesse me tornar intensa, o que implicou em dor e venerabilidade (estado onírico). Ou foi como se simplesmente eu não precisasse estar no impulso apaixonado, pois era muito meditativo e vivo espiritualmente.

A canção escolhida para a obra - *Doom. A Sigh* (1989), de Istvan Marta - implica no passado dentro do presente. Em 1973 Istvan Marta visitou o grupo folclórico romeno *Csangos* que vivia isolado da civilização e falava húngaro arcaico. *Doom. A Sigh* é baseado em duas canções cantadas por duas velhas mulheres *Csangos*, sobrepondo com uma composição contemporânea para cordas (interpretada pelo quarteto Kronos). A primeira canção, cantada pela Sra. Pieter Benedek, de 58 anos, evoca seus parentes falecidos e a segunda, cantada pela Sra. Gergel Imre, de 46 anos, retoma a cena de uma batalha sangrenta. Existe

um contraste interessante entre o canto monótono, como um luto doloroso, e a intensa explosão das cordas, em especial o violoncelo. Isto deixou mais claro ainda para mim o que estava por trás de minha rapidez: senti-me bem vulnerável e machucada em diminuir a velocidade. Uma dor profunda emergiu ao descobrir meu próprio corpo “morto” (não sentido), como se tivesse estado desta forma por milhares de anos. O impulso apaixonado, alcançado pelo peso forte, estava esperando para se tornar vivo. A relação entre dor e paixão não é casual, linear ou progressiva. Dor e paixão interagem na forma do Anel de Moebius: um dá forma e significado ao outro. É o que acontece também nesta obra musical: as cordas e o luto se sobrepõem e se alternam num processo contínuo.

Em relação à composição de movimento, no meu padrão linear tendo a pré-estabelecer uma estrutura intelectual da obra, de acordo com a aparência estética e o sentido (escolhido intelectualmente). Em *Sem Perda de Memória* não havia estrutura pré-estabelecida. As seqüências de movimento desenvolvidas através da repetição de movimentos “originais” que me levaram a novos movimentos ou aos antigos, agora com qualidades diferentes. A obra evoluiu da Escala Pessoal para “começos” e “fins” transitórios, expandindo-se na forma do Anel de Moebius. Quanto mais eu realizava sua seqüência principal, mais ela crescia em pólos opostos, o que então foi para uma parte central (agora mais desenvolvida) que provocou conseqüente mudança nos pólos, etc. A qualidade transformadora-repetitiva do Anel de Moebius pode ser vista numa análise da estrutura de *Sem Perda de Memória*. Ao invés de um A-B-C-D linear, ou um A-B-C-D-A circular, a obra é estruturada como: A-B-C-D-E-D'-B'-D"-A'-E+C (sobrepostos)³. Neste processo contínuo, os movimentos evoluem de um para o outro naturalmente, freqüentemente criando longas frases separadas por acentos expressivos (impulsos).

Análise geral das seqüências

A análise começa com uma descrição da peça inteira através da LMA, seguida de uma detalhada análise comparativa das duas frases selecionadas. A descrição

³ Cada letra maiúscula denomina uma seqüência de movimento. A letra com uma marca significa uma modificação da primeira.

geral consiste apenas naquilo que é mais relevante em cada seqüência, em oposição à análise detalhada de cada movimento. Toda descrição é referente à Cruz Axial do Corpo. Nesta, a direção é estabelecida pela construção do corpo, para cima sendo “acima da cabeça” mesmo que deitado no chão; para baixo, “na direção dos pés”; para frente, adiante do tórax, etc. A frente do Centro de Peso (um pouco abaixo do umbigo) é o ponto de referência denominado Lugar, a partir do qual todos os outros são identificados durante o movimento (FERNANDES 2006, 188).

Seqüência A

Sem Perda de Memória começa com meus pés adaptando-se ao chão, apoiando o peso do meu corpo em pé. É como se fossem polvos molhados tocando o chão com seus corpos densos e escorregadios. Representa minha chegada na terra, neste corpo ainda não assumido. Minha cabeça está baixa enquanto olho para meus pés. Então, no começo da música, minha cabeça gira em torno do meu corpo totalmente caída em peso passivo (ainda não vertical). É a representação de minha chegada em meu corpo e minha mente (ainda não em meu corpo e membros). Como imagem, vejo a terra do espaço e estou gradualmente me aproximando dela. Abro meus olhos lentamente quando a cantora começa seu luto; depois devagar trago minha cabeça no eixo vertical e giro-a ao longo do plano horizontal, atentamente olhando para o público da direita para a esquerda e depois para o espaço atrás de mim. Esta seqüência representa o nascimento da minha consciência espacial, como se eu tivesse nascido novamente e estivesse vendo tudo pela primeira vez. Aqui imagino um animal pequeno e atento com olhos grandes e abertos. Também relacionado à minha consciência espacial, minhas orelhas como se fossem em direção ao luto distante da cantora, levo minha cabeça e a parte superior do tronco levemente para a direita média à frente e esquerda média à frente. Depois imagino que tenho orelhas enormes, o que leva minha cabeça e meu tronco para a direita média à frente e depois esquerda média à frente, com transferência de peso entre as pernas, com deslize lateral da pélvis (Fundamento Bartenieff) e forma tridimensional no tronco.

Então meu tronco, comandado pelos meus olhos, desce vagarosamente para a frente baixa, primeiro permanecendo por um tempo no plano horizontal,

enquanto transfiro o peso das pernas entre esquerda baixa e direita baixa. A parte inferior do corpo, inicialmente vertical, dobra-se devagar em direção ao plano baixo, ficando de cócoras, e as mãos tocam o chão gentilmente. Nesta seqüência, vejo o chão avermelhado embaixo de meu corpo, com tensão espacial periférica, como se eu estivesse flutuando em sua direção. É doloroso, pois representa a distância de meu corpo físico. Ao aproximar minhas mãos do chão sinto um encantamento e devagar as deslizo pelo chão. Isto me leva a um pequeno balanço do corpo, levando as mãos a tocarem o chão, transferindo meu peso das mãos à cauda e de volta às mãos. É como se estivesse “voltando a mim mesma” evocando uma dor isolada. Minhas mãos tocam minha cabeça inicialmente com leveza seguido de fluxo contido e depois peso forte. Sinto minha cabeça tão pesada, tão complicada, ocupada, preocupada e cheia de obrigações, porém nenhuma destas coisas parece relacionada com minha vida aqui. Isto me leva a um desenrolar da coluna para atrás baixo, deitando para trás com o peso apoiado nos calcanhares, escápulas e parte posterior da cabeça. Este “mergulho posterior” é realizado a partir de um forte impulso dos pés para um estado móvel (livre e acelerado), levando a pélvis para frente (em direção ao teto pois estou deitada) em estado remoto (livre e direto) e depois girando-a no plano horizontal com peso leve e tempo desacelerado; as mãos estão paradas segurando a cabeça em fluxo contido. Esta seqüência expressiva e seu Fraseado podem ser melhor visualizados na penúltima notação deste texto: Notação Horizontal de Motivo, Corpo inteiro indo para atrás baixo e pélvis indo para a frente; Pélvis circulando no Plano Horizontal (p. 185). O desenrolar da coluna seguido do avanço da pélvis é a única frase expressiva impactante da seqüência A. Ou seja, é a única a apresentar um aumento gradual em sua dinâmica, até um momento mais intenso ao final. O giro da pélvis com peso leve representa minha inabilidade de sentir meu peso forte, em habitar o centro de peso do meu corpo (Vide Descrição Vertical de Motivo Análise Comparativa: Seqüência A e Seqüência A', no subitem Seqüência E+C sobreposição p. 178).

