

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE ARTES - IdA
MESTRADO EM ARTE

VANCLEIA PEREIRA DE CAMPOS PORATH

DANÇANDO COM O PEIXE VERMELHO

**Encontro entre o Processo *Viewpoints* e a *Improvisação Estruturada* de
Anna Halprin na Composição Cênico-Coreográfica**

BRASÍLIA – DF

2012

VANCLEIA PEREIRA DE CAMPOS PORATH

DANÇANDO COM O PEIXE VERMELHO

*Encontro entre o Processo Viewpoints e a Improvisação Estruturada de
Anna Halprin na Composição Cênico-Coreográfica*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arte, na Linha de Pesquisa Processos Compositivos para a cena

Orientadora: Soraia Maria Silva

BRASÍLIA – DF

2012

VANCLLEA PEREIRA DE CAMPOS PORATH

DANÇANDO COM O PEIXE VERMELHO

*Encontro entre o Processo Viewpoints e a Improvisação Estruturada de
Anna Halprin na Composição Cênico-Coreográfica*

Esta dissertação foi julgada aprovada para a obtenção do Título de Mestre, na linha de pesquisa Processos Compositivos para a cena, pelo Programa de Pós-graduação em Arte, do Instituto de Arte, da Universidade de Brasília em 19 de dezembro de 2012.

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Soraia Maria Silva

Universidade de Brasília

Profa. Dra. Nivalda Assunção

Universidade de Brasília

Profa. Dra. Márcia Almeida

Instituto Federal de Brasília

Brasília, ____ de _____ de 2012.

*Dedicado ao Ana Núcleo Artístico e às participantes do projeto Vestidos & Cartas,
Experiência de vida e arte.*

Agradecimentos:

Anna Halprin, mestre incomparável.

Henrique Porath, ser de livro: Pelo companheirismo de um amor tranqüilo, regado a paciência de intermináveis escutas sobre dança, teatro, medos e sonhos.

Lina de Campos Porath: Pela paciente doçura do seu improvisar de vida que cresce, se transforma, improvisa e dança.

Soraia Maria Silva, pelo olhar atento, pela acolhida em Brasília seguida do apoio, torcida, orientação, confiança, “puxadas de orelha” e boas gargalhadas.

Márcia Almeida: Pelas válidas contribuições plásticas de danças, palavras e textos sensíveis.

Nivalda Assunção: Por ter me provocado e me instigado a olhar para o meu próprio processo criativo e pelos deliciosos piqueniques, regados a divertidas conversas e trocas de experiência.

Elisandra Cardoso: Pelas frases, conselhos e sugestões sempre tão poéticas e precisas.

Lina Frazão de Castro: Pelo delicioso sorriso acompanhado de válidas trocas de experiências, materiais bibliográficos e devires de dança.

Jéssica Cardoso, Júlia Fagundes, Marcinha, Roberto Dagô pelo tempo compartilhado, pelo doce partilhar sensível de improvisações, risadas, questionamentos e sonhos;

A Mirela Carbonne, figura emblemática da dança contemporânea no Peru, pelas deliciosas conversas tecidas durante a residência artística.

A Universidade Católica de Lima, através da Escola de Dança Contemporânea, Andanzas pelo apoio logístico e cultural.

Ao El Galpon. Espacio pela acolhida do projeto Vestidos & Cartas e pelo apoio cultural.

Ao programa IBERESCENA, patrocinador da Residência Artística realizada em Lima (Peru).

Agradeço a todos os artistas, grupos, sonhadores, teóricos e pesquisadores citados nesta dissertação. E a você que me acompanha neste criar.

Qué lindo que era verlos caminando / un alma sola dividida en dos

La orilla de ese mar los encantaba / quedaba todo quieto alrededor

Hermosa fue la vida que llevaron / la suerte no les quiso dar un sol

Curioso es que su risa iluminaba / hasta el día que ese mal se la llevo

Se queda con su foto en un rincón / y sueña encontrarla arriba

Escucha susurrar un disco viejo / que su clara una vez le regaló

El sigue con su vida recortada / sin clara fue una vida sin color

La imagen de sus ratos más felices / hasta ahora siguen siendo su motor

Se queda con su foto en un rincón / y sueña encontrarla arriba

Escucha susurrar un disco viejo / que su clara una vez le regaló

La siente / La escucha / La espera / Y sueña

Se queda con su foto en un rincón / y sueña encontrarla arriba

Escucha susurrar un disco viejo que su clara una vez le regaló

La lleva bien pegada al corazón / se alegra de nunca despedirla

*Pero no va más por la orilla caminando / porque sabe que era hermoso entre los
dos*

Sabe que era hermoso entre los dos

Sabe que era hermoso

(Clara – No te va gustar)

RESUMO

Este escrito diz respeito a composição cênico-coreográfica oriunda do encontro entre a *Improvisação Estruturada*, scores de Anna Halprin, e o Processo *Viewpoints*. A dissertação foi desenvolvida tomando como experiência o projeto *Vestidos & Cartas*, desenvolvido entre janeiro e fevereiro de 2012, em Lima (Peru) através de uma Residência Artística patrocinada pelo programa *Iberescena*. Num primeiro momento o Processo *Viewpoints* e a *Improvisação Estruturada* são explorados como aquecimento, preparação corporal. Ao falar sobre preparação corporal problematizo as relações entre aquecimento e composição coreográfica na improvisação, abordando questões como o conceito de *corpo enquanto experiência* e a relação entre os primeiros exercícios dados e a posterior composição. No decorrer da pesquisa investigo a improvisação enquanto performance, indicando suas raízes nos *happenings* e experimentos dos artistas da vanguarda norte-americana da década de 60. A questão é discutida tanto historicamente quanto culturalmente findando em relatos sobre as intervenções urbanas realizadas nas ruas de Lima. A investigação segue abordando as relações entre improvisação, memória e composição cênico-coreográfica vivenciadas nas últimas semanas de Residência Artística, neste momento discuto questões como a passagem da improvisação à cena, através de “estímulo-pergunta-resposta” e a união Processo *Viewpoints* com a *Improvisação Estruturada* na composição cênico-coreográfica. Neste momento do trabalho os Ciclos RSVP de Lawrence e Anna Halprin se fazem presentes, como guias para se pensar e rever o próprio processo criativo.

PALAVRAS CHAVE: Improvisação Estruturada. Viewpoints. Composição. Residência Artística. Ciclos RSVP

ABSTRACT

This writing concerns a scenic-choreographic composition, sprang from the meeting between the *Structured Improvisation*, Anna Halprin's *Scores*, and the *Viewpoints Process*. This dissertation was developed taking as experience the project *Vestidos & Cartas*, which occurred between 2012 January and February, in Lima (Perú), on an Artistic Residence sponsored through the *Iberescena* Program. At a first moment, the *Viewpoints Process* and the *Structured Improvisation* are explored as warm up, corporal preparation. When speaking about corporal preparation are to be questioned the relations between warm up and choreographic composition in improvisation, approaching questions such as the concept of *body while experience* and the relation between the first exercises given and the later composition. In the course of the research I investigate improvisation as performance, pointing out its roots in the sixties happenings and among North-American vanguard artists. The question is debated historically and culturally ending on accounts about the urban interventions occurred throughout Lima's streets. Investigation follows with an approach on the relations between improvisation, memory and scenic-choreographic composition lived on the last weeks of the Artistic Residence, at this moment I debate questions such as the passage from improvisation to scene, through "stimulus-question-answer" and the union of *Viewpoints Process* with *Structured Improvisation* in the scenic-choreographic composition. At this point of the work Lawrence and Anna Halprin's RSVP cycles are made present as guides to think and review its own creative process.

KEY WORDS: Structured Improvisation. Viewpoints. Composition. Artistic Residence. RSVP cycles.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	11
1. DA SALA VAZIA ÀS PRIMEIRAS PRÁTICAS	20
1.1 O Processo <i>Viewpoints</i> e o Aquecimento.....	30
1.2 O Primeiro encontro.....	33
1.3 Corpo enquanto experiência.....	36
1.4 Uma brincadeira entre você e o <i>View Point Velocidade</i>	45
1.5 <i>View Point Individuais Relação Espacial e Duração</i>	56
1.6 Introdução ao <i>View Point Topografia</i>	60
1.7 Anna Halprin: Dos movimentos espontâneos ao conceito Score.....	67
1.8 Improvisando Compondo – Gerando Scores e o Roteiro Coreográfico.....	73
1.9 Roteiro Coreográfico para as ruas e praças de Lima (Peru).....	79
2. COMPOSIÇÕES INSTANTÂNEAS PELAS RUAS DE LIMA (PERU)	82
2.1 Improvisando e compondo na Praça San Martin.....	89
2.2 <i>Por las Calles de la Ciudad de Lima</i>	94
2.3 A Praça Santa Magdalena.....	102
2.4 O convite se estende.....	112
3. DANÇANDO COM O PEIXE VERMELHO: ESCUTAS E ESCOLHAS ...	113
3.1 Os <i>Ciclos RSVP</i> de Anna e Lawrence Halprin.....	123
3.2 Examinando o próprio Processo: Nossos Primeiros Ciclos.....	128
3.3 <i>Estímulo-pergunta-resposta</i> nos estudos coreográficos.....	130
3.4 As respostas coreográficas – Recursos à Composição.....	135
3.5 Coreografando Cartas.....	148
3.6 O Patinho Feio.....	154
3.7 A Residência Artística chega ao fim.....	163
CONSIDERAÇÕES FINAIS	166
BIBLIOGRAFIA	169
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	171
ANEXO: Roteiro Coreográfico Vestidos & Cartas	

LISTA DE IMAGENS:

Figura 1	34
Figura 1.1 e 1.2.....	57
Figura 1.3 a 1.8.....	64-65
Figura 1.9.....	72
Figura 1.10.....	76
Figura 1.11.....	77
Figura 1.12.....	79
Figura 1.13 a 1.16.....	80/81
Figura 2.1 e 2.2.....	83
Figura 2.3 a 2.5.....	95-97
Figura 2.6 a 2.7.....	103
Figura 2.9 a 2.14.....	105-106
Figura 2.15 e 2.16.....	107
Figura 2.17 a 2.19.....	109-111
Figura 3	124
Figura 3.1	128
Figura 3.2.....	135
Figura 3.3.....	137
Figura 3.5 e 3.6.....	142/143
Figura 3.7 e 3.8.....	145-146
Figura 3.9.....	147
Figura. 3.10 a 3.11.....	151/152
Figura 3.12 a 3.14.....	153
Figura 3.15 a 3.18.....	155
Figura 3.19.....	156
Figura 3.20.....	158
Figura 3.21 e 3.22.....	159

INTRODUÇÃO

Algo que sempre me encantou no movimento humano tem a ver com *singularidades*, como as pessoas realizam as menores coisas. Simples atitudes como tomar um café, passar a mão no cabelo, sorrir, beijar, andar, como cada corpo organiza seus movimentos de forma tão similar e distinta aos outros corpos. Sou uma amante dos seres humanos, seus gestos e movimentos me encantam desde a infância. O gosto pelo singular, pelo indivíduo, pelos movimentos e vivências particulares, fez com que o meu trabalho de direção e coreografia se desse no campo da improvisação. Esta prática artística permite que cada corpo crie seus tempos-espacos através dos seus próprios gestos, ações, movimentos, demonstrando claramente que “o sujeito é diretamente o seu movimento, ele não dispõe de um elemento de substituição a sua presença”, como afirma a teórica francesa Laurence Louppe (2004: 32). Quando a pessoa improvisa é o ser como um todo que se *presenta*.

A *Improvisação* investigada nesta pesquisa é aquela oriunda da vanguarda norte-americana das décadas de quarenta a sessenta, presente nos primórdios e no desenvolvimento da dança pós-moderna e que atualmente ressoa no fazer e no compor da dança contemporânea. Encontrei primeiramente no trabalho da coreógrafa americana Anna Halprin¹, os termos *Improvisação Estruturada ou Tarefas Orientadas* e o conceito de *Score*, os quais se tornaram, nos meus trabalhos coreográficos, práticas guias para um *fazer-pensar-compor* em dança que permite que a composição cênico-coreográfica nasça sem que o dançarino tenha que repetir o movimento criado pelo corpo do professor ou do coreógrafo; mas que sim tem um método de desenvolvimento bastante específico.

A coreógrafa Anna Halprin, no final da década de quarenta, buscava um procedimento criativo diferente daquele estabelecido pela dança moderna², com suas dramatizações, narrativas e seus conteúdos marcadamente psicológicos. Seu interesse

¹Anna Halprin, nascida em 1920, coreógrafa americana, pesquisadora, criadora e professora na *Dancers Workshop Foundation*, vive e trabalha em São Francisco nos Estados Unidos. Considerada por diversos estudiosos e artistas como figura ícone da dança pós-moderna estadunidense e da improvisação na dança.

²A dança moderna foi um movimento que nasceu basicamente nos Estados Unidos no início do século XX com as precursoras Isadora Duncan, Loie Fuller (1862-1928) e Ruth Saint-Denis (1879-1968) e desenvolveu-se na Europa por meio da linhagem germânica iniciada por Rudolf Von Laban (1879-1958) e Mary Wigman (1886-1973). Apostando no indivíduo, no ser humano enquanto sujeito construtor de sua época; tinha na figura do coreógrafo, seus valores e interesses como criadores e difusores de teorias do movimento, de novas arquiteturas corpóreas.

sempre esteve “direcionado a desenvolver uma metodologia que daria suporte para o dançarino descobrir e criar sua própria linguagem e se mover por intermédio da consciência sinestésica”, como afirma Zilá Muniz (2011: 71). Foi através do método de *Improvisação Estruturada* e seus desdobramentos, que a coreógrafa pôde acessar um corpo que explora, investiga e toma consciência de suas possibilidades compositivas, enfatizando a relação do corpo com o seu tempo/espço e com os outros corpos. Halprin é tida, ao lado de John Cage (1912-1992) e Merce Cunningham (1919-2009), como uma das precursoras da chamada dança pós-moderna.