Seqüência B

Sinto então o prazer de esticar minhas pernas pelo espaço. A perna esquerda, em rotação externa, alonga em direção à baixo esquerda, em seguida a perna direita na direção baixo direita, com uma leve diagonal no tronco

(organização contralateral do corpo). O alongamento das pernas é iniciado primeiramente pelo joelho esquerdo e depois pelo joelho direito, circulando pelo plano horizontal. Desta forma o movimento se torna transverso e sucessivo, com maior conexão entre as partes do corpo, menos periférico e seqüencial, como minha tendência freqüente.

Então, no impulso apaixonado, sustentado pela forma fluida, eu rolo para a posição pronada, levada pelo meu braço e perna esquerdos alongados na dimensão vertical. Continuo o rolamento, agora trazendo a parte direita de meu corpo para fora do chão, deixando o peso em minhas costas. Nesta parte, o ritmo lento me leva à forma fluida, respirando e sentindo meu peso (passivo) e respiração. Gradualmente eu fecho e encolho (esvazio) em direção ao centro frente, com uma leve forma espiral cada vez mais controlada. Este movimento evoca uma imagem dolorosa e poderosa - a de um tetraplégico que cuidei em meus anos de enfermeira -, além de sonhos com mulheres em cadeiras de rodas. Esta é a base do meu fluxo controlado: não mover e não respirar. É interessante lembrar que os Bartenieff Fundamentals, assim como os Princípios de Movimento, foram desenvolvidos por Bartenieff na recuperação de pacientes de poliomielite, e não por acaso fizeram parte de todo o processo de *Sem Perda de Memória*.

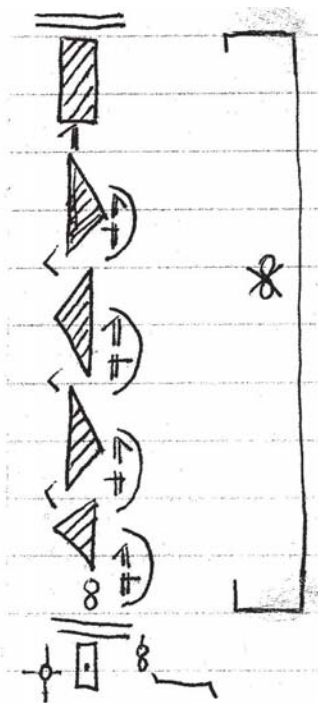
O peso da parte inferior do meu corpo me leva a cair em direção ao chão em um movimento com leve impulso apaixonado. Este é um exercício em deixar as coisas acontecerem por elas mesmas, sem apressá-las, mesmo que leve mais tempo. Circulo meu braço direito em torno de minha cabeça e começo a circular minhas pernas no plano horizontal do corpo, com uma conseqüente mobilidade no resto do corpo. Estes movimentos envolvem um suporte de respiração e impulso apaixonado maiores e mais intensos que na frase de movimento anterior. Estes movimentos trazem a sensação de volta às minhas pernas, liberdade para se mover. Na sétima vez, o impulso me leva a rolar para a posição de bruços.

Seqüência C

Após o giro rápido e livre, deitada no chão, trago minha pélvis para trás (no caso, em direção ao teto), em direção ao centro com controle e desaceleração (estado móvel) e depois de volta ao centro. Depois levo minha cabeça levemente

em direção a atrás alto (no caso, em direção ao teto) e de volta ao centro. Depois repito a seqüência com maior intenção espacial, indo mais na direção daqueles vetores espaciais. O controle da pélvis representa meu padrão postural (em pé) de mantê-la para frente embaixo, provocando uma divisão entre parte de baixo e parte de cima do corpo na altura da coluna lombar. O levantar do peito (que ocorre ao levantar a cabeça com maior intenção espacial) é uma tentativa de abrir minha área torácica, normalmente fechada e côncava. A respiração neste movimento intensifica as qualidades entregues (leve, desacelerado e livre). A alternância entre movimentos da cabeça (levada pelo centro de leveza) e a cauda (levada pelo centro de peso) exercita sua conexão.

Depois disto, estou pronta para voltar para o chão, sentindo-o com toda a face frontal de meu corpo, incluindo a boca. Em estado onírico (peso e fluxo), alternado pelo fluxo livre e impulso apaixonado, deslizo em movimentos contralaterais (empurrar-alcançar). Aqui tenho a imagem de um réptil molhado, deslocando-se enquanto desliza toda sua superfície frontal pelo chão. Isto me lembra de outro sonho que tive repetidas vezes na adolescência, onde serpentes estavam esticadas na dimensão vertical, com forte ênfase para cima, e eu achava estranho, pois deviam estar deslizando pelo chão. Esta seqüência C é relacionada aos padrões de desenvolvimento: levantamento gradual da cabeça, peso das mãos (conexão mãos-escápula), movimento da coluna (conexão cabeça-cauda), sensação da boca, movimentos homólogos, deslizamento contralateral (empurrado pelos pés e alcançado pelas mãos). Podemos fazer a Descrição Vertical de Motivo desta locomoção contralateral da seguinte forma:



Os movimentos seguintes são da Escala Pessoal, apesar de bem mais intensos em termos de qualidades dinâmicas, bem como mais desenvolvidos em termos de organizações corporais e forma tridimensional. Após a quinto alcançar das mãos na seqüência C, o braço esquerdo estica em para cima (em relação à minha cabeça no chão) e o corpo todo rola, alternando movimentos homolaterais e contralaterias. Os seguintes Bartenieff Fundamentals são cruciais nesta seqüência: círculo do braço, deslize lateral da pélvis e rolamentos de metade do corpo. Durante estes rolamentos pelo chão, a parte superior do corpo está “espalhando” principalmente com os braços. Sinto meu peso forte contra o chão, fluxo livre na continuidade dos movimentos e um aumento gradual da velocidade. É bastante prazeroso. No sétimo rolamento, o impulso apaixonado me coloca de joelhos e eu realizo o movimento “cauda de baleia”: balanço a parte superior do corpo com peso passivo iniciando pelo centro e ampliado pelo peso da cabeça para alto esquerda atrás e depois alto direita atrás e sucessivamente. Este movimento representa alegria e vivacidade, com muito suporte respiratório. Do último impulso, eu me torço, mudo minha relação espacial com o local e caio ao longo do chão na direção frente baixo.

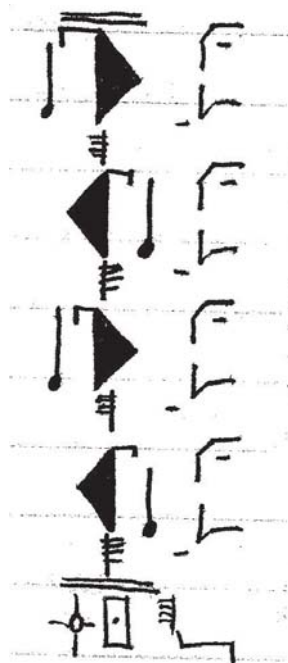
Seqüência E (trecho da Escala Pessoal)

Permaneço respirando e deitada de bruços por um momento (“respiração celular”, condensando e expandindo) e sentindo meu peso contra o chão em pausa ativa. Isto significa que não estou com pressa, compulsivamente fazendo coisas. Não preciso também estar me movendo constantemente para entreter o público. Há muito movimento interno (forma fluida e suporte respiratório) nesta “imobilidade”, que difere muito do movimento controlado sem suporte interno.

Quando me sinto pronta, levo minha pélvis para trás (no caso, em direção ao teto) em fluxo contido e desacelerado (ao invés de rapidez como na seqüência prévia). Agora sinto como se fosse tensão e dor ao mesmo tempo. Tenho uma imagem de uma nascente no deserto. O lado esquerdo do meu corpo vai em direção a esquerda alta, como o deslizar da seqüência D (como uma lagartixa) e depois a perna esquerda vai em direção à baixo direita atrás, em forma direcional linear, cruzando por trás da direita. Este movimento da perna provoca uma torção no tronco, que rola e levanta a unidade superior até quase sentar, em organização contralateral. Na continuidade da torção, ao sair do chão, a unidade superior direciona-

se para atrás alto com impulso apaixonado (leve, livre e desacelerado), em seguida espalhando-se pelo plano horizontal enquanto o peso está apoiado na unidade inferior, sentada com as pernas abertas. Aqui surge o peso leve, diferente da pré-expressividade de defesa (“fazendo bonito”) como em minha preferência anterior. É também a recuperação do peso forte agora sentido e do meu padrão de condensar esforços (controlado, direto e rápido). Durante este movimento agradável, sinto o ar e as nuvens se espalhando pelo céu aberto. Continuando a torção para a esquerda na posição sentada, após atravessar o plano horizontal, apoio as mãos no chão à esquerda, flexiono os dois joelhos para a esquerda (queda dos joelhos) e, girando, porém mantendo os pés no mesmo local, levanto os quadris até tirá-los do chão, apoiando o peso apenas nas mãos e meia-ponta dos pés. A cauda (cóccix) aponta para o teto, e as duas pernas estão cruzadas, a esquerda à frente da direita, que está esticada atrás. Esta espiral com o corpo acontece em estado próximo (peso e tempo) seguido de impulso apaixonado até estar de pé (estou enraizada e olhando para baixo com minhas pernas cruzadas).

Então, transferindo meu peso, começo a andar em direção à parede de trás. Como minhas pernas estão cruzadas, o andar consiste em um longo deslizar do pé direito (que está atrás) em volta do esquerdo, ultrapassando-o até chegar a baixo esquerda frente (com um soco no chão), seguido da mesma ação do pé oposto na direção oposta (baixo direita frente). Os braços estão abertos na dimensão horizontal, dando um suporte contralateral ao movimento. O deslizar de um pé provoca o desequilíbrio do corpo que retorna para seu centro com um soco dado pelo pé quando chega em seu lugar baixo. Estes movimentos são bastante poderosos e significantes para mim. Eles representam o aprendizado do “andar com minhas próprias pernas”. Podemos fazer a Descrição Vertical de Motivo desta “andada cruzada” da seguinte maneira:



Seqüência D' (continuação da Escala Pessoal)

Depois do quinto passo (com o pé direito cruzado na frente), caio em direção a baixo esquerda frente, com peso leve e tempo desacelerado (estado próximo), guiada pelo cotovelo e joelho esquerdos (em organização corporal homolateral). Repito o rolamento no chão, mas agora com uma diminuição da velocidade e do peso, completando somente dois rolamentos (na seqüência D completo 7 rolamentos em 15 segundos; desta vez eu realizo um rolamento em 25 segundos). A desaceleração é mais evidente no começo do rolamento, mas depois o ritmo permanece uniforme, apesar de bem mais devagar que quando realizado na seqüência D. Estes rolamentos acontecem em geral na forma fluida, enquanto os da seqüência D acontecem em forma tridimensional. Nesta seqüência D', o ritmo exageradamente lento adicionado ao peso leve (estado próximo), me faz sentir como se eu estivesse terrivelmente magoada, e agora estou muito vulnerável. Sinto que é um momento bastante íntimo que estou dividindo com o público. Por outro lado, me sinto bem por estar me dando a chance de respeitar meu próprio tempo. Tenho tempo para ouvir meu corpo, sensações e sentimentos.

Seqüência B'

Do estado próximo, retorno ao estado onírico e forma fluida, em preparação para a próxima seqüência. Repito a seqüência B, mas um pouco mais rápido, conectando mais os movimentos e com as transições mais fluidas. Além disso, é realizada numa relação diferente na sala ou palco, para que o público a veja de outra perspectiva (ênfase na relação artista-público: interno-externo). Adiciono bastante suporte respiratório no balanço das pernas no plano horizontal, o que então se torna mais expressivo que na seqüência B. É um momento de transformação. O balanço tende a começar com um impulso direto e leve na perna que abre (estado estável) seguido de um foco indireto e fluxo livre ao abrir (estado remoto), e controle e desaceleração aproximando-se do chão (estado móvel). Do terceiro ao sexto balanço, o peso leve progressivamente se torna forte, mantendo ainda as outras qualidades expressivas. Nesta fase, como no movimento da “cauda de baleia” que se segue, utilizo fluxo livre e o balanço para aumentar

minha sensação de peso forte. A repetição da frase do balanço gerou o momentum para a mudança gradual do peso leve para o forte, com o suporte de outras dinâmicas intercambiáveis de foco (direto na abertura inicial e no fechamento final das pernas e indireto na abertura), de tempo (rápido na abertura e sustentado no fechamento) e do fluxo (livre na abertura e controlado no fechamento).