A dança pós-moderna americana, assim como outras artes do mesmo período, sofreu grande influência das idéias de John Cage, tido como músico experimental, é apontado como a “inteligência que influenciou o pensamento da pós-modernidade na América do Norte”, como assim afirma Rosana Van Langendock (2004: 31). Durante seus cursos de composição, Cage, encorajava seus alunos a usar instrumentos não convencionais ou a combiná-los com os instrumentos convencionais, instruindo-os sobre as propriedades de som, uso do tempo na composição e na notação. Os alunos eram instigados a encontrar suas próprias soluções e não apenas repetir tarefas dadas. Esta metodologia de Cage, ainda reverbera nos processos artísticos da contemporaneidade.

A presença dos pensamentos e questionamentos de Cage podem também ser encontrados na forma com que o coreógrafo americano Merce Cunningham abordou questões como tempo, lei e acaso em suas coreografias, bem como o uso de movimentos retirados do cotidiano, o que trouxe novos pontos de vista para a dança. Cunningham propôs uma série de conceitos que questionaram as ideologias e as estruturas da dança moderna. Essencialmente ele fez as seguintes afirmações:

- 1) qualquer movimento pode ser material para uma dança; 2) qualquer procedimento pode ser um método válido para a composição; 3) qualquer parte ou partes do corpo podem ser usadas (sujeitas apenas às limitações naturais); 4) música, figurino, cenário e iluminação e dança tem sua lógica e identidade separadamente; 5) qualquer dançarino da companhia pode ser solista; 6) qualquer área do espaço cênico pode ser utilizado; a dança pode ser sobre qualquer coisa, mas é fundamentalmente e primeiramente sobre o corpo humano e os seus movimentos, começando com o andar. (BANNES apud SILVA. 2004: 6)

Na década de cinquenta Cunningham, sob influência de Cage e da filosofia Budista, introduziu em seus processos criativos o acaso, através de sorteios do *I Ching*. Seqüências coreográficas, já construídas, eram submetidas ao sorteio para decidir em qual ordem elas aconteceriam, qual seria o ritmo, a duração, as direções, entre outras possibilidades. Tudo através do sorteio. Essa técnica foi por ele intitulada de *chance operation* (operação de mudança). Nestes sorteios, realizados durante o processo de criação, eram também definidos quantos e quais bailarinos dançariam determinada coreografia e como se dariam suas distribuições espacialmente. “O acaso põem em foco os problemas de continuidade, como um movimento sucede ao outro e como um movimento coexiste com outro” (AMORIM e QUEIROZ. 2000: 83). O uso do acaso, em Cunningham, como ferramenta para a composição, sugere o abandono da noção de clímax na coreografia, antes tão usado no balé e na dança moderna. Em suas obras, não há necessariamente pontos privilegiados no espaço, nem a concepção do solista como um ponto central.

Em comum com Cunningham e Cage, Halprin tinha também o interesse pelo acaso, pela associação livre, como um modo de rever as estratégias de composição e se livrar dos conjuntos convencionais de organização coreográfica. Halprin, porém, seguiu um caminho completamente distinto do de Cunningham. Enquanto este edificou uma técnica de dança, baseada no trabalho isolado de cada parte do corpo, sem preocupação com continuidade ou seqüência, a coreógrafa americana desenvolveu um trabalho, no qual vida e arte³ estabelecem estreitas relações, assumindo a *Improvisação* como um modo de se fazer e pensar a dança, modo este que perpassou e perpassa (Halprin aos 92 anos segue trabalhando) tanto a preparação corporal, aquecimento, quanto a composição da cena em si.

Halprin, desenvolveu seu trabalho longe do agito e da efervescência cultural de Nova Iorque, ainda assim muitos artistas e estudantes iam até ela, em São Francisco, para tomar aulas das chamadas *Improvisações Estruturadas*. Em suas aulas ela fazia uso da experimentação direta do movimento pertencente a cada indivíduo,

³ Atualmente, Halprin é também referência nas relações entre dança e terapia, isso por que depois de uma experiência pessoal com o Câncer, em 1978 ela foi diagnosticada com câncer no colo do útero, Halprin desenvolveu um sistema, intitulado *Life/Art Process*, no qual a cura é buscada a partir das relações entre a dança, o desenho e as experiências individuais. Ela fundou em 1978, numa parceria com sua filha Daria Halprin, o *Instituto Tamalpa*. O instituto oferece aulas e oficinas para o público durante todo o ano e o seu programa de formação abrange a educação do movimento baseado na arte expressiva e na terapia. As aulas são voltadas para pessoas que desejam incorporar a criatividade e a dança em suas vidas pessoais e práticas profissionais, independente de uma formação prévia em dança. Para maiores informações sugiro os sites: <http://www.annahalprin.org/> e <http://www.tamalpa.org/>.

sempre instruindo os participantes a explorarem a percepção sinestésica e as mudanças nas dinâmicas corporais.

Em meados na década de cinqüenta, enquanto Halprin investigava a improvisação em São Francisco (EUA), a popularidade de Cunningham crescia em Nova Iorque (EUA) e suas obras eram tidas como revolucionárias. Um pouco mais tarde, na década de sessenta, jovens artistas, influenciados pelas propostas e ensinamentos de Halprin, experimentavam novas maneiras de *fazer-pensar* o corpo e a dança. De acordo com José Gil (2001: 184), “Cunningham mal acabara de transformar radicalmente a dança moderna (anos 50), e já todo um grupo de jovens, que tinham aprendido a sua técnica se afastava dos (para não dizer que se revoltava contra os) seus métodos”. Foi neste período que Robert Dunn, aluno de Cage, organizou no ateliê de Cunningham um curso de composição no qual novas formas de se pensar a composição musical e coreográfica foram abordadas. Tais abordagens, consistiam inclusive em experimentos e performances de dança pelas ruas de Nova Iorque.

Nas oficinas de Composição de Dunn, os bailarinos eram estimulados a pensar e exercitar procedimentos composicionais através de princípios, assim como em Cage, da aleatoriedade e do acaso. Além disso, Dunn os fazia exercitar sobre o que é dança e movimento na prática, diretamente na composição. Os bailarinos se viam obrigados a criar constantemente, a compor e não apenas repetir movimentos previamente estabelecidos por um coreógrafo; esta metodologia de trabalho fazia com que a cena fosse pensada também enquanto discurso e não apenas enquanto técnica.

Muitos bailarinos participaram do curso de Dunn, entre eles a coreógrafa e bailarina, também americana, Yvone Rainer. Apontada por diversos pesquisadores como Sally Bannes (1999), Eliana Silva Rodrigues (2004), Marlvín Carlson (2010) como uma das artistas, ao lado de Halprin, que contestou de forma mais radical os conceitos da dança moderna, creditado à ela o uso do termo pós-moderno, atrelado a dança pela primeira vez. Rainer foi também responsável pela união dos artistas que formaram o movimento *Judson Church Dance Theater*, o qual teve curta duração, de 1962 a 1964, mas foi um movimento extremamente importante para as vanguardas dos anos 60.

Inspirados por Cunningham, Cage, pelas improvisações e aulas ao ar livre de Halprin, e quase que simultaneamente pelos cursos e workshops de Robert Dunn, os integrantes do *Judson* acabaram estabelecendo uma imensa variedade de métodos

para a composição cênica. A dança ou melhor as danças podiam ser “geradas a partir de tarefas cotidianas e movimentação funcional; danças criadas a partir de scores previamente concebidos; de brincadeiras infantis; (...) livres associações; de rituais; de jogos de literatura; de artes visuais; de situações comportamentais” (Silva. 2004, p.109). Danças geradas a partir de qualquer relação que o corpo disposto a dançar quisesse estabelecer.

Estes *qualquer movimento, qualquer corpo, qualquer método* será permitido, propostos pelos integrantes do *Judson*, e antes por Cunningham e Halprin, estão presentes no fazer e no pensar da dança contemporânea; tais procedimentos acarretaram desdobramentos teóricos e práticos. Para a professora e pesquisadora Soraia Silva:

Podemos deduzir que as práticas ditas pós-modernas na dança, muito difundidas hoje em dia, já estavam definidas desde o seu nascedouro no Judson Dancer Theater como ideologia da contracultura, reinante na época, que num processo de inversão de valores tornou-se ideologia dominante nos vários grupos dedicados à nova dança. (SILVA. 2001: 463)

Descobrir e fazer uso de todo o tipo de corporeidade foi sem dúvida uma das buscas dos integrantes do *Judson*. Nesta incessante busca pelo novo, aliada a uma perspectiva crítica dos processos de composição, a qual questionava tratamentos convencionais ao corpo e a dança, “os membros do *Judson* experimentaram tantos tipos diferentes de estruturas coreográficas que para a geração que os seguiu, sua mensagem foi clara: não apenas qualquer movimento ou qualquer corpo, mas também qualquer método será permitido” (BANNES.1994:211).

A multiplicidade, o hibridismo e a diversidade evidenciam o universo da dança na atualidade. Como diretora-coreógrafa contemporânea, tenho acesso as mais diversas informações sobre a dança, as várias práticas e pensamentos, que se tornaram preceitos orientadores, os quais, foram adquiridos, transmitidos e transformados. As possibilidades para a composição em cena são inúmeras, desde organizar o espaço de forma aleatória, criar com o acaso como em Merce Cunningham, optar por cenários com materiais orgânicos como em Pina Bausch (1940-2009), até fazer uso do *Não movimento*, a *Não dança*, reivindicada por Yvonne Rainer nos EUA da década de 60, entre tantas outras viabilidades. Discutir, pensar e coreografar danças, na contemporaneidade, através de processos que envolvem a improvisação é, dentre diversas outras possibilidades, uma escolha artística e pedagógica.

Desde de 2001, ano em que na cidade de Florianópolis (SC) iniciei meu trabalho como diretora-coreógrafa dentro da O'ctus Cia. de Atos⁴, investigo a criação cênico-coreográfica que nasce através de processos, sistemas, métodos e técnicas de improvisação. Em 2006, tive a oportunidade de participar, como aluna voluntária, por pouco mais de seis meses, do projeto *O corpomente em cena: as ações físicas do ator/bailarino*. Projeto vinculado ao Departamento de Artes Cênicas do CEART/UEDESC, coordenado pela professora Doutora Sandra Meyer Nunes⁵. Na ocasião o grupo estava iniciando seus estudos sobre o *Viewpoints* e, para tanto, estávamos traduzindo e compartilhando anotações a respeito do livro *The Viewpoints Book. A practical Guide to Viewpoints and Composition (2005)* ⁶.

O Viewpoints (Pontos de Vista) é um processo de improvisação e composição cênica desenvolvido pelas diretoras americanas Anne Bogart e Tina Landau, a partir do *The Six Viewpoints* (Os seis pontos de vista) criado entre as décadas de sessenta a setenta pela coreógrafa americana Mary Overlie. De acordo a professora e pesquisadora Sandra Meyer Nunes :

Bogart e Landau (2005) relacionam a filosofia dos *Viewpoints* a alguns princípios de improvisação e composição em dança presentes nos anos 70. Bogart foi aluna da coreógrafa Aillen Passloff, uma das referências do movimento presente na *Judson Church*, em Nova Iorque, que investigava formas de libertar a dança do drama convencional. Em 1979 Bogart conheceu a coreógrafa Mary Overlie, inventora do *Six Viewpoints* (espaço, forma, tempo, emoção, movimento e história), um modo de estruturar tempo e espaço na improvisação em dança. (SANDRA. 2010: 1)

A partir da minha primeira experiência com o *Viewpoints*, em 2006, meu modo de pesquisar e aplicar a *improvisação* foi altamente afetada por este processo. Passei a estudar, investigar e fazer uso, durante todas as minhas montagens cênicas, do *Viewpoints* aliado aos procedimentos artísticos e pedagógicos de Halprin, tanto na

⁴ Atuei na O'ctus até maio de 2008, dirigi e coreografei sete espetáculos (Look Around (2001), 2 (2001-2003), Vácuo (2004), Gizela (2004), Frágil (2005), Sofia (2006), A Sagração da Primavera (2006), Assinaturas (2007)). Ao sair da O'ctus dei continuidade ao meu trabalho de direção e coreografia através da improvisação, porém, agora como artista independente. Realizei Residências Artísticas no México (2008) e estudos na França (2009).

⁵ Professora Doutora do Departamento de Artes Cênicas, no Centro de Artes da Universidade Estadual de Santa Catarina.

⁶ Tradução: O livro dos Pontos de vista. Um guia prático para os pontos de vista e composição. Até esta data não há, no Brasil, traduções deste livro ou de outros textos de Anne Bogart.

preparação corporal quanto na criação e discussão das cenas efetivamente.

O trabalho que aqui apresento diz respeito a aplicabilidade das práticas e pensamentos de Halprin, em particular a *Improvisação Estruturada* e o Conceito *Score*, atrelado ao Processo *Viewpoints* de Bogart e Landau, dentro do Projeto *Vestidos & Cartas*. O Projeto citado, foi desenvolvido na cidade de Lima (Peru) de 10 janeiro a 15 de fevereiro de 2012, durante uma Residência Artística patrocinada pelo programa IBERESCENA⁷, especificamente através do Prêmio *Criação de Dramaturgia e Coreografia*⁸.