Seqüência D''

Do impulso em minhas pernas (impulso apaixonado) eu ajoelho e realizo o movimento da “cauda de baleia”, agora somente três vezes. Para me ajoelhar, utilizo os Bartenieff Fundamentals (queda dos joelhos e deslize lateral da pélvis), mudanças em qualidades expressivas (em sua maioria impulsos apaixonados), suporte respiratório e muscular profundo, e intenção espacial (vide a notação do lado esquerdo da próxima Descrição Vertical de Motivo, correspondente à Seqüência A' & D'', Levantando, p. 173).

Seqüência A'

A frase que se segue utiliza o tema esforço/recuperação. O movimento da baleia me leva à posição em pé na vertical com peso forte, fluxo livre e tempo acelerado (impulso apaixonado “esforço”) num foco direto e peso leve (estado estável “recuperação”). É um momento muito poderoso. Em um movimento espiralado ao longo de um percurso transversal, todo meu corpo é levado ao seu centro vertical com tensão espacial transversal e com forte suporte respiratório e muscular profundo. Esta integração é feita através de organizações corporais sobrepostas - homólogo, homolateral, e contralateral - apoiadas pelas conexões ósseas cabeça-cauda/cóccix e cauda-calcanhar, intenção espacial, Bartenieff Fundamentals (elevação da coxa e círculo do braço) e intensa expressividade. Minha atitude corporal usual tinha uma ênfase vertical para o alto com uso limitado das dinâmicas de peso forte e fluxo livre. Na Escala Pessoal, o trabalho no chão permitiu ao meu corpo sair de sua verticalidade, experienciando também o peso forte e o fluxo livre. Nesta frase A', sou capaz de deixar o chão e me levantar, indo para uma ênfase vertical mantendo as conexões corporais, a forma tridimensional e a relação com o espaço, integrando também dinâmicas intensas e diversas.

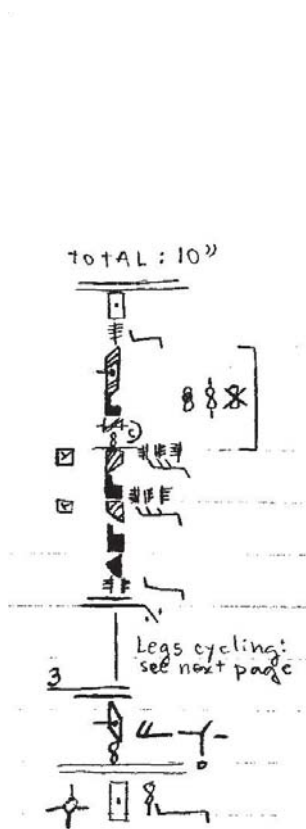
O diálogo entre Corpo, Espaço, Forma e Expressividade forneceu uma mudança mais eficiente que na seqüência E. Porém, a longa exploração de movimento para sair do chão, na seqüência E, foi uma preparação necessária para este próximo movimento complexo.

Análise Comparativa: Seqüência A' & D'' e Seqüência E

Seqüência A' & D''

Descrição Vertical de Motivo

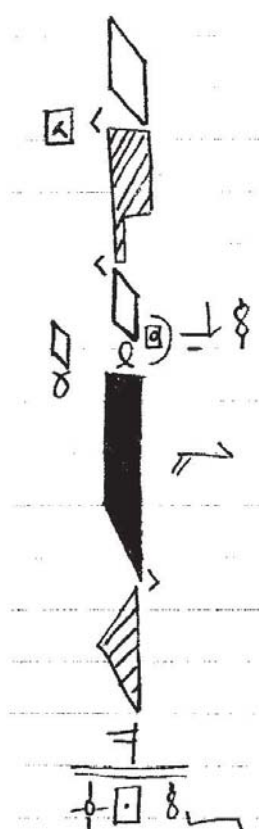
Levantando



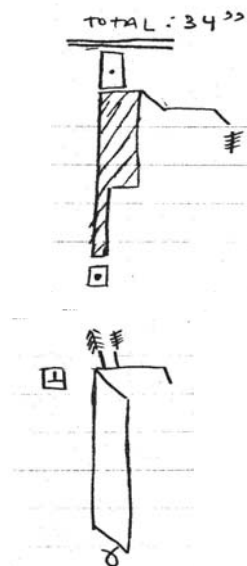
Seqüência E

Descrição Vertical de Motivo

Levantando



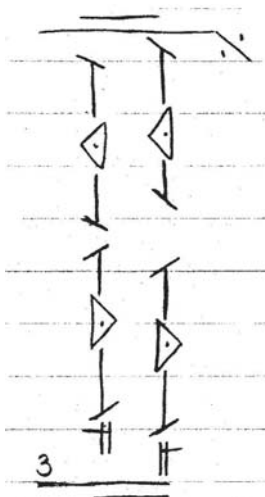
Seqüência E (continuação)



Seqüência A' - Detalhe

Descrição Vertical de Motivo

Pernas circulando ao longo do plano horizontal
 (“Legs cycling” representado apenas com um traço vertical na notação geral anterior e especificado/aumentado aqui)



Então olho para o público ao longo do plano horizontal e, depois de olhar para a esquerda média à frente, minha cabeça e tronco caem levemente para a esquerda alta atrás, e depois para atrás alto, e então para a direita alta atrás, tendo meus braços espalhados na direção frente alto em contraposição. Os braços e o tronco sustentam a cabeça em seu movimento fora do eixo vertical, como quando realizando o impulso apaixonado entregue no chão, através do atrás alto na seqüência E. Existe uma clara conexão cabeça-cauda com grande suporte do centro.

Ao me aproximar do chão, os olhos estão parcialmente fechados e imagino-os no topo da cabeça, o que me traz intenção espacial. Minha coluna esta bem alinhada (cabeça-cauda), apesar dos braços não estarem muito ativos. Quando deixo o peso da parte superior do meu corpo, sustentado pelas mãos, cair em direção à baixo direita frente, empurro com as mãos para voltar ao centro e cair em direção à baixo esquerda frente e voltar ao centro. Então meu corpo inteiro avança em direção à direita média à frente em estado remoto, seguido por um soco de força diminuída, terminando com um estado alerta. Os braços sustentam a locomoção em direção à direita média à frente com diversas reiniciações de estado alerta. Estão também presentes neste movimento a conexão cabeça-cauda e a intenção espacial. O peso do corpo é então transferido para os ísquios, que se moldam contra o chão enquanto os braços e pernas estão suspensos à frente do corpo. Logo em seguida o peso do corpo é também sustentado pelas mãos e o esculpir contra o chão se expande para os trocanteres e músculos ao redor.