Uma das premissas e exigências do *Programa Iberescena* é que os artistas, da dança, selecionados, desenvolvessem um processo composicional que culminasse em um Roteiro Coreográfico, não em uma obra ou espetáculo pronto. O foco seria o intercâmbio cultural e a possibilidade dos artistas investigarem processos de criação em dança, na prática. Sendo assim, propus ao *Iberescena* o projeto *Vestidos & Cartas* como uma investigação acerca da relação da mulher com suas vestimentas e suas escritas, especificamente através das memórias dos seus vestidos e das suas cartas produzidas ou recebidas. Tais questões seriam abordadas dentro de um processo que focar-se-ia no encontro entre o processo *Viewpoints* e as metodologias de Halprin. Realizei a Residência Artística em parceria com o *Ana Núcleo Artístico* (SP), no qual atualmente trabalho como diretora-coreógrafa.

Durante a Residência desenvolvi, em co-autoria com as participantes do projeto, dois Roteiros Coreográficos, sendo o primeiro para as ruas e praças da cidade de Lima e o segundo para a sala cênica do *El Galpon.espacio*. O termo roteiro é aqui

⁷ O Fundo de ajuda para as Artes Cênicas Ibero-americanas IBERESCENA, foi criado em novembro de 2006, tendo como base as decisões adotadas pela Cúpula Ibero-americana de Chefes de Estado e Governo, celebrada em Montevideu (Uruguai), relativas à execução de um programa de fomento, intercâmbio e integração das atividades de artes cênicas ibero-americanas. IBERESCENA, através do seu Edital, pretende promover os Estados membros e, por meio de ajudas financeiras, criar um espaço de integração para as Artes Cênicas. O Fundo IBERESCENA é, atualmente, integrado por 11 países, que financiam o programa pela Secretaria Geral Ibero-americana. São eles: **Argentina, Brasil, Colômbia, Chile, Costa Rica, Equador, Espanha, México, Peru, República Dominicana e Uruguai**. Fonte: <http://www.iberescena.org/pt/que-es-iberescena>. Acesso em 14 de novembro de 2012.

⁸ O presente Edital tem por objeto apoiar processos de criação dramaturgicamente e coreográfica, em residência, realizados por criadores dos países membros do Programa IBERESCENA, a fim de incentivar estas atividades e com liberdade temática por parte do criador. Em nenhum dos casos a ajuda será destinada à produção. As propostas do processo de residência para a criação dramaturgicamente e coreográfica apresentadas por entidades públicas ou privadas pertencentes a qualquer país integrante do Programa IBERESCENA, sempre que outorguem a residência a criadores de países signatários do Programa, não domiciliados no país da entidade solicitante direto ou através de uma convocatória pública, em cujo caso, deveriam ser entregues os requisitos pertinentes com a solicitação. Fonte: <http://www.iberescena.org/pt/que-es-iberescena>. Acesso em 14 de novembro de 2012.

empregado como direcionamentos cênicos e materiais coreográficos, gerados a partir da improvisação e que possibilitam novas improvisações e outras contingências compositivas. “Os roteiros servem como parâmetros, definindo: desenvolvimento da improvisação; e/ou tipos de movimentos; e/ou relações entre dança e outras linguagens; e/ou relações entre artistas; e/ou relação com público; etc” (GERRERO. 2010:6).

Processos coreográficos podem ser investigados e descritos pelos mais diferentes aspectos, opto neste escrito, por um foco dissertativo sobre a aplicabilidade, ao longo da Residência, das duas práticas cênicas e coreográficas, metodologias de Halprin e Processo *Viewpoints*. Não pretendo, portanto, descrever toda a experiência vivida em Lima (Peru), nem me prender as poéticas originadas pelos Roteiros Coreográficos, mas sim suscitar uma discussão acerca da criação coreográfica oriunda da improvisação, especificamente através das práticas eleitas.

O primeiro capítulo deste trabalho, diz respeito aos três primeiros dias da Residência, momento em que o processo *Viewpoints* e a *Improvisação Estruturada* de Halprin são explorados como aquecimento e preparação corporal. Nesta etapa, proponho uma discussão acerca da relação entre o aquecimento e a composição coreográfica, abordando questões como o conceito de *corpo enquanto experiência* e a relação entre os primeiros exercícios dados e a posterior criação coreográfica. No decorrer do capítulo, apresento as diferenças conceituais e práticas atreladas aos seguintes termos de Halprin: *Improvisação Estrutura*, *Tarefas Orientadas* e *Conceito Score*. Tenho como apoio teórico, para este primeiro capítulo, escritos e exercícios da educação somática, de Anna Halprin, e do Processo *Viewpoints*. Autores como Débora Bolsanello, Silvia Faure, Daniela Aguiar, Soraia Maria Silva, Sandra Meyer Nunes, Eloísa Dominici, Jussara Muller, Neide Neves, entre outros, embasam minhas primeiras indagações.

O segundo capítulo traz uma breve contextualização do termo *Improvisação enquanto performance ou Composição Instantânea*, indicando suas raízes nos *happenings* e experimentos dos artistas da vanguarda norte-americana da década de 60. Nesta etapa, relato sobre a aplicação do primeiro Roteiro Coreográfico criado e as *Composições Instantâneas* realizadas nas ruas de Lima, durante a Residência Artística, sobretudo com o intuito de entender como se deu a passagem de determinados materiais coreográficos criados na sala de ensaio para as ruas. Neste capítulo, discuto o uso do Processo *Viewpoints* como ferramenta para uma

composição que nasce durante sua própria execução. No decorrer do escrito, abordo também os termos *improvisação com e sem acordo prévios*, expostos pela pesquisadora Mara Francischini Guerrero (2010), aplicados nas Composições Instantâneas realizadas pelas ruas de Lima (Peru). Pesquisadores e artistas como Sandra Meyer Nunes, Zilá Muniz, Marina Elias, Anna Halprin, entre outros alimentam discussões suscitadas nesta fase da Residência e, conseqüentemente da pesquisa.

Para o terceiro capítulo trago os *Ciclos RSVP*, desenvolvidos no final da década de 60 por Anna e seu marido Lawrence Halprin, como um Processo Criativo guia para o desenvolvimento do segundo Roteiro Coreográfico de *Vestidos & Cartas*, este para a sala cênica do *El Galpon.espacio*. Neste momento exploro as relações entre improvisação, memória e composição cênico-coreográfica, relacionando o processo de criação coreográfica “estímulo-pergunta-resposta”, da coreógrafa alemã Pina Bausch ao conceito de *Score* de Halprin. Este capítulo mergulha no universo do processo criativo buscando emergir metáforas e afetações que auxiliem a compreensão de alguns modos de se abordar a passagem da improvisação à cena. Autores e artistas como Laurence Louppe, Suzan L. Foster, Lawrence Halprin, Cecília Almeida Salles, Márcia Almeida, Lícia Maria Moraes Sánchez, Hans -Thies Lehmann, entre outros me acompanham neste trilhar que se dá entre a escrita e a sala de ensaio.

Escrevo abrindo as portas da sala de ensaio, para o leitor que me acompanha, na tentativa de permitir que ele escute não apenas a minha voz, mas também a de todos os que estão envolvidos neste processo, sejam as dançarinas, os teóricos, os artistas ou os métodos e as técnicas que utilizo. Esta pesquisa é também um convite para o encontro, os vários encontros que uma criação artística pode gerar.

1. DA SALA VAZIA AS PRIMEIRAS PRÁTICAS:

O vazio da sala de ensaio o espreita e o analisa tanto quanto você a ele. O silêncio guarda vozes de outros tantos artistas, bailarinos, coreógrafos, diretores, performers, intérpretes, atores e atrizes que por ali passaram, deixando rastros do seu criar. Quanta arte perdemos por não assistirmos aos ensaios das obras que vemos nas salas cênicas! “O artefato (...) que chega aos palcos surge como resultado de um longo percurso de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações” (SALLES. 2004:25). Nunca é o resultado, o espetáculo a ser criado, que faz com que minhas pernas estremeçam diante do vazio de uma sala de ensaio mas sim os inúmeros caminhos possíveis e a árdua tarefa da escolha, que se faz presente no processo de trabalho do diretor (a) e da coreógrafa (o).

Escrevo em 11 de janeiro de 2012. Estou na cidade de Lima (Peru) para desenvolver o projeto *Vestidos & Cartas*, através de uma Residência Artística patrocinada pelo *Programa Iberescena*. Venho em busca de mulheres e suas memórias arraigadas em seus vestidos, suas cartas, seus escritos e seus diários. Trago também em mim a ânsia de investigar um processo em dança e trilhar um percurso coreográfico, o qual culminará não em uma obra, espetáculo pronto, mas em experimentos artísticos, aqui intitulados Roteiros Coreográficos.

A Residência Artística em Lima durará trinta e cinco dias. Será este o tempo que terei para tecer um percurso criador com pessoas que até o momento desconheço. Tenho diante de mim uma lista com vinte e três nomes e o silêncio de uma sala vazia. Artística e pedagogicamente trago como referência, para o desenvolvimento desta Residência, os ensinamentos e metodologias da coreógrafa americana Anna Halprin, especificamente através da sua proposta de *Improvisação Estruturada* e seus desdobramentos coreográficos.

Em Halprin, a dança é tratada como uma experiência aberta que se dá através de contínuas mutações, as quais se desenvolvem num trabalho investigativo e sinestésico. Em seus trabalhos arte e vida, movimento performático e ações cotidianas devem ocupar o mesmo espaço. A coreógrafa desafia as convenções, provoca e amplia os modos de percepção da dança. A união entre arte e vida também se estende na proposta de convocar não-bailarinos para os espetáculos, de optar por lecionar a céu aberto e integrar atos colaborativos com artistas de diferentes áreas. Em uma entrevista, realizada em 13 de abril 1989, a pesquisadora Nancy Stark Smith,

questiona Halprin sobre suas propostas corporais e coreográficas, indagando-a de que modo estas desafiaram a tradição da dança moderna. Halprin responde:

Através do movimento, particularmente. Havia o estilo Graham, etc. E isso começou a ser muito conformista. Então, tudo teve que ser reexaminado. Era necessário encontrar novas formas de composição assim como novos movimentos. Por isso toda esta idéia de movimento através de tarefas orientadas. (...) Eu comecei fazendo a improvisação como uma maneira de fugir das formas a-b-c. Olhando o espaço de forma diferente. (HALPRIN. 1995: 6)⁹

Coreograficamente estou interessada em procedimentos artísticos que me possibilitem pensar e gerar danças com qualquer pessoa, independente desta ter ou não uma formação artística. Quero, assim como Halprin¹⁰ trabalhar com materiais gerados pelos próprios corpos, guiando os participantes para determinados lugares sem, no entanto, mostrar *como* e *o que* fazer mas sim direcioná-los a vivenciar suas próprias experiências. Deste modo, para estes dias em Lima (Peru) escolhi traçar um percurso cênico-coreográfico através dos possíveis encontros entre os procedimentos de *Improvisação Estruturada*, de Halprin e o Processo *Viewpoints*¹¹.

O *Viewpoints* é um processo de improvisação e composição cênica desenvolvido pelas diretoras americanas Anne Bogart e Tina Landau¹², a partir do *The Six Viewpoints (Os seis pontos de vista)*, método desenvolvido pela também americana Marie Overlie e, alguns pressupostos artísticos presentes em determinados grupos e artistas americanos, da década de 60, a exemplo: *Judson Dance Theater*, *The Grand Union*, *Anna Halprin*, *Yvonne Rainer*, entre outros. Estes grupos e artistas tinham em comum a busca por estratégias de composição que contrariavam, questões como linearidade, continuidade, representação e figuração, dando vazão a estruturas que privilegiavam a justaposição, a simultaneidade, a repetição e uma lógica não

⁹ Tradução livre.

¹⁰ Para mais informações sobre as metodologias, interesses e procedimentos de Anna Halprin sugiro o livro, da própria coreógrafa, *Moving Toward Life. Five Decades of Transformation Dance*. 1995. Em português sugiro o artigo *Rupturas e Procedimentos da dança pós-moderna* (2011) de Zilá Muniz, presente na *Revista "O Teatro Transcende" do Departamento de Artes – CCE da FURB – ISSN 2236-6644 Blumenau*, v. 16, n. 2, p. 63-80, 2011.

¹¹ *View Points* = Pontos de vista. Usarei a palavra *Viewpoints*, escrita toda junta, em inglês por se tratar do modo como a maioria dos artistas brasileiros que fazem uso de tal processo a empregam, portanto sempre que me referir ao Processo das diretoras americanas Anne Bogart e Tina Landau, empregarei a palavra deste modo: *Viewpoints*. Quando me referir a um ponto de vista específico usarei *view point*, em inglês ou ponto de vista, em português.

¹² Tina Landau (1962) é diretora e dramaturga americana. Em 1987, Tina Landau e Anne Bogart se conheceram enquanto trabalhavam no *American Repertory Theatre* em Cambridge, MA.

linear.

As diretoras americanas, Bogart e Landau, gradativamente expandiram os seis pontos de vista propostos por Overlie, para nove. Atualmente eles estão divididos em *View Points do Espaço* (Forma, Arquitetura, Topografia, Relação Espacial, Gestão) e *View Points do Tempo* (Velocidade, Duração, Repetição e Resposta Sinestésica). Há ainda seis *View Points* Vocais (andamento, silêncio, timbre, aceleração e desaceleração, dinâmica). Os *View Points* do Espaço e do Tempo são chamados por Bogart e Landau (2005) de *View Points* físicos e serão estes que me acompanharão, juntamente com os processos de Halprin, nestes dias em Lima.