Seqüência E+C (sobreposição)

Após sentir meus ossos da pélvis e os músculos contra o chão, rolo até a posição de descanso deitada no chão por um instante (por mais tempo que na seqüência E). O público geralmente pensa que é o final da peça, mas minha “pausa dinâmica” persistente pode invocar a continuação e, portanto, outro começo (esta posição foi o ponto inicial da minha escala pessoal). Por aproximadamente 25 segundos, respiro nas três dimensões, e o público consegue ver minhas costas alargando na horizontal, crescendo na vertical e inchando na

sagital. Quando me sinto pronta, minha pélvis, guiada pela cauda, vai para atrás (no caso, em direção ao teto) com fluxo contido e tempo sustentado (primeiro movimento da seqüência E). A partir desta posição, o lado esquerdo do meu corpo não vai para a esquerda como na seqüência E (Escala Pessoal). Ao contrário, começo os padrões de empurrar/alcançar, da seqüência C, porém locomovendo-me para trás. Isto me leva à organização homolateral ao invés da contralateral como na seqüência C. A organização corporal e a direção espacial são as diferenças mais relevantes entre as duas seqüências.

Seqüência C

Descrição Vertical de Motivo

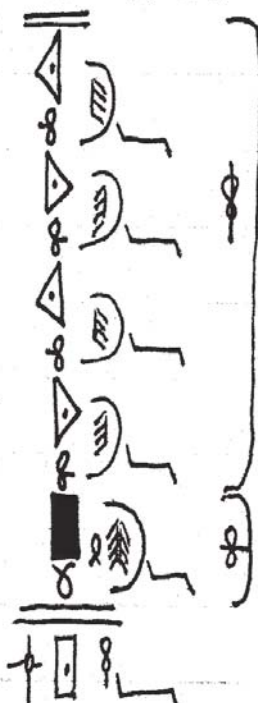
Deslizando ao longo do chão



Seqüência C+E

Descrição Vertical de Motivo

Deslizando ao longo do chão

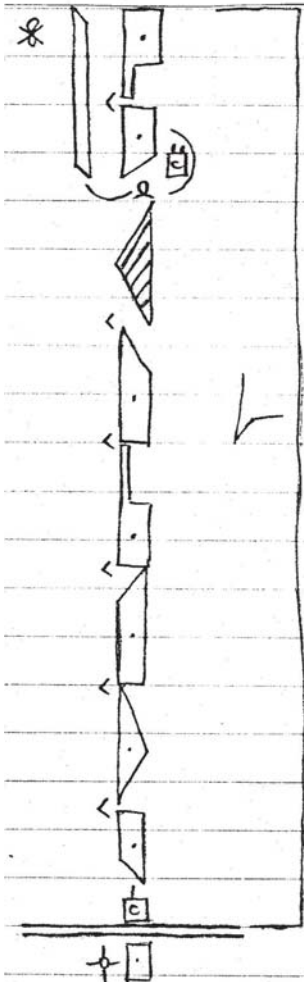


Após empurrar pela quinta vez (feito, na maioria, pela mão direita), o corpo está na mesma posição como após o segundo movimento da seqüência E, quando o lado esquerdo do corpo foi para a esquerda. Então, como na seqüência E, a perna esquerda inicia a alongar-se em direção à baixo direita atrás, cruzando por trás da perna direita que continua no chão. A parte superior do corpo segue o movimento da perna esquerda, saindo chão em impulso apaixonado entregue rumo a atrás alto até sentar, espiralando até ficar em pé de pernas cruzadas e “andando” (deslizar e socar dos pés) num percurso diagonal até sair pela frente-esquerda do palco. A sobreposição das seqüências E e C fez das transições entre os movimentos da seqüência E bem mais naturais e suaves. Isto implica que a repetição não somente leva a novos desenvolvimentos mas também carrega-os consigo como novas combinações do material prévio.

Análise Comparativa: Seqüência A e Seqüência A'

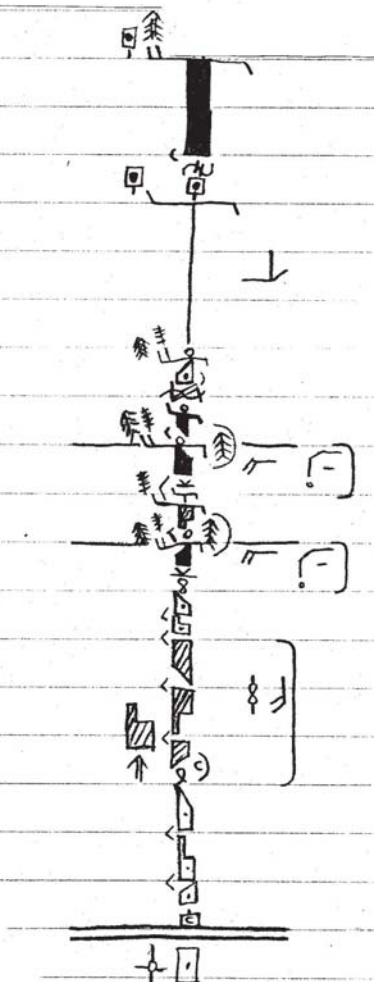
Seqüência A

Descrição Vertical de Motivo



Seqüência A'

Descrição Vertical de Motivo

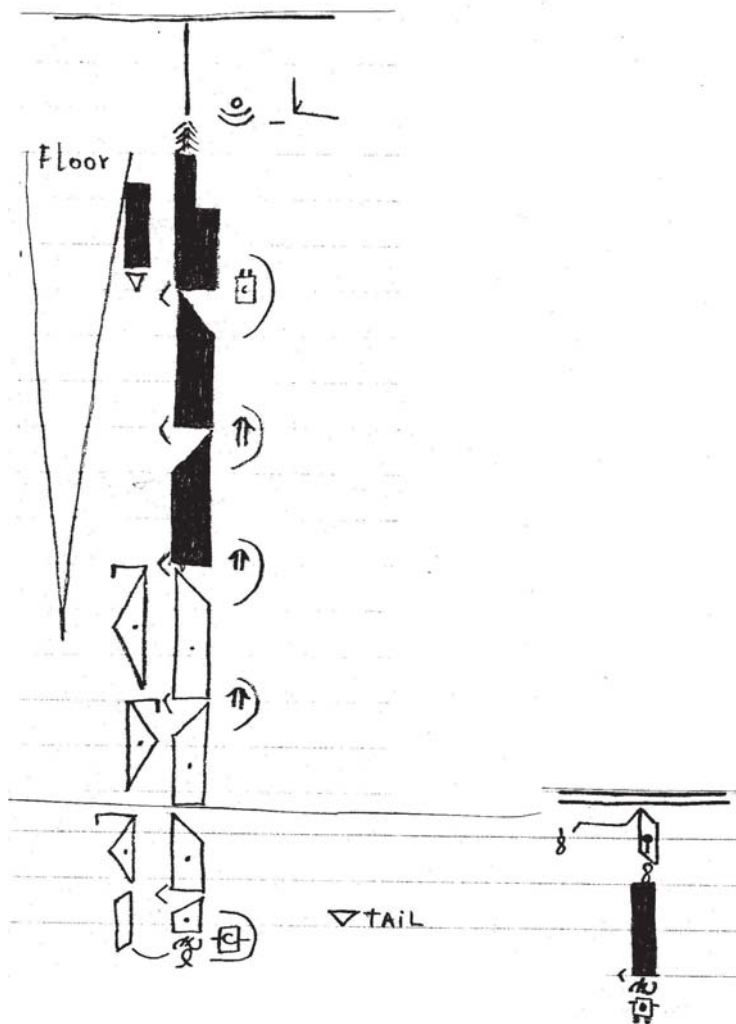


Seqüência A

(continuação)

Floor = Chão

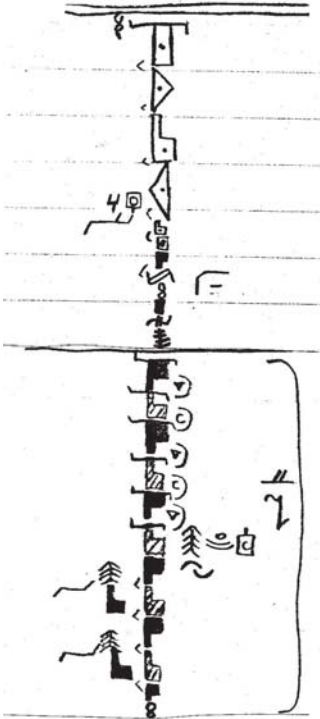
Tail = Cauda

**Seqüência A'**

(continuação)

Seqüência A

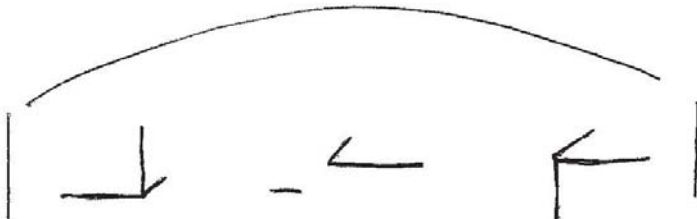
(continuação)



Seqüência A

Descrição Horizontal de Motivo

Mãos indo em direção à cabeça depois de deslizar ao longo do chão.



Na peça, a seqüência A evolui na seqüência A', sua versão transformada. A comparação não estabelece a seqüência A como uma amostra compulsiva repetitiva e a seqüência A' como uma transformativa repetitiva. Na peça, a compulsão repetitiva (padrões de movimento ou preferências) é colocada dentro da estrutura transformativa. As duas seqüências devem ser vistas como parte de um processo contínuo no Anel de Moebius, onde padrões compulsivos retornam, mas a cada vez sendo reconstruídos de uma maneira distinta (transformados).

Uma comparação entre estas duas seqüências demonstrará como jogar com o peso passivo e ativo (em sua maioria nas transferências de peso) e ritmo lento, progredindo gradualmente num movimento tridimensional no espaço, com o uso da rotação com expressividade abundante, conexões corporais e forma tridimensional. Meu padrão de ênfase vertical para cima, muito fluxo controlado (não me deixando perceber meu peso forte e enraizado), foi inicialmente trabalhado no processo criativo e na obra através da exploração compensatória para baixo, acompanhado da forma fluida e suporte da respiração. Porém, o processo me levou a explorar gradualmente a tridimensionalidade do corpo e espaço através da Forma e da Expressividade. Ir em direção à tendência oposta de meus padrões altos iniciais foi uma transformação inicial, porém não completa, pois a dimensão linear manteve-se. Para transformar meu padrão inicial alto, era necessário tornar-me tridimensional, como o Anel de Moebius.

A seqüência A tem três longas frases, duas com fraseado uniforme e uma acentuada (embora uniforme antes e depois do acento). A uniformidade não quer dizer estabilidade. Ao contrário, a uniformidade da seqüência A é rica em explorações de movimento que pouco a pouco se desenvolvem em uma integração maior entre Corpo, Expressividade, Espaço e Forma. As transições entre as frases são feitas através da desaceleração. Isto implica em seu principal tema: expandir o tempo até sua ausência. Conecto-me com meus sentimentos e sensações, permitindo desenvolver cada movimento no ritmo necessário.

A seqüência A' tem duas grandes frases e uma frase curta, com fraseado acentuado, mantendo a uniformidade entre os acentos. Variações de Expressividade deixam as transições mais claras e dinâmicas que na seqüência A. Na seqüência A' as transições entre as frases são feitas através de impulsos

expressivos envolvendo os fatores tempo, espaço e peso condensados (impulsos de ação). Isto envolve a luta pelo que é meu, mantendo a recuperação (uniformidade) entre os ataques. O diálogo entre Corpo, Expressividade, Espaço e Forma vem com a dinâmica de esforço e recuperação. Este fraseado e a interação das quatro categorias representam meu envolvimento por completo quando relacionando com outras pessoas (formas criadas com o corpo). Não se trata de empurrar e ser agressivo com outras pessoas, e sim de fazer as colocações que preciso fazer ao invés de sempre falar “sim” para simplesmente não discordar. Para mim, este fraseado condiz com minha participação honesta com meu ambiente, mantendo o suporte do meu centro (emocional, psicológico e físico).

Cabeça olhando ao longo do plano horizontal

A cabeça em A está inicialmente caída em seu peso passivo em torno do eixo vertical (não representada na notação vertical anterior). Então, levada pelos olhos, ela se move ao longo do plano horizontal mantendo sua verticalidade com peso leve e foco direto (estado estável), às vezes também com alguma desaceleração adicionada (impulso visual). Não há nenhum vetor diagonal e os vetores espaciais presentes estão em sua maioria na altura mediana. Eu estava quase com medo de me mexer, mas era o começo do movimento. O movimento da cabeça ao longo do plano horizontal em A' (início do lado direito da Descrição Vertical de Motivo da Seqüência A', na Análise Comparativa: Seqüência A e Seqüência A') vem logo depois do espiralar dinâmico ao levantar do chão (notação à esquerda da Descrição Vertical de Motivo Análise Comparativa: Seqüência A'&D" e Seqüência E) o qual ajuda a cabeça a sair de seu alinhamento vertical. Apesar de também ter os olhos focados nos mesmos pontos da altura mediana ao redor do eixo vertical, a parte superior do corpo logo se afasta do eixo vertical para alto esquerda atrás, atrás alto e alto direita atrás, exigindo intenso suporte central, bem como parte superior do corpo ativa (conectando cabeça e parte inferior do corpo) e conexão cabeça-cauda. Há maior jogo com o peso e contrapeso (braços indo para frente alto enquanto cabeça e parte superior do corpo vão para atrás alto), interação do corpo com o espaço tridimensional, forma tridimensional (espalhando) e rotação da coluna.

Aproximando do chão

Na seqüência A, imagino ter orelhas enormes que me levam à forma tridimensional em direção à direita média à frente (avançando e espalhando em direção a sons difusos), e depois esquerda média à frente. Depois eu repito estes dois vetores espaciais, transferindo meu peso do pé direito ao esquerdo explorando o plano horizontal. Então meus braços flutuam para baixo direita à frente e, com rotação da coluna, vou para baixo esquerda à frente em estado remoto. “Vejo” o chão abaixo distante num momento de impulso visual.