O Processo *Viewpoints* é “a articulação de um conjunto de aspectos existentes em várias práticas e pedagogias de formação do artista cênico, de forma a oferecer ao performer ou ao criador um maior grau de consciência” (TELLES. 2010:129), como assim o define o Narciso Telles. Tanto o *Viewpoints* quanto os direcionamentos para a improvisação de Halprin, são processos composicionais que carregam consigo a possibilidade da criação cênico-coreográfica em co-autoria, suscitando no dançarino um trabalho que vai além da interpretação dos desejos do diretor ou coreógrafo. Enquanto Landau (2007) afirma que o ator e/ou dançarino, através do *Viewpoints*, atua como uma espécie de coreógrafo-colaborador; Halprin (1995), em seus ensinamentos e metodologias defende a idéia de um dançarino que seja propulsor de movimentos e possibilidades coreográficas. “Um dos objetivos de Halprin, principalmente como educadora, foi potencializar no bailarino a capacidade de desenvolver material coreográfico e criar repertório, ao invés de cada dançarino se manter confinado a um vocabulário codificado de uma técnica aprendida” (MUNIZ. 2011: 63-80).

Nesta residência artística, ao me propor criar danças através da junção dos dois processos citados, busco mover-me num partilhar sensível de propostas, composições e afetações entre dançarinas e coreógrafa, alimentando um processo co-autoral em dança. Em meu caderno de diretora, encontra-se armado todo um primeiro dia de oficina, este foi preparado a luz dos processos de Bogart/Landau e Halprin. Abro-o, releio meus próprios escritos e logo começo a me questionar sobre preparação corporal e práticas cênicas; improvisação e composição coreográfica. Sobretudo me questiono sobre o modo como lidamos com estas questões na prática, na sala de ensaio. Vejo em minhas anotações, para este primeiro encontro, um esforço para tornar visível o que ainda está por acontecer.

Folheio o caderno, relendo anotações antigas e num canto da folha paro meu olhar sobre a seguinte frase: *A poética da composição coreográfica está presente no aquecimento*. Tais palavras me intrigam, não me lembro quando exatamente as escrevi, nem em que contexto, mas de algum modo elas me movem, principalmente quando vínculo tais palavras a seguinte frase: “os treinamentos¹³ técnicos de dança criam domínios restritos de problemas concebíveis, além de propostas específicas de soluções” (AGUIAR. 2008:108). A maneira como eu abordo o corpo desde o aquecimento influencia na composição coreográfica, tal influxo dependerá dos níveis de confluências, entre preparação corporal e pensamento coreográfico, gerados pelo processo, pois, já no aquecimento, encontram-se indícios dos caminhos escolhidos coreograficamente e poeticamente, no que concerne a abordagem do corpo à dança.

Para a pesquisadora da Universidade de Lyon, Sylvia Faure, há duas formas de dança, “aquelas que se baseiam em uma lógica de disciplina versus aquelas que se baseiam numa lógica de singularidade” (FAURE. 2000 apud AGUIAR. 2008: 23). Tais formas de pensar a dança carregam consigo modos de preparar o corpo para/na dança que “correspondem, respectivamente, àquelas técnicas corporais de dança aprendidas através de padrões de movimento e àquelas na valorização da singularidade do dançarino” (FAURE. 2000 apud AGUIAR. 2008: 24). Não quero discutir o mérito de nenhum dos modos apontados por Faure, nem limitar o fazer da dança a estas maneiras. Cabe, a este escrito, apenas ressaltar que ao trabalhar com métodos, técnicas e processos de improvisação escolho me mover pelo segundo modo de prática corporal, aqui apontado, portanto, meus trabalhos seguem no caminho da singularidade e subjetividade de cada dançarino, ator, performer, pessoa.

Coreografar tendo como princípio básico o respeito a poética corporal de cada um, significa compor na hibridez que compõe o arsenal de vivências corpóreas dos artistas cênicos contemporâneos. Artes marciais, yoga, balé clássico, pilates, improvisação, danças populares, educação somática são alguns dos princípios, técnicas e métodos utilizados pela dança na atualidade. Com tanta diversidade, quem

¹³ Entendo que a palavra treinamento é bastante questionável para se pensar as relações entre corpo e dança, pois, tal palavra é muitas vezes associada a uma noção militarista, de atividades direcionadas que buscam um determinado fim. Sob orientação da artista e pesquisadora Márcia Almeida, optei por usar termos como prática, vivências, experimentos. Porém, compreendo que alguns autores, Marina Elias, Sylvia Faure, Daniela Aguiar, entre outros entendem treinamento como criação de uma cultura do/no próprio corpo, partindo do pressuposto que treinamento é também uma formação, um espaço de invenções e descobertas. Sendo assim não me limitarei ao uso da palavra treinamento quando esta estiver presente em citações de outros pesquisadores, artistas e autores.

se dedica à esta arte é submetido aos mais diferentes modos de aquecimento e preparação corporal. São diversos alongamentos; trabalho de força; relações entre tensão e relaxamento; trabalho com foco nas articulações, nos deslocamentos, no peso do corpo; entre tantos outros modos de se abordar e preparar o elenco para o trabalho. Cada uma destas possibilidades carrega consigo pensamentos específicos sobre o corpo e, é exatamente sobre isso, relações entre como entendo o corpo na dança, como me aqueço e como crio coreografia que a *tal* anotação, *A poética da composição coreográfica está presente no aquecimento*, chama a atenção.

Ao olhar para a relação entre técnica, preparo físico, práticas e concepções coreográficas, a partir de uma breve observação do incremento histórico da dança cênica no Ocidente, “nota-se que, desde o balé clássico até a dança moderna americana iniciada por volta de 1930, a maioria das técnicas foi elaborada juntamente com seus respectivos objetivos estético-criativos” (AGUIAR,2008:15). Tal observação fica bastante clara ao tomarmos como exemplo o balé clássico. Com seu eixo postado na coluna vertebral, o balé constitui uma arquitetura corporal pautada na verticalidade, que exala leveza e suavidade. Trata-se de um corpo construído tendo a coluna como a base de todos os movimentos e deste eixo partem os graciosos movimentos de pernas e braços, os quais, compõem um verdadeiro arsenal geométrico. Grandes saltos, inúmeras piruetas, grandes elevações, uma briga constante com a gravidade são idéias do balé que tem correlação direta com temas de conotação etéreos e contos de fadas. No balé clássico ¹⁴ a prática corporal, estudo da técnica e concepção coreográfica encontram-se totalmente imbricados.

No desenvolvimento da dança moderna americana, mesmo esta tendo se dado numa aposta no ser humano enquanto sujeito construtor de sua época, também é possível encontrar exemplos de técnicas que se desenvolveram em função de uma criação poética específica. Isto se deve ao fato da dança moderna americana ter se propagado apostando na figura do coreógrafo, seus valores e interesses, como criador e difusor de teorias do movimento, os quais consequentemente estavam atrelados a construções de diferentes práticas e técnicas corporais.

¹⁴ Há coreógrafos e grupos de dança contemporânea como William Forsythe (EUA), o grupo canadense La la Human (Canadá), entre outros que resignificam o balé clássico dentro de suas criações coreográficas. Importante frisar que nestes casos específicos, trata-se de uma re-significação da técnica o que acarretará em abordagens diferentes e, consequentemente numa outra poética cênica distinta da proposta pelo balé clássico do período romântico.

A coreógrafa americana Martha Graham (1894-1991), a exemplo, desenvolveu um trabalho corporal que rompe com as linhas fluídas do balé clássico. Nas coreografias dessa artista americana, às linhas alongadas, leves e simétricas do balé dão espaço para as torções, as linhas assimétricas, os movimentos bruscos e espirais. Sua técnica é formada por movimentos violentos, impulsos bruscos, exprimindo terror, angústia, agonia, êxtase; ela aprofundou-se nas zonas sombrias do homem. Em Graham, todo movimento é ocorrência de visíveis pulsões e todo impulso deve tomar forma e estar presente nos gestos. Ela buscava as intempéries do seu século, queria gritar o corpo fatigado pela Guerra, queria os gestos humanos, o corpo do bailarino dotado de suas emoções.

As técnicas corporais da dança moderna americana, até 1950, aproximadamente, foram práticas construídas pelo olhar de um indivíduo: o coreógrafo; este edificou técnicas e criou procedimentos que pudessem exprimir suas vontades em cena. A dança moderna construiu projetos de corpos e padrões de movimentos; ela exigiu, no decorrer do seu desenvolvimento, corpos de baile homogêneos e se tornou escola. No contexto da dança moderna americana, de acordo com Muniz (2004) foi através da repetição de procedimentos coreográficos predeterminados que as técnicas foram sendo codificadas. Para Muniz (2004), Ruth St. Denis (1879-1968), Martha Graham e Doris Humphrey (1895 –1958), são alguns dos exemplos de construção de linguagem e técnica da dança moderna.

Consideremos a seguinte cena: Ela anda... Ela dá cinco passos, depois realiza um giro de 360 graus, dobra a perna esquerda e desliza seu corpo rapidamente para o chão. Ele anda... Ele dá cinco passos, depois realiza um giro de 360 graus, dobra a perna esquerda e desliza rapidamente para o chão. Ao ver a composição sendo executada, ela se torna duas: Ele e Ela. As composições citadas, são diferentes não apenas por que cada pessoa tem seu jeito de fazer as coisas ou por que são dois corpos completamente diferentes, claro que isso também afeta, mas aqui, elas são distintas porque apesar de ter a mesma organização, a mesma estrutura, serem teoricamente os mesmos movimentos, elas são executadas por diferentes práticas corporais. Ele tem toda uma formação clássica e ela é formada pela técnica de Martha Graham. É provável que aja maior leveza nos movimentos dele, acompanhados de uma maior dificuldade em ir para o chão; enquanto os movimentos dela tenderão a uma maior tensão, facilidade com o chão, menos leveza e mais agressividade. Isso significa dizer que um corpo sensibilizado pela dança, a partir de olhares, práticas e vivências

específicas, carrega com ele as quantidades e qualidades de exigências que essas experiências exigem do organismo. O corpo cede às solicitações e até mesmo especializa-se em seus gestos e movimentos. A dança, no corpo especializado em determinadas práticas corporais, é propagadora de específicas informações.

Qual a razão para se falar sobre isso, técnicas codificadas e obra, num trabalho que visa criar cenas e coreografias a partir de processos de improvisação? Por que retornar ao balé ou a construções da dança moderna? Não está claro que em trabalhos que partem da improvisação não há modelos a serem seguidos? Assim sendo, teoricamente não há o problema da codificação, já que as práticas de improvisação, assumem as vivências corporais de cada dançarino dentro de um *fazer-compor* comprometido com a pesquisa de movimentos não codificados.

Sim e não. Seriam as minhas respostas às perguntas feitas acima. Não se trata na dança contemporânea, oriunda da improvisação, como afirma Helena Katz (2004) de uma relação determinista entre prática corporal e criação da obra, como aconteceu na dança moderna, na qual a técnica funciona como um conjunto de regras bem definidas que determina de forma contundente a coreografia. Trata-se de como, enquanto diretora-coreógrafa que pretende trabalhar a partir da poética corporal de cada indivíduo, lidar com as mais diversas vivências corporais que surgem dentro de um processo de criação que faz uso da improvisação. Cada prática carrega consigo informações bem específicas, as quais não podem ser simplesmente ignoradas, pois, como nos chama atenção, a crítica e pesquisadora francesa Laurance Louppe:

Operada dentro de prazos puramente conjunturais e dentro do quadro de uma vida profissional, a manipulação dos corpos, de acordo com critérios e referências variáveis, pode produzir resultados preocupantes que ultrapassam, de longe, a estética inofensiva da mistura de códigos: seja o caso de permanecermos no mimético, fazendo da dança uma espécie de auto-figuração em que nada de interessante advirá; seja o caso de ultrapassarmos esse aspecto puramente formal e entrarmos nas instâncias reais do movimento. (LOUPPE. 2000: 29)

Como deixar isto tudo mais claro? Deixe-me voltar ao meu contexto atual. Estou aqui, em Lima, caminhando de um lado a outro da sala do *El Galpon.espacio* enquanto espero as participantes da oficina chegarem. Tudo o que sei sobre estas pessoas diz respeito a currículos sem fotos, a mim enviados dias antes da residência começar. Nos currículos as mais diversas formações: balé; dança moderna; yoga;

dança afro-peruana; pilates; professora de matemática; dança flamenca; teatro; desenho de moda; artes visuais; circo; performances urbanas; fotografia; produção de eventos; workshop com a *Tanz Theater Dance Wuppertal Pina Bausch*, na Colômbia; dança inclusiva; contato-improvisação; dança criativa; expressividade corporal e terapias alternativas; professora de gramática, entre outras.

Dentro deste rico arsenal de possibilidades, poéticas e formações corpóreas, me questiono não somente sobre os processos de improvisação que praticaremos, mas sobre o modo como os empregarei nesta residência. Isso por que “até mesmo as técnicas que parecem promover ‘mais liberdade ao corpo’ direcionam as ações concebíveis de seus usuários (...) há em cada técnica instruções específicas que criam domínios, mesmo que não seja através de padrões mais estáveis como passos de dança” (AGUIAR. 2008: 111). Neste sentido, acredito que nenhuma prática corporal é neutra ou imparcial. Toda prática carrega consigo modos particulares de abordar o corpo e, deste modo, o encaminham para uma determinada poética.

Interessa-me sobretudo a seguinte frase de Aguiar: “direcionam as ações concebíveis”. Há mais ou menos dez anos investigo técnicas, métodos e processos de improvisação e posso assegurar que apesar das muitas semelhanças entre as diversas propostas há também questões bem particulares. Apontarei como exemplo, o direcionamento dos exercícios de Improvisação Estruturada de Halprin, com foco na respiração, particularmente na idéia de tornar a respiração visível¹⁵. Tal exercício, tem um direcionamento distinto dos princípios do contato-improvisação, com seu diálogo físico por meio da troca de peso. Tratam-se de premissas diferentes, foco na respiração no primeiro e foco na troca de peso no segundo, as quais, conseqüentemente encaminharão o trabalho corporal e coreográfico para lugares diferentes, já que problematizam questões distintas.

Quiçá aponte para dois exemplos que podem soar como extremos, contato-improvisação e Improvisação Estruturada, de Halprin, com foco na respiração. Pontuarei outro: Tomemos novamente o exemplo do trabalho respiratório, empregado por Halprin e outro exercício da mesma coreógrafa, no qual, ela direciona como estímulo à improvisação, os movimentos articulares. Deste modo temos duas direções oriundas de Halprin: improvisação com foco nos movimentos articulares e improvisação na busca por tornar a respiração visível. Ao conduzir um aquecimento

¹⁵ Breath Made Visible: conceito de Anna Halprin retirado do documentário *Returning Home*. 2003.

e/ou preparação corporal enfatizando um trabalho de respiração ou de articulação, estou claramente direcionando os corpos para um determinado lugar, o qual, problematiza certas relações em função de outras. Quanto deste direcionamento estará presente nas futuras improvisações do processo e, conseqüentemente na posterior composição coreográfica?

Há muitos equívocos pedagógicos e metodológicos que insistem em acompanhar os processos composicionais que fazem uso da improvisação. Muitos enxergam no improvisar um espaço para liberdade total, a dança sem regras, outros a defendem como um espaço “quase mágico”, dotado de soluções para todos os problemas corporais criados pelas “tão temidas técnicas codificadas”. Imagino causar furor ao dizer que a improvisação pode ser tão castradora e domesticar tanto quanto qualquer outra técnica de dança. Na improvisação também construímos vícios corporais ou tendências, como preferem alguns artistas; ao improvisar também podemos nos sentir presos. Sugira ao dançarino desenhar linhas retas pelo espaço, fazendo uso do *view point Forma*, quando este possui uma afinidade maior com as linhas circulares e o verá tão desconfortável como possivelmente ele ou você já se sentiram em uma aula, de uma técnica codificada X, experimentada pela primeira vez.

A improvisação, vista no campo atual da dança, enquanto prática, exploração, técnica ou recurso coreográfico não tem necessariamente a mesma finalidade crítica e de desconstrução das técnicas e vivências corpóreas, como nos primórdios da dança pós-moderna americana da década de sessenta. Para os artistas da vanguarda americana, deste período, tratava-se de uma mudança política, artística e filosófica De acordo com Soraia Silva:

É preciso também salientar que o prefixo “pós”, que antecede o adjetivo “moderno, foi, pelo menos na dança moldado pelo significado “contra”, ou seja, os novos dançarinos não aceitavam mais somente o virtuosismo de Cunningham e buscavam outras formas de movimento. (...) Os performers do Judson Dance Theatre autoproclamaram-se “pós” com o fim de se colocar, ao assumirem uma postura política, contra a dança moderna e a dança clássica: a segunda por que sempre foi tida como elitista e a moderna porque, segundo os pós-modernos, tinha se afundado num universo esotérico e extremamente hermético para a maioria dos espectadores. (SILVA. 2005: 454)

Atualmente não precisamos romper com as linhas simétricas do balé clássico, com o excesso de dramatização ou com uso do centro do corpo, como gerador de

movimentos da dança moderna. Neste contexto ao mesmo tempo plural (inúmeras possibilidades e singular (escolhas individuais) da dança contemporânea, a improvisação é apenas mais uma, dentre as vastas possibilidades que o artista possui para compor dança. Sendo assim, trata-se mais de um trabalho de criação e abordagem coreográfica do que de desconstrução corporal e cênica.

No momento em que se encontra a dança, no qual não apenas qualquer metodologia, qualquer técnica, qualquer corpo mas também todos eles juntos, com suas mais diversas poéticas, podem estar em cena numa mesma obra, não é possível considerar a improvisação como uma solução para trabalhar dentro do que costumamos chamar de singularidade ou poética corporal do indivíduo. Faz-se necessário se perguntar *como* e *por quais* direcionamentos estamos abordando e fazendo uso da improvisação no processo artístico. Faz-se também necessário rever nossas primeiras abordagens, na sala de ensaio, sabendo que diferentes pessoas com diversas formações ali se encontrarão, e questionar os primeiros exercícios dados, antes da improvisação, ou já começa-se por ela? E, se o ensaio começa pela improvisação, por quais caminhos, princípios ela será abordada?

Halprin¹⁶ (2010) ao falar sobre o corpo na dança, afirma que não podemos apenas fazer exercícios sem entender *o por que* os estamos fazendo, mas principalmente sem nos perguntarmos *o que* estes exercícios estão proporcionado ao nosso corpo. Neste sentido, problematizar a relação entre a composição coreográfica e o aquecimento abre a possibilidade para revermos os exercícios que praticamos desde o início, nos perguntando por qual razão escolhemos determinados alongamentos, metodologias ou técnicas em função de outras e de que modo, tais atividades, reverberam na maneira que pensamos o corpo na dança, poeticamente e coreograficamente.

Por que tantos workshops, oficinas e aulas de dança começam pelo clássico exercício de andar pela sala, evitando deixar espaços vazios? Por qual razão fazemos uma aula de yoga ou pilates antes do ensaio ou dos exercícios de improvisação ? Para aquecer e preparar o corpo? Preparar para que? Como estamos preparando o corpo? Por quais direcionamentos estamos abordando o corpo na dança? O que buscamos,

¹⁶ You don't just wanna do exercises without understanding why you are doing them what they are doing for your body (Anna Halprin). Anna Halprin in conversation with Emilie Conrad - 11 Nov 2010. Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=NKHnxIa1ltg&feature=related>. Visualizado em 12 de março de 2012 as 23:38.

enquanto diretores-coreógrafos, quando solicitamos aos dançarinos que alinhem suas pernas paralelamente, ou que se locomovam pelo chão trabalhando com o peso do próprio corpo?

Todos estes exercícios, citados acima, são muito comuns em aulas e ensaios de dança e teatro. Não quero discutir a qualidade e a importância dos mesmos, senão voltar para o que Halprin nos traz sobre nos perguntarmos o que estas práticas fazem com nosso corpo. Atividades corporais no contexto da criação coreográfica, sejam oriundas de práticas específicas como a yoga ou o modo de alinhar o corpo, como o paralelamente, não são apenas modos de aquecer, eles preparam o dançarino, o ator, a bailarina, a atriz, encaminhando-os para um determinado entendimento de corpo, o qual, mais adiante influenciará na construção da poética coreográfica.

1.1 O Processo *Viewpoints* e o Aquecimento:

A *Improvisação Estruturada* de Halprin e o Processo *Viewpoints* são procedimentos composicionais que carregam consigo a possibilidade da criação cênico-coreográfica a partir das vivências corporais de cada um, o que significa criar tendo como base diferentes práticas corporais, adquiridas pelos artistas cênicos ao longo da sua vida. No entanto, os exercícios que fazemos no aquecimento, antes de adentrarmos no Processo *Viewpoints*, a exemplo, podem trazer mudanças significativas para o desenvolvimento da criação cênico-coreográfica.

Durante a prática com o *Viewpoints*, tanto em workshops da *SITI Company*, companhia dirigida por Anne Bogart nos EUA, como no livro *Viewpoints: The Guides Book*, de Bogart e Landau (2005), um dos exercícios propostos para o aquecimento é a saudação ao sol, da Yoga. “Na prática tradicional da Ioga a atenção está no indivíduo e seus movimentos internos e de respiração” (MELE. 2010: 6), já no processo *Viewpoints* o mesmo exercício ganha outro foco, o grupo como um todo faz a saudação ao sol, em círculo. Os movimentos devem acontecer em uníssono conectando as respirações e acelerando os movimentos todos juntos. Esta mudança no foco do exercício, do individual ao coletivo, se deve ao fato de Bogart estar interessada na conexão do grupo desde o início do trabalho, privilegiando uma prática e uma composição cênica que nasce da escuta entre os corpos. Deste modo, Bogart encaminha o grupo para uma criação coletiva desde o primeiro exercício realizado na sala de ensaio.

No dia a dia de ensaios e no aquecimento da *SITI Company* também está presente a técnica Suzuki, criada pelo diretor japonês Tadashi Suzuki ¹⁷, com quem Bogart começou a trabalhar na década de oitenta e, em 1992, os dois fundaram a *SITI Company*. A técnica Suzuki mescla concepções corporais orientais e ocidentais, trata-se de uma prática rigorosa que busca acender o poder expressivo do ator através de exercícios energéticos que dão ênfase a respiração, a precisão e a concentração. De acordo com Beth Lopes:

O primeiro desafio consiste em testar os limites do corpo com a “gramática dos pés” sistematizada por Tadashi Suzuki, que trazida junto com o enraizamento nas camadas profundas da tradição oriental, pressupõe desenvolver a sensibilidade física tendo em vista uma linguagem de corpos. (LOPES. 2010: 7)

A técnica *Suzuki* dá ênfase ao deslocamento do corpo pelo espaço sem perda do centro de energia (*hara*) para tanto exige uma execução minuciosa de exercícios com pés, pernas e braços, seja em caminhadas, corridas, agachamentos ou mesmo no trabalho corporal em pausa. A caminhada básica do Suzuki é “uma espécie de marcha, em que os pés martelam o chão, sustentada por determinada pulsação” (MELE. 2010: 6). Após a prática corporal, via Suzuki, o ator está incandescido por um tônus muscular energético que irradia prontidão. Trata-se realmente de um estado corporal potente que alia concentração a uma energia vibrante.

O processo *Viewpoints* atrelado a técnica Suzuki, como acontece na *SITI Company*, traz consigo uma poética de corpo bem específica, um corpo que atua na prontidão, que busca um tônus expressivo, dotado de grande energia. Mele (2010), professora no curso de formação em dança da Escola Angel Viana (RJ), no artigo *Nossa Experiência com a SITI Company* ¹⁸, relata sobre a relação entre os exercícios feitos antes do processo *Viewpoints*, exercícios de aquecimento, e como estes mudam o trabalho posterior. Mele (2010) afirma que na sua experiência como professora, antes das aulas com a *SITI Company*, realizava o aquecimento corporal através de exercícios do contato-improvisação. A professora agia assim por acreditar, como discípula de Angel e Klauss Viana, que o estímulo da pele é uma das melhores formas de produzir corpos mais expressivos. Ela relata que após esse aquecimento, sentia que

¹⁷ Tadashi Suzuki é fundador de la Susuki Company of Toga (SCOT) em Toga- Mura, Japão y co-fundador, com Anne Bogart, da Saratoga International Theatre Institute.

¹⁸ Artigo produzido em parceria entre os autores: Beth Lopes, Claudia Mele e Matteo Bonfitto.

os alunos ganhavam consciência, expressividade e atenção, fatores que muito contribuíam para o desenvolvimento dos exercícios com o *Viewpoints*.

Após a experiência em Nova Iorque, sobretudo depois de realizar aulas da Técnica Suzuki antes do *Viewpoints*, Mele, ao retornar ao Brasil, optou por aliar o aquecimento, do contato-improvisação, que fazia anteriormente, a alguns exercícios do Suzuki. Ela assim descreve tal experiência:

(...) em um curtíssimo intervalo de tempo pude perceber uma diferença de tônus, atenção e força nos corpos dos alunos, que muito me agradou. Quando a técnica Suzuki é realizada com consciência seus resultados são extremamente eficientes. Até hoje, três meses depois do final do curso, percebo como o Suzuki me deu resistência, uma maior estabilidade e percepção da parte inferior do corpo, além de ter ampliado de forma significativa a minha emissão vocal. (MELE. 2010: 5)

No caso específico da vivência de Mele, por se tratar de uma professora e artista experiente, esta pode perceber claramente as diferenças entre entrar no processo *Viewpoints*, partindo de exercícios do contato-improvisação ou começar a prática partindo da técnica Suzuki, e escolher o que melhor convém para suas buscas artísticas e pedagógicas, no contexto específico.

Quando problematizo a relação entre aquecimento e composição coreográfica, não quero descobrir qual o melhor aquecimento ou a preparação corporal superior, mas sim entender quais abordagens corporais dialogam, de maneira mais coerente, com nossas ânsias e buscas poéticas em um determinado contexto. Perceber as confluências entre os primeiros exercícios, o aquecimento, as possibilidades corporais que estamos fazendo emergir dos mesmos e a poética coreográfica a que nos propomos. Estamos em busca de um corpo que exale um tônus energético? Queremos um corpo expressivo, sensibilizado pelo toque? Os dois? Nenhum? Quais relações estabelecemos entre coreografia, aquecimento e preparação corporal?

As respostas as seguintes perguntas, na contemporaneidade, só podem ser encontradas na singularidade de cada processo e de cada criador. Faz-se, portanto, uma atenção especial ao próprio percurso trilhado, no momento em que se trilha.

1.2 O Primeiro encontro:

Após divagar sozinha pela sala de ensaio do *El Galpon Espacio*, saio por alguns instantes, e em seguida ouço vozes. Elas não são familiares, elas não falam meu idioma. Não ouço a Elaine nem a Vanessa. Sinto que a língua portuguesa se rendeu a timidez, dando espaço para dezenas de vozes que se comunicam em espanhol. Tenho o costume de recepcionar os participantes logo que chegam mas desta vez não o fiz. Estou em outro país, com pessoas que nunca vi antes, exceto as brasileiras, com várias questões “fervilhando” em minha mente e percebo que esta pode ser a oportunidade ideal para contemplar o ensaio começando sem eu ter que falar ou fazer nada.