Já na seqüência A', de olhos fechados, imagino meus olhos no topo da minha cabeça enquanto vou para a frente e depois para esquerda média à frente. Ao invés esculpir num percurso transverso como em A, agora tenho uma conexão cabeça-cauda bem definida no meu caminho para baixo, em um movimento direcional linear. As duas imagens tanto as orelhas gigantes como os olhos no topo da cabeça lidam com meu corpo se relacionando com o espaço. Porém a primeira se relaciona em sua maioria ao espaço direto o que estimulou a prontidão da postura do corpo numa forte conexão cabeça-cauda. Os braços estavam mais ativos em A que em A', onde o centro está mais enfatizado. Olhar para o chão distante abaixo em A é bem diferente de ter meus olhos no topo da cabeça como em A'. Em A não existe a ênfase no meu corpo e seus sentidos e sim no ambiente a ser alcançado. Isto me leva a me desconectar de meu corpo, que então se aproxima do chão em organização corporal homóloga, com a parte inferior do corpo dobrando em direção ao espaço baixo, e a parte superior em direção à frente baixo. Os braços se aproximam do chão em estado remoto e o tocam em impulso apaixonado, em seguida deslizando as mãos ao longo dele. Por outro lado, em A' eu vou para baixo com forte conexão cabeça-cauda e as mãos tocam o chão sustentando o peso de meu corpo inteiro. Em A me aproximo do chão num fraseado uniforme, enquanto em A' o faço em três frases acentuadas (os acentos sendo o contato com o chão).

O balanço da forma fluida da seqüência A gentilmente transferindo meu peso das mãos para os pés se desenvolve, na seqüência A', numa forma tridi-

mensional (envolvendo) com transferência total do peso para os braços em direção às direções espaciais. O balanço inicial e o jogo com o peso, ao longo da obra, me permitiram ativar a parte superior do corpo.

Meu padrão inicial de stress vertical para cima foi a princípio transformado em um stress vertical para baixo, ativando e enraizando a parte inferior do meu corpo. A partir desta etapa, a coreografia desenvolveu-se na integração da parte superior do meu corpo sustentando o peso, ao invés de desmoronar meu peso passivamente sobre a pélvis. Neste sentido, este jogo com (e na direção de) peso forte estimula as conexões do corpo, a forma tridimensional e o relacionamento com o espaço. Apesar dos braços serem usados em outros momentos da obra, eles estão totalmente integrados nos movimentos da seqüência A', já começando a ser utilizados como contrapeso quando a cabeça sai do eixo vertical.

Desdobrando o corpo e esculpindo

A partir do balançar leve da seqüência A, esculpo meus pés contra o chão com leveza e desaceleração, e em seguida o corpo inteiro bidimensionalmente desdobra-se para trás, liderado por um impulso forte nos pés, em atrás baixo, num estado móvel seguido de estado remoto. Os braços estão imobilizados com as mãos segurando a cabeça. Depois de uma seqüência de transferências de peso no cubo (peso passivo) na seqüência A', o corpo se desdobra tridimensionalmente, liderado pela cabeça, em direção à direta média à frente. As dinâmicas do corpo estão inicialmente em estado remoto (exceto os braços) seguido de socar (forte, direto e acelerado) com força diminuída (apesar da pélvis se mover em impulso apaixonado), e depois por um crescente foco direto (estado alerta). Os braços estão ativos e sustentam a maior parte do peso do corpo, tendo uma expressividade diferente.

Logo que o corpo atinge a direção atrás baixo, na seqüência A, a pélvis vai para frente alto, se distanciando do chão e quebrando a conexão cabeça-cauda que brevemente se estabeleceu durante o desdobramento. Então, a pelve circula ao longo do plano horizontal em estado estável, seguido de estado próximo, terminando por estado remoto. No desdobramento da A', há uma forte conexão cabeça-cauda, também mantida na transferência de peso para os ísquios, em

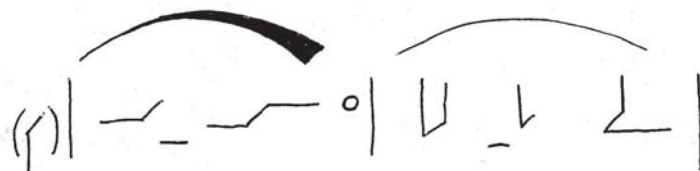
estado onírico e na forma tridimensional destes contra o chão em estado móvel (ao invés de se distanciar do chão em estado estável e próximo como em A). A polaridade entregue estável e o estado próximo do movimento pélvico na seqüência A representou dor e desconexão, enquanto a forma tridimensional da pélvis no chão em A' em polaridade condensada e estado onírico representa a sensação dos meus ossos, com uma referência interna enquanto também relacionando com o ambiente.

Seqüência A

Descrição Horizontal de Motivo

Corpo inteiro indo para atrás baixo e pélvis indo para a frente;

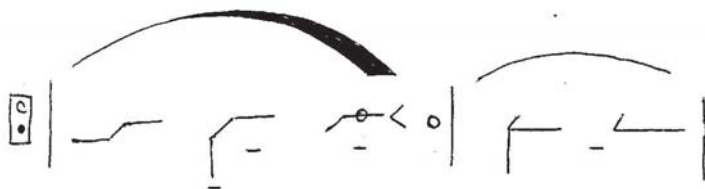
Pélvis circulando no Plano Horizontal



Seqüência A'

Descrição Horizontal de Motivo

Corpo inteiro indo para direita média à frente; pélvis esculpindo contra o chão



Estas duas frases são importantes por revelarem a evolução e interação do meu peso forte com o movimento de meu corpo inteiro, assim como à expressividade de espaço e de tempo. Durante o processo criativo, notei como eu pude ser forte na forma fluida, sem variações expressivas de foco e tempo. Uma atenção direta ao espaço ou aceleração poderia facilmente me levar a impedir o fluxo e me tornar sem peso (impulso visual). Na frase A utilizo o peso forte como impulso para o estado móvel. Na frase da seqüência A', ao contrário, o fluxo livre facilita o peso forte e sua integração com foco direto e tempo acelerado no socar. Neste fragmento da seqüência A', Corpo, Expressividade, Forma e Espaço interagem num momento de intenção espacial, expressividade direta e avançando em direção a uma clara direção espacial. Na seqüência A, por outro lado, existe uma direção espacial e foco direto, porém sem intenção espacial. Na seqüência, o foco direto é usado para desconectar a pélvis do resto do corpo, impedindo as possibilidades de desdobrar ou esculpir tridimensionalmente. Na seqüência A' existe uma interação do meu fluxo controlado e peso forte que implica na transformação do meu fluxo controlado, inicialmente responsável por não me permitir sentir meu peso. Na seqüência A', diferente da seqüência A, os braços estão ativos, sustentando o corpo na locomoção, como também concedendo mais expressão ao movimento inteiro (por ter uma expressividade distinta do corpo).