Estou interessada na experiência do primeiro contato sem no entanto chamar todos e dizer: – *Olá, vamos começar?* Deixa assim, deixa o ensaio escorrer pelas minhas mãos, deixa eu vê-lo em seu início mais tímido. Ficarei aqui, quieta em um canto, me alongando. De onde estou, vejo a sala se transformando. O espaço está sendo ocupado por pessoas que pouco a pouco tiram suas roupas de trabalho, suas calças jeans, seus tênis, saias e sandálias, trocando tudo por malhas confortáveis, camisetas ou blusinhas coladas ao corpo, essas roupas para ensaio, roupas para aulas de dança. Feita a troca de vestimentas ouço algumas conversas paralelas, bem poucas, as pessoas parecem não se conhecer entre elas. Muitos são os olhares em busca de algo ou alguém. Cadê a pessoa que irá ministrar a oficina? Outras pessoas chegam, o grupo aumenta. Quem já se trocou deita no chão, alongando-se, espreguiçando-se e olhando de quando em quando ao redor na espera de alguém ou de uma orientação específica.

Pelo modo como se alongam é possível identificar traços da formação, por exemplo, uma das participantes que levanta os braços, abrindo bem a boca e, depois segue realizando uma seqüência de exercícios faciais bem típicos de aulas de teatro. Vejo movimentos oriundos do yoga e do pilates. Alguém se apóia na parede usando-a como barra para alongar costas e pernas, num trabalho que remete ao balé clássico. Segue a imagem (Figura 1) que vejo, início da oficina, o primeiro encontro:



*FIG.1 Primeiro dia de Oficina em Lima
Foto: Vancilea Porath
Lima, 11.01.12*

Aos poucos, as pessoas se levantam e dão continuidade aos seus alongamentos em pé, porém, sem nenhum deslocamento. Cada um mantém seu espaço dentro de uma esfera particular, a chamada *Kinesfera*¹⁹ de Rudolf Von Laban (1879-1958) faz-se claramente presente. Seguro em minhas mãos meu caderno de anotações com todos os

¹⁹ Cinesfera=kinesfera é a esfera que delimita o limite natural do espaço pessoal, no entorno do corpo do ser movente. Esta esfera cerca o corpo esteja ele em movimento ou em imobilidade, e se mantém constante em relação ao corpo, sendo 'carregada' pelo corpo quando este se move. 'É delimitada espacialmente pelos alcance dos membros e outras partes do corpo do agente quando se esticam a partir do centro do corpo, em qualquer direção, a partir de um ponto de apoio.' É um conceito que pertence ao Método Laban de Análise do Movimento.
Fonte: Dicionário Laban, Lenira Rangel.

exercícios que iremos realizar, porém, estes poucos minutos de observação, mais minha espera sozinha na sala de ensaio, me trouxeram tantos questionamentos que realmente estou com receio de começar, não os exercícios mas o começo, entende? O que fazer? Chamar todos para formar um círculo, me apresentar e depois pedir para que se apresentem também? Deste feito começar propriamente a oficina? Não tinha ela já começado? Por que seguimos determinados padrões de ensaios, sem quase nunca nos perguntarmos por que agimos assim?

Deixei o tempo correr por mais alguns minutos e fui até uma das participantes que estava no canto da sala. Falei apenas com ela, baixinho, em seu ouvido. Propus que ela desse continuidade ao seu alongamento, porém, através de locomoções pela sala. Ela deveria se alongar se deslocando pelo espaço, através de um movimento sem pausas. Ela sorriu, tornando-se cúmplice. Me afastei e a participante seguiu as instruções, não de imediato, senão no seu tempo.

Voltei ao meu estado de observação para ver as mudanças que ocorrerão no espaço a partir desta nova informação. Percebo alguns olhares me dizendo “*ah, é você quem vai ministrar a oficina?!?*”. Continuo olhando... As pessoas seguem com seus alongamentos individuais, cada qual, em sua *Kinesfera* claramente delimitada e sem locomove-la pelo espaço. Alguns minutos se passam e Vanessa, uma das brasileiras, sem que eu nada diga, começa a se alongar se deslocando pela sala, realizando o mesmo exercício que propus àquela participante. Dez minutos se passaram e agora umas seis pessoas se locomovem pelo espaço, de modo pouco tímido ainda buscando alguma instrução mais clara.

Alguns minutos depois decido colocar uma música. Outras pessoas começam a andar e arriscar pequenos movimentos pelo espaço. O grupo se divide em dois: um formado pelos que estão dançando, improvisando livremente pelo espaço e outro por pessoas que se afastaram, indo em direção as paredes e cantos da sala, tornando-se platéia. Interrompo a música e imediatamente todos param, quase que ao mesmo tempo. Muitos me olham. Ao sentir todos estes olhares percebo que não há outro modo senão assumir o meu posto de diretora-ministrante de oficina. E assim o fiz, porém, optei por começar a oficina propondo exercícios de improvisação, sem nenhuma apresentação prévia. Decidi começar nosso encontro através da experiência direta de partilhar danças.

1.3 O corpo enquanto experiência:

Para o desenvolvimento desta residência artística optei por aliar, desde o aquecimento, o processo *Viewpoints* aos procedimentos de Halprin, abordando-os através de um conceito oriundo da Educação Somática²⁰, trata-se do *corpo enquanto experiência*, o qual não está dissociado da consciência e integra faculdades motoras e cognitivas. Nas palavras de Débora Bolsanello :

O conceito de corpo enquanto experiência se insere numa ideologia holística e ecológica que preconiza o homem como um ser total que, como todo ser vivo, tem a capacidade de se auto-regular: de buscar um estado de equilíbrio físico, psíquico, social e em suas relações com o meio ambiente.
(BOLSANELLO. 2005: 2)

O conceito, apresentado acima, tem relação direta com o modo com que Halprin aborda o corpo na dança, bem como na maneira que esta desenvolve suas metodologias coreográficas. As investigações de Halprin, acontecem na experiência direta do corpo com elementos da natureza, através de aulas e improvisações ao ar livre. A partir da década de cinquenta, no seu famoso *deck*²¹, projetado por Lawrence Halprin²² e pelo iluminador Arch Lauterer, ela começou a oferecer cursos experimentais de dança; não apenas dançarinos freqüentavam estas aulas, haviam também artistas visuais, músicos, atores, arquitetos, poetas, psicólogos, cineastas, entre outros. Halprin intitulou estes encontros de *Dancer's Workshops*. Nesta *Oficina*

²⁰ A Educação Somática é um campo emergente de conhecimento e natureza interdisciplinar que surgiu no século XX, protagonizado por profissionais das áreas da saúde, da arte e da educação. O campo compreende diversos métodos de trabalho corporal, na sua maioria criados na Europa e nos Estados Unidos no início do século XX, propondo novas abordagens do movimento a partir de pressupostos que divergem da visão mecanicista do corpo. Os seus criadores muitos deles motivados pelo desejo de curar-se, rejeitando as respostas oferecidas pela ciência dominante, passaram a investigar o movimento nos seus próprios corpos. Assim esses pioneiros, Moshe Feldenkrais (Método Feldenkrais), Ingmar Bartenieff (Método Bartenieff), Gerda Alexander (Eutonia), Mathias Alexander (Técnica de Alexander), Ida Rolfing (Rolfing), Bonnie Bainbridge-Cohen (Body-Mind Centering), entre outros criaram suas teorias em suas próprias experiências. Seus métodos mostraram-se eficientes e logo foram disseminados por seus discípulos nas décadas seguintes. Fonte: Domenici. 2010, p. 70.

²¹ Em 1951 Lawrence Halprin e Arch Lauterer constroem, logo abaixo da casa dos Halprin's uma sala de ensaio ao ar livre, um deck de madeira entrecortado por gigantescas árvores. Para maiores informações sobre este espaço sugiro o livro *Moving Toward Life – Five Decades of Transformational Dance* (1995) e o site de Anna Halprin: www.annahalprin.org

²² Lawrence Halprin (1916-2009). Um dos maiores arquitetos do mundo, líder em paisagismo e planejamento ambiental. Ícone da vanguarda da inovação desenho urbano nos Estados Unidos. Sua prática inclui um catálogo de ponta projeto ambiental em projetos que vão desde interiores centros urbanos de Parques Nacionais. Sua reputação foi construída em mais de 50 anos de expansão de expectativas para o campo ambiental. Fonte: <http://halprinlc.org/LawrenceHalprin/biography/> Acesso: 01.10.2012 as 07:54.

de Dançarinos, a coreógrafa estava interessada em descobrir a natureza básica dos movimentos, evitando relações de causa e efeito. Foi neste período que ela passou a investigar a Improvisação Estruturada, guiando os participantes a investigarem seus próprios movimentos e nutri-los com suas próprias experiências.

Do modo como é entendido, pelas mais diversas abordagens de técnicas e métodos da educação somática, *o corpo enquanto experiência* é um conceito comum a todas, o qual, perpassa determinados entendimentos, também comuns. Bolsanello (2005:3) numa tentativa de tornar mais tangível esta definição de corpo, ilustra três estratégias pedagógicas, propostas por diferentes educadores somáticos, separando-as com intuito de facilitar a aproximação do conceito, porém, lembrando que na prática tratam-se de estratégias que tem estreita relação. Os aspectos que configuram o conceito de corpo enquanto experiência, são o aprendizado pela vivência; a sensibilização da pele e a flexibilidade da percepção.

As três facetas, apontadas acima, servirão como caminhos norteadores para o desenvolvimento desta residência artística. Ao tomá-los como direcionamentos confluirei para os pontos que mais me auxiliarem na busca por proporcionar e, ao mesmo tempo, vivenciar experiências em dança. A sensibilização da pele, será estimulada através de vários exercícios tácteis, nos quais o sentido da visão ganhará uma atenção menor. O contato entre o corpo e o espaço, entre o corpo e a roupa, entre um corpo e outro corpo, entre partes do corpo serão caminhos que tentarei explorar durante a Residência. No que diz respeito aos outros dois pontos: O aprendizado pela vivência e flexibilidade da percepção, estes serão abordados não apenas na busca por uma tomada de consciência corporal, de cada participante do projeto, mas também na capacidade de afetação que a própria residência, entendida como experiência artística, pode provocar em todos os envolvidos.

Ao tomar como guia, o *conceito de corpo enquanto experiência* e a coreógrafa americana Anna Halprin, como referência artística e pedagógica, confluem para uma sinergia entre a educação somática e a dança. O encontro entre os princípios geradores da educação somática e a dança, aconteceu quando o preciosismo da forma, bem como as técnicas e métodos trazidos pelos coreógrafos da dança moderna, não eram mais suficientes para a nova geração de artistas. Esse encontro provocou importantes “mudanças na maneira de pensar o corpo na dança: reivindicou o respeito aos limites anatômicos do corpo, estimulou a exploração de novos padrões de

movimento e questionou modelos e concepções bastante firmadas pela tradição acerca do treinamento corporal” (DOMENICCI.2010: 70).

As confluências entre a Educação Somática e a dança pós-moderna americana podem ser percebidas nas transformações propostas, por ambas, no modo de abordar e investigar o corpo. Enquanto a Educação Somática procura entendê-lo como a experiência que se dá a partir das relações entre a motricidade humana, a consciência e o aprendizado, privilegiando as informações oriundas do próprio corpo; os artistas precursores da dança pós-moderna propuseram que o corpo em si fosse matéria para a criação coreográfica, privilegiando ações cotidianas e movimentos livres do tecnicismo do balé e da dança moderna. Halprin, tida neste trabalho como fonte de inspiração e referência artística, está no cerne destas mudanças conceituais e também no desenvolvimento de novas propostas corporais.

Para o primeiro dia de oficina em Lima (Peru) escolhi trabalhar com os *View points Forma e Velocidade*, atrelados as metodologias de Halprin, desde o aquecimento, partindo do individual ao coletivo. Através do ponto de vista o *View point Forma*, estuda-se o contorno do corpo feito no espaço em linhas, curvas, angulares e combinações entre ela. Os participantes são convidados a desenhar linhas pelo espaço, com partes do corpo ou com o corpo como um todo. “O *view point da forma* estimula o bailarino ou atuator a investigar as formas possíveis em seu próprio corpo e/ou no encontro com os outros corpos (...) alargando seu repertório de movimento” (ELIAS. 2011: 34). Desenharam-se linhas circulares, retas e as possíveis combinações entre elas.

Em exercícios com foco no aquecimento corporal subdivido o *view point Forma* em dois momentos. No primeiro, priorizo, assim como Halprin, os movimentos articulares. “Halprin (...) propunha aos seus alunos exercícios, tais como explorar o movimento de cada articulação isolada o que hoje pode parecer muito comum, na época soava muito diferente das aulas e técnicas de dança” (ELIAS. 2011: 71). Sendo assim, solicito aos participantes que desenhem as linhas partindo das articulações do corpo. Antes, porém, que a pessoa inicie a exploração de tais possibilidades, proponho um exercício, presente também no trabalho do coreógrafo brasileiro Klauss Viana, de visualização dos espaços articulares através do toque do próprio corpo, (sensibilização da pele).

De acordo com Jussara Miller:

O reconhecimento das articulações (na Técnica Klauss Viana) é feito por meio da exploração das possibilidades de movimento de cada uma delas. Primeiro elas são identificadas e localizadas no corpo, percebendo-as como encontros ósseos, com o objetivo de ganhar espaço e liberdade de movimento. Exploramos as articulações mediante a pesquisa de movimento, o enfoque anatômico como um meio de entendimento e clareza do movimento, não como um fim. (MILLER. 2007: 62)

O trabalho em dança no Brasil, que mais se assemelha ao modo como Halprin trabalha é a Técnica Klauss Viana ²³, (esta também encontra afinidades com os princípios da Educação Somática). Klauss e Halprin propõem uma investigação do movimento articular anatomicamente, através da exploração das possibilidades articulares de cada corpo. Por meio das improvisações partindo das articulações do corpo, as vivências corporais do dançarino, as tensões vão aos poucos se diluindo, “os espaços articulares vão se ampliando: ‘Os espaços correspondem às diversas articulações do corpo, onde é possível localizar importantes fluxos energéticos e onde se inserem os vários grupos musculares’ (MILLER. 2007: 63).

Realizado o primeiro movimento de reconhecimento das articulações através do toque, alio o trabalho articular a exercícios de respiração de Halprin. A coreógrafa, em suas aulas, propõe que durante os primeiros exercícios, aquecimento corporal, tornemos nossa respiração visível. Tal indicação não refere-se apenas a realização de um trabalho entre inspiração e expiração, tensão e relaxamento, mas sim numa tomada de consciência do ciclo respiratório e da mudança do mesmo a cada movimento. Para esta coreógrafa, o movimento é uma respiração e vice-versa ²⁴.

Na oficina em Lima, após o trabalho de reconhecimento das articulações e a explicação do processo de tornar a respiração visível, os participantes foram convidados a explorar, por um determinado tempo, uma improvisação, aliando o *view point Forma*, o movimento articular e a respiração. Cada qual no seu tempo, do seu modo, através das suas relações estabelecidas com as orientações dadas. Tal proposta

²³ A técnica Klauss Viana foi desenvolvida pelo coreógrafo do mesmo nome e sistematizada por alguns dos seus discípulos, a citar: Neide Neves, Jussara Miller, Rainer Viana, entre outros. Alguns dos princípios norteadores da técnica são: presença; trabalho com os apoios do corpo; espaço articular; vetores ósseos, intenção e contra-intenção.

²⁴ Para maiores informações sobre as relações corpo e ciclo respiratório no trabalho de Anna Halprin, sugiro os livros, da própria coreógrafa: *Moving Toward Life – Five Decades of Transformational Dance* (1995) e *Returning to Health with Dance, Movement and Imagery* (2000).

busca um trabalho de refinamento sensorial, que incita o dançarino, o participante a reconhecer e trabalhar com a plasticidade do próprio corpo. Para Domenici:

Nas aulas de dança influenciadas pela educação somática, ao invés de copiar um movimento, o aluno aprende a trabalhar com parâmetros, tais como as posições relativas entre os ossos e as articulações, os estados tônicos dos grupamentos musculares, a situação dos seus apoios, entre outros. (DOMENICI. 2010: 75)

Quando ao ator/atriz ou dançarino/dançarina é solicitado trabalhar com linhas circulares, retas e a combinação entre elas, *view point Forma*, através dos movimentos articulares, quem o faz estabelece uma relação de reconhecimento do próprio corpo e das possibilidades dos movimentos oriundos das articulações, sem no entanto ter um modelo ou padrão de movimento a seguir. Ao realizar movimentos articulares é possível diferenciar o que é um movimento do ombro do que é o movimento de braço mas também, ao usar o *view point Forma*, tem-se acesso as diferentes possibilidades de cada parte do corpo. Os círculos desenhados com o ombro são diferentes dos círculos desenhados com o quadril ou com o joelho. Esta investigação se dá de modo completamente distinto em cada pessoa, trata-se de um encontro do corpo com o seu mover.

O modo como encaminho os exercícios, neste primeiro dia de oficina em Lima, acontece numa sinergia entre o trabalho de Halprin e a Educação Somática, a qual, pode ser percebida não apenas nas mudanças pedagógicas mas também na expansão dos limites conceituais acerca do que é dança. De acordo com Halprin:

Ao pensar dança e movimento, você pensa em balé, dança moderna ou jazz, ou alguma outra forma estilizada de movimento? Muitas pessoas são tímidas em relação a dança por essa associação. Esta não é a maneira que eu penso a dança de maneira alguma. A dança pode ser abordada como um meio direto e natural de movimento sem qualquer estética personalizada imposta por uma autoridade externa. A dança pode ser grotesca, feia, desajeitada, engraçada, assustadora e conflituosa. (HALPRIN. 2000: 23)²⁵

A partir dos pressupostos artísticos, conceituais e pedagógicos, não somente de Halprin mas de toda uma gama de artistas pertencentes aos movimentos da dança pós-moderna americana, os limites da dança se expandiram para além da

²⁵ Tradução Henrique Porath.

sematicidade passando a explorar a materialidade do corpo nele mesmo, sem nenhuma preocupação com questões ligadas a expressão de sentimentos, histórias ou emoções. Tais atitudes colocaram a dança como arte autônoma, dona dela mesma. De acordo com Dominici :

Para a dança, os impactos foram muito determinantes, não somente em termos das práticas educacionais, mas também da estética. A experimentação e a improvisação ganharam grande status, desta vez muito diferente do que propunha Isadora Duncan nos anos 1920. Ao invés de servir ao transbordamento das emoções, a improvisação agora interessava como método para investigar novos padrões de movimento, que eram remanejados como novos repertórios. (DOMENICI. 2010: 71)

Importante frisar, que estes “novos padrões e novos repertórios”, citados acima por Dominici, dizem respeito a dinâmicas corporais individuais e não há um modelo exterior a seguir ou a um padrão específico de movimento previamente almejado. No decorrer dos experimentos e das improvisação cada dançarino encontrará seus próprios moveres e em certa medida poderá verificar determinados padrões ou comportamentos que dizem respeito a ele. A tomada de consciência destes, não tem como objetivo lançar-se a juízo de valores de bom ou ruim, certo ou errado, mas sim um reconhecimento nas relações estabelecidas entre o corpo e o meio em que está inserido, aproximando-se a uma concepção de corpo enquanto processo que se dá nas mais diversas experiências vividas.

Experiência é uma destas palavras que muito se ouve em aulas e ensaios de dança, principalmente depois da realização de determinados exercícios ou até mesmo de apresentações. Fala-se das experiências vividas ou da experiência que determinada técnica proporciona ao corpo. Porém, como entendemos tal palavra? “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca” (BONDÍÁ. 2002: 21). Sendo assim, *o corpo enquanto experiência* não é o que passa, o que acontece ou que toca o corpo mas um encontro, uma relação com algo que se experimenta, que se prova no próprio corpo. Deste modo, nunca existirão duas experiências idênticas, assim como nunca existirão duas improvisações iguais, mesmo quando os corpos forem submetidos aos mesmos exercícios, as mesmas práticas corporais.

De acordo com a pesquisadora, professora e artista da dança Márcia Almeida :

Cada dançarino se expressa de maneira única. Cada um exprime a mesma coisa, porque as pessoas que coabitam em um mesmo lugar compartilham a mesma paisagem, mas de uma maneira diferente. Com a ressalva de que os afetos que cada um troca com o seu meio é particular e íntimo, as expressões não podem então, serem as mesmas para todo mundo. (ALMEIDA. 2011: 58-68)²⁶

Na continuidade da oficina introduzi outro *view point* individual, o ponto de vista *Velocidade ou Andamento*. Bogart e Landau (2005) sugerem trabalhar este, primeiro através de caminhadas e somente mais tarde aplicá-lo a outros movimentos e seqüências. No *View Point Velocidade* o corpo experimenta diferentes nuances de andamento, são elas ²⁷: *velocidade média, rápida, muito rápida e o mais rápido que o ator/dançarino ou grupo conseguem realizar (hipervelocidade), lento, muito lento, lentíssimo e o mais lento que o grupo ou o ator/dançarino consegue realizar mais que ainda pode chamar de movimento*.

Ao aplicar o *View Point Velocidade*, costumo partir da velocidade média, lembrando que se trata da velocidade média pertencente aquelas pessoas, aquele grupo, naquele contexto. A relação que o corpo estabelece com o tempo é passível de mutações que variam por razões que vão desde a quantidade de pessoas, a sala de ensaio, o horário, o clima, até o humor de cada um, entre tantos outros fatores.

Para esta Residência Artística optei pelo trabalho que segue do individual ao coletivo, portanto, ao introduzir o ponto de vista da *Velocidade ou Andamento*, solicitei primeiro que cada qual desenhasse no chão uma grade formada apenas por linhas retas. O desenho é imaginário, feito através de caminhadas. Sugiro aos presentes que desenhem uma grade simples, fácil de memorizar. Feito isso, o desenho da grade, todos caminham apenas neste espaço buscando a sua velocidade média. Costumo afirmar que a velocidade média é a nossa velocidade cotidiana, nosso caminhar cotidiano, sem pressa e sem cansaço.

Encontrado a velocidade média, solicito aos participantes que passem para a

²⁶ ALMEIDA, Márcia. *Discussão sobre a Arte coreográfica, a composição e restauração em Dança contemporânea. Exemplo coreográfico : "Autour du vide : immédiatement présent!"*, III Seminário e Mostra Nacional de Dança-Teatro, Caminhos da Dança no Brasil.

Fonte: <http://flordechitaempoemas.blogspot.com.br/2011/06/discussao-sobre-arte-coreografica.html>.

Acesso em 10 de novembro de 2012 as 20:30.

²⁷ Ver em BOGART, Anne e LANDAU, Tina. 2005.

velocidade rápida, depois *muito rápida*, sempre caminhando. Em seguida, sugiro que retornem para a *velocidade média*. É comum, ao retornarmos para a *velocidade média* sentirmos algumas alterações na mesma, para algumas pessoas o andamento médio estará mais lento, para outros mais rápido do que a *velocidade média* estabelecida no início do exercício. Neste momento, é importante retornar o trabalho e encontrar a *velocidade média*, para depois dar continuidade ao exercício experimentando os outros andamentos.

Durante a Residência em Lima, quando propus o andamento o mais rápido possível ou *hipervelocidade* a maioria das pessoas começaram a correr pelo espaço, isso já ocorreu em outros cursos e aulas que ministrei. Quando isso acontece, costumo interromper o exercício lembrando aos participantes que a única ação proposta, neste momento, é caminhar, deste modo faz-se necessário encontrar a *hipervelocidade* na caminhada não na corrida. Correr é outra ação.

Findado o trabalho com as nuances da *velocidade rápida* solicitei que retornassem a velocidade média. Feito isso, realizamos o mesmo exercício das caminhadas pela grade, porém, agora investigando os andamentos *lento*, *muito lento*, *lentíssimo* e *o mais lento que posso fazer*. Durante o trabalho, com estes andamentos é comum os participantes, que nunca tiveram contato com o *Viewpoints*, aumentarem o passo, dobrando o joelho no alto e esticando a perna a frente. Tal procedimento geralmente ocorre na mudança entre a *velocidade lentíssima* e *a mais lenta que podemos fazer*. Aqui faz-se necessário recordar a caminhada em si, perguntando aos participantes como eles estavam caminhando na velocidade média. É a velocidade que deve ser alterada e não a forma do movimento.

Experimentado todas as nuances da *Velocidade* dentro da grade, através da simples ação de caminhar, costumo seguir um caminho um pouco distinto do que Bogart e Landau (2005) sugerem. Na proposta das artistas americanas citadas, deve-se introduzir um movimento, com começo, meio e fim bem delimitados, e em seguida exercitar as mudanças de velocidades, dentro da grade, ou seja, alterando a velocidade da caminhada e do movimento. No modo como aplico o *Viewpoints*, prefiro dar um tempo para que cada pessoa improvise pelo espaço, não mais preso a grade. Solicito aos dançarinos que dancem relacionando o ponto de vista da *Forma*, trabalhado anteriormente, com o ponto de vista da *Velocidade*, ou seja, sugiro que desenhem linhas circulares, retas ou ainda a combinação entre elas explorando, durante esta improvisação, diferentes nuances de *Velocidade*. Proponho deste modo por que tenho

grande interesse em ver como cada indivíduo dança pelos direcionamentos propostos. Trata-se de um tempo para mim e para eles.

Importante ressaltar que ao escolher dançar orientada por um conceito da educação somática, *corpo enquanto experiência*, não acredito em uma prática corporal neutra, como muitas vezes foi defendido pelos educadores somáticos, muito menos que tais procedimentos são capazes de solucionar todos os problemas de todas as formações, (questões sobre as quais já me debrucei no início deste trabalho). Opto por este pensamento corporal e coreográfico por encontrar nele um caminho que me auxilia e me conduz desde o aquecimento até a composição coreográfica. Sobretudo, trilho este percurso por estar interessada em danças geradas a partir das experiências singulares de cada indivíduo, sejam bailarinos, dançarinos, atrizes, mulheres ou homens sem uma *formal formação* em dança.

1.4 Uma Brincadeira entre você e o *View Point Velocidade*:

Antes de darmos seqüência a introdução do Processo *Viewpoints* na Residência Artística em Lima (Peru). Quero fazer-lhe um convite para que você experimente no seu corpo um pouco destas palavras que lê. Trata-se de um modo de te aproximar da minha dança e do meu processo criativo. O que estamos fazendo aqui é compartilhar tempo e intimidade. Abri as portas da sala de ensaio para você, contei-lhe dos meus medos, das minhas dúvidas e das minhas apostas. Antes de prosseguir quero torná-lo mais cúmplice, mais próximo. O exercício será simples e você nem precisa se levantar para realiza-lo. Podemos começar?