As qualidades gerais da seqüência A, como também na abertura da obra, implicam no início da minha tentativa em sentir meu corpo, embora ainda seja incapaz de fazê-lo. Expressa mais vulnerabilidade e dor do que um peso forte real. Após experienciar todas as seqüências entre A e A', incluindo padrões neurológicos básicos, diferentes organizações corporais, combinações de Expressividade e transferências de peso constantes, me tornei capaz de explorar meu peso forte (e esculpir nas formas cristalinas tridimensionais) associado com as dinâmicas de fluxo, foco ou tempo, transformando as três qualidades típicas do meu padrão (controlado, direto e rápido): o socar parece dinâmico, comovente, emocional (ao invés de desconectado e mental como em meu padrão compulsivo); o fluxo contido, por sua vez, me leva a sentir meu corpo e peso cada vez mais.

A Lemniscate: LMA e a história do Corpo

Um diálogo entre fluxo livre e contido na obra e durante seu processo criativo criou a base para a transição entre as duas seqüências analisadas (A e A'), permitindo que o peso forte emergisse gradualmente. Durante o processo criativo da obra, o fluxo contido (secura, instabilidade) foi gradualmente permeado pelo fluxo livre (água, mobilidade), assim, processos defensivos (com fluxo controlado subliminar) tornaram-se estados de aprendizagem (com fluxo livre subliminar). Desta forma “fazer charme”, veemência, e “pressa para evitar” (pré-expressividades defensivas de leve, forte e rápido) tornaram-se “com facilidade”, “atirando-se” e “exploração e busca” (pré-expressividades de aprendizagem para leve, forte e indireto/flexível), permitindo o desenvolvimento de *Sem Perda de Memória*.

A Lemniscate ou Anel de Moebius não só representa a dinâmica entre duas qualidades do mesmo fator de expressividade, como forte e leve, livre e controlado, mas também a dinâmica entre dois fatores diferentes como fluxo e peso, e até entre cada uma destas qualidades. No terceiro semestre do programa do certificado (junho-agosto de 1994), descobri outro lado do meu fluxo controlado, relacionado à minha delicadeza, e diferente do lado apertado sem suporte respiratório nem forma fluida. Olhando para a seqüência A, a primeira vez que minhas mãos tocam o chão, quase não consegui diferenciar o fluxo controlado, um cuidado extremo, de um toque delicado. Se o fluxo controlado do meu padrão habitual não me deixava respirar e me relacionar com as pessoas, este mesmo fluxo controlado, combinado com peso leve, facilita a expressão de uma qualidade suave (delicada), o que fornece uma maneira especial e íntima de relacionar com as pessoas.

A Lemniscate também representa a dinâmica entre as diferentes categorias do Corpo, Expressividade, Espaço e Forma. A transformação do meu fluxo controlado inicialmente aconteceu permeando-o com forma fluida e suporte respiratório, indo para baixo (sustentação do chão). Este relacionamento se desenvolveu em fluxo livre, e depois em peso forte, o que trouxe mais interações entre corpo e espaço, além de qualidades de forma tridimensional (volume do

corpo com suas conectividades e organizações, através do espaço tridimensional). Por exemplo, a segunda vez que realizo o movimento do “rabo de baleia”, a expressividade produz conectividades no corpo e movimentos através de uma forma cristalina tridimensional (cubo). No movimento seguinte (levantar até a posição em pé), intensa expressividade me traz a sensação de volume interno e conectividades corporais (suporte respiratório e central, rotação gradual) para uma interação tridimensional com o espaço (esculpindo). Por outro lado, a forma tridimensional mobilizou o peso de meu corpo e seu fluxo interno, promovendo conectividades corporais e aumentando minha expressividade.

Sem Perda de Memória diz respeito à integração destas quatro áreas do LMA Corpo, Expressividade, Espaço e Forma numa relação espiralada, sustentada pelo meu peso forte. Foi no final de janeiro de 1994 que vi esta relação na forma do DNA. Isto é muito relevante, pois o DNA é um mapa genético do corpo, diretamente relacionado à manutenção de nossa Memória (a história das espécies e do indivíduo registradas no corpo). Dentro desta forma espiralada, *Sem Perda de Memória* diz respeito à transformação e à (re)descoberta contínua das minhas qualidades de movimento em relação ao ambiente, aprendendo a valorizar o que eu sou e o que as pessoas são.

Conselho para a defesa:	<i>Os relatos da testemunha são Baseados em boato Ou em conhecimento de primeira mão</i>
Quarta testemunha:	<i>Eu falo de Experiência própria</i>
Conselho para a defesa:	<i>O que te salvou então</i>
Quarta testemunha:	<i>A retirada do campo</i>

(Peter Weiss, *The Investigation*)

REFERÊNCIAS

BARTENIEFF, Irmgard. **Body Movement: Coping with the Environment**. Langhorne: Gordon & Breach, 1980.

DALY, Ann. Classical Ballet: A Discourse of Difference. In: **Women & Performance. A Journal of Feminist Theory**, vol. 3, n. 2, issue 6 (1987/1988): 57-66.

FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas**. São Paulo: Annablume, 2006, 2ª ed.

FOUCAULT, Michael. **Discipline and Punish: The Birth of the Prison**. New York: Pantheon, 1977.

LABAN, Rudolf. **The Language of Movement: An Introduction to Choreutics**. New York: Plays, 1976.

LACAN, Jacques. **The Seminar of Jacques Lacan**. Book I. New York: W. W. Norton & Company, 1975.

MOORE, Carol-Lynne. Laban's Choreutic Theory as a Design Source for Dance. In: **Laban & Performing Arts**. Bratislava: Bratislava in Movement Association & Academy of Music and Dramatic Arts, 2006, 135-137.

WEISS, Peter. **Marat/Sade, the Investigation, and the Shadow of the Body of the Coachman**. New York: The German Library, 1966.

Apoio



Universidade Federal da Bahia Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Os *Cadernos do GIPE-CIT* são uma publicação do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade que existe desde 1994 e que deu origem, em 1997, ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Sua proposta é divulgar os resultados parciais das pesquisas realizadas por professores, alunos e outros pesquisadores participantes. Os *Cadernos do GIPE-CIT* podem ser encontrados na secretaria do PPGAC, na Escola de Teatro da UFBA e nas bibliotecas especializadas em artes cênicas.



GIPE-CIT

Endereço: Av. Araújo Pinho, 292, Canela
CEP 40.110-150 Salvador - Bahia
Telefax: (71) 3245 0714
E-mail: ppgac@ufba.br

Página do PPGAC/UFBA na Internet
<http://www.teatro.ufba.br/ppgac/>

Página dos Cadernos Gipe-Cit na Internet
<http://www.teatro.ufba.br/gipe/>