Algumas dicas:

1. Realize um pequeno ciclo respiratório, inspire e expire profundamente. Apenas uma vez, antes de ir para a próxima página;
2. Leia primeiro a instrução da folha e depois realize o exercício, você pode voltar quantas vezes forem necessários
3. Divirta-se!

VIRE A PÁGINA NA VELOCIDADE MÉDIA

Lembre-se que trata-se da sua velocidade média, a qual está próxima da sua velocidade cotidiana. Experimente algumas vezes até estar seguro (a) de que esta é a sua velocidade média, na ação de virar a página

VIRE A PÁGINA NA VELOCIDADE RÁPIDA

VIRE A PÁGINA NA VELOCIDADE MUITO RÁPIDA

VIRA A PÁGINA RAPIDÍSSIMAMENTE

VIRE A PÁGINA USANDO A HIPER VELOCIDADE, OU SEJA O MAIS
RÁPIDO QUE CONSEGUIR

RETORNE A VELOCIDADE MÉDIA E VIRE A PÁGINA DENTRO
DESTA VELOCIDADE

VIRE A PÁGINA NA VELOCIDADE LENTA

VIRE A PÁGINA NA VELOCIDADE MUITO LENTA

VIRE A PÁGINA LENTISSIMAMENTE

VIRE A PÁGINA ATRAVÉS DA VELOCIDADE MAIS LENTA QUE
PUDER, MAS QUE AINDA PODE CHAMAR DE MOVIMENTO.

Trata-se aqui de trabalhar através dos micro-movimentos, parafraseando Cage
“tudo o que pode ser feito em 2 minutos também pode ser feito em 10
minutos”. Tenha em mente esta frase de Cage ao virar a página nesta
velocidade proposta.

1.5 Os *View Points* Individuais: Relação Espacial e Duração:

O *Viewpoints* é explicitado por Bogart e Landau (2005) como um processo aberto, o qual oferece possibilidades e direcionamentos que permitem ao artista cênico um aguçar da percepção atrelado a compreensão da dimensão psicofísica de suas ações. A prática com o *Viewpoints* almeja tanto um trabalho de preparação corporal quanto o desenvolvimento de composições cênicas, estas em sua grande maioria, oriundas de improvisações. Do mesmo modo as metodologias de Halprin se oferecem como possibilidades abertas, que podem ser aplicadas de acordo com o interesse de cada professor, coreógrafo, artista ou profissional da saúde (lembrando que muitos exercícios da coreógrafa americana são usados em terapias alternativas, sessões de psicologia e fisioterapia). Sendo assim, sinto-me a vontade para trabalhar na sinergia entre os dois processos artísticos, aqui investigados, aplicando-os do modo que mais convém aos meus propósitos coreográficos e pedagógicos.

Adentramos ao segundo dia de oficina em Lima. Iniciamos este encontro realizando, como aquecimento, um exercício de improvisação de Halprin²⁸. O exercício está dividido em quatro momentos:

1. Deitado com as costas encostadas no chão, pernas semi-abertas, na altura do quadril, braços ao longo do corpo. Deve-se primeiro sentir todo o peso do corpo no chão. Em seguida sentir a cabeça, as mãos e os pés bem relaxados entregues ao piso como que pertencentes a ele. O participante deve movimentar-se deslocando-se, experimentando rolamentos e outras movimentações, apenas pelo nível baixo, sem tirar a *cabeça, os pés e as mãos* do chão.
2. No segundo momento o participante continua seu deslocamento pelo espaço podendo tirar a *cabeça* do chão. Mãos e pés continuam em contato com o piso. A cabeça pode

²⁸ Realizei este mesmo exercício, dado por diferentes profissionais da dança e do teatro, como Ricardo Neves, Zilá Muniz, Magdalena Leite, Alex Cassal, Marta César, entre outros. Foi apenas, porém, após a experiência direta com Anna Halprin nos Estados Unidos é que soube que se tratava de um dos seus exercícios de improvisação e composição coreográfica. Para maiores informações sobre este e outros exercícios de Anna Halprin, sugiro o livro: *Moving Toward Life – Five Decades of Transformational Dance*. 1995.

voltar e sair do solo quando quiser.

3. No terceiro momento *cabeça e mãos* podem sair e voltar do chão, mas os pés devem permanecer em contato direto com o mesmo.
4. No quarto momento *cabeça, pés e mãos* podem sair e retornar ao chão ao seu bel prazer.

Durante este exercício os participantes trabalham alongamento, percepção do espaço e de outras partes do corpo; transferência de peso, no deslocamento; exploração dos três níveis básicos: baixo, médio e alto. Ao longo da atividade, lembrava aos participantes da residência, para não somente se locomoverem tentando encontrar soluções para os deslocamentos, mas que também experimentassem as nuances de *Velocidades*, proposta pelo *Viewpoints*; bem como o trabalho com o ponto de vista da *Forma*.

Quando todos estavam improvisando no nível alto, sem a obrigação de manter mãos, pés e cabeça em contato com o chão (ver o ponto 4 da explicação do exercício na página anterior), introduzi mais um *view point*: a *Relação Espacial*. Neste ponto de vista estudamos a dinâmica de distância extrema e aproximação, separação e união do movimento, de um corpo a outro corpo, de partes do corpo. Exemplo: distância entre pé e mão, entre um joelho e outro; distâncias entre objetos, entre corpos, entre outras possibilidades. As imagens a seguir, (Figuras 1.1 e 1.2) dizem respeito as improvisações guiadas pelo *view point individual, Relação Espacial*:



No decorrer destas improvisações, solicitei ao grupo que me ouvisse e seguisse as instruções, porém, sem interromper a dinâmica de movimentos que estavam realizando. Feito isso, ao longo da atividade chamei a atenção para a percepção das distâncias e proximidades, entre eles (*view point Relação Espacial*), através de algumas perguntas, propostas por Bogart e Landau (2005), a saber:

Tem alguém bem perto de você? Como se configura o grupo espacialmente? Há pequenos grupos próximos e outros que mantém uma distância maior? Alguém está improvisando muito longe do grupo? Experimente manter contato com alguém que está dançando bem longe de você. Prove se aproximar de uma pessoa, sem tocar, apenas dançando muito próximo a ela. Analise o espaço e estabeleça relações espaciais com ele. Experimentem se transformar em um só grupo e dance o mais próximo um do outro que conseguirem.²⁹

Todas estas perguntas e sugestões foram feitas ao grupo por mim, durante a improvisação. Sempre tomando cuidado para não encher as pessoas com informações, as quais podem mais bloquear do que estimular, e sim oferecendo novos estímulos ao longo do exercício. Na sala de ensaio é preciso lembrar que “o tempo do corpo é outro. Muito mais próximo dos longos períodos que levam nossos hábitos de movimento para se implementarem e para as transformações se tornarem possíveis. É o tempo da evolução em nível individual” (NEVES. 2008: 17). O dançarino precisa tomar seu tempo e explorar as possibilidades com calma.

No segundo momento da oficina, introduzi o *view point Tempo Duração*. Este, trabalha a duração do movimento ou da seqüência do movimento, ou seja, quanto tempo a pessoa ou grupo permanece em determinadas dinâmicas, ações, movimentos ou gestos. Primeiro trabalhamos o *View Point Duração* individualmente. Cada um desenhou um trajeto específico no espaço (*View Point Topografia*) e explorou nuances de velocidade, movimentos circulares, retos e a combinação de ambos dentro deste espaço, buscando conscientizar-se da duração de cada seqüência, de cada dinâmica ou qualidade de movimento. Num segundo momento, investigamos o mesmo ponto de vista (Duração) através de improvisações em duplas, trios e o grupo como um todo.

²⁹ Para maiores informações sobre o View Point Relação Espacial sugiro o livro *The Viewpoints Book – A practical Guide To Viewpoints and Composition*. BOGART. Anne e LANDAU, Tina. 2005. (especificamente o capítulo 2 texto livro).

A atriz brasileira Elaine Belmonte descreve sobre estes momentos da oficina e sua relação com o *View Point Duração*:

Vim para esta Residência em Lima, com um foco em mente: Trabalhar a duração. Enquanto atriz sinto que este é um dos meus problemas, que quero investigar. Durante a improvisação senti certa empolgação com a criação coletiva, as propostas vivenciadas e aos poucos meu cansaço foi ficando de lado e fui contagiada pela energia daquelas pessoas. Porém, quando a Vancilea nos instruiu para trabalharmos a duração, cada um individualmente em sua topografia, me senti incômoda. Parece que estou sempre fugindo de algo. (...) O trabalho com o *view point Duração* me fez perceber que toda vez que faço algo, que começa a se tornar interessante, eu fujo, abandono, desisto e busco outra coisa. Por que eu faço isso?³⁰

Considero *Duração*, um dos pontos de vista mais importantes para o trabalho do artista cênico, seja coreógrafo, diretor, ator ou dançarino. A duração diz respeito ao como lidamos com o tempo cronológico e tal aspecto é fundamental não apenas para a composição coreográfica mas para todo o processo criativo. O seguinte *View Point* suscita questões como: Quanto tempo permanecemos em determinado exercício? Quantas horas de trabalho? Quanto dias para experimentar e criar? Quantos minutos ainda temos? Quanto tempo você costuma trabalhar dentro da velocidade lenta? Você tem mais tendência a improvisar pelo chão, nível baixo ou estabelece trocas constantes de níveis? As respostas, a tais questões, são as mais complexas e diferentes possíveis. Não se trata simplesmente de dizer fico 1'30 caminhando e em seguida 20" na pausa, para depois explorar por 3' movimentos dentro da dinâmica circular (até seria um exercício interessante). Trata-se de sinalizar as tendências temporais de cada dançarino, incitando-lhe a uma conscientização do seu próprio modo de organizar o material cênico dentro do tempo cronológico.

De acordo com Louppe (2005) a questão do tempo é uma das grandes questões da dança contemporânea. Às vezes fonte quase exclusiva de inspiração, por vezes, ao contrário fonte de grande suspeita. Na cena da dança contemporânea já se transformou quase em "jargão cênico", dinâmicas de tempo que se dão através do que Bogart e Landau (2005) chamam de *view point velocidade o mais lento que você pode fazer mas ainda pode chamar de movimento*. Este e outros usos do tempo, como pausas a

³⁰ Texto retirado do diário de bordo da atriz brasileira Elaine Belmonte, escrito em 13 de janeiro de 2012.

vontade; não unidade causal de começo, meio e fim; tempo do cronômetro e tempo partilhado entre artistas e público; ações cotidianas executadas no seu próprio ritmo; são também modos de pensar e aplicar o tempo cenicamente que encontram suas raízes nos pensamentos das vanguardas da década de sessenta, neste período, a exemplo, “Stockhausen previu a respeito dos concertos que se poderia chegar mais tarde e sair mais cedo, enquanto Bob Wilson fez furor com o padrão de pausas a vontade, dois exemplos de uma tendência essencial das novas dramaturgias do tempo” (LEHMAN. 2007: 306-307).

Não pretendo adentrar em uma discussão política e/ou filosófica sobre a questão do tempo nas artes, muito menos esgotar as questões acerca do tema, profiro apenas algumas palavras sobre o tempo, como um dos elementos a se prestar atenção durante o fazer cênico-coreográfico. Neste sentido, as perguntas trazidas pelo *view point Duração* podem contribuir para um ampliar perceptivo acerca do tratamento temporal no processo de construção coreográfico.

1.6 Introdução ao *View Point Topografia*:

No decorrer do segundo dia de oficina introduzi outro *ponto de vista* do espaço, a *Topografia*. A *Topografia* é o desenho, a paisagem criada no movimento com o espaço, nela é possível trabalhar dinâmicas de movimento e de tempo-espaço. Para iniciarmos, solicitei aos participantes que se locomovessem pelo espaço, apenas caminhando. Durante a caminhada, toda vez que eu “batesse uma palma” todos deveriam interromper a ação, criando uma pausa. Ao pararem demandando que olhem para o espaço na tentativa de visualizar possíveis linhas nos interligando. Feito isso, pergunto que tipos de linhas conseguem ver. Neste exercício, o grupo apontou para linhas circulares, retas, zigue-zagues, curvas, espirais, entre outras.

No livro de *Viewpoints Book – A Practical Guide to Viewpoints and Composition* (2005), as autoras Bogart e Landau sugerem que se solicite, aos atores, desenharem diversas linhas pelo espaço, dando-lhes a informação anteriormente, ou seja, demanda-se que desenhem linhas circulares, zigue-zagues, curvas, retas, entre outras, enquanto caminham pelo espaço. Inverto a ordem do exercício, num primeiro momento, com o intuito de provocar o dançarino, fazendo-o visualizar as linhas que

naturalmente formamos ao nos deslocarmos. Tenho interesse que eles percebam o espaço a partir das suas próprias referências.

Em Lima, durante a oficina, seguimos neste jogo de caminhar e parar, modificando o andamento das caminhadas e explorando linhas pelo espaço por uns quinze minutos. Em um momento de pausa chamei a atenção para as linhas que se formavam não apenas pelo chão mas também para cima, para os lados. A *Topografia*, não precisa ser apenas dimensional, trabalhada apenas no chão através das locomoções, ela pode também ser “tridimensional, indo para cima, para os lados, diagonais, como uma estrutura imaginária” (BOGART e LANDAU. 2005: 45) ³¹. Com esta imagem em mente, solicitei que cada participante desenhasse a sua própria *Topografia*, explorando altura e profundidade, trabalhando com uma paisagem multidimensional.

Ao ver os participantes da oficina executando os exercícios propostos pelo *Viewpoints*, especificamente no trabalho com a *Topografia* tridimensional, é possível encontrar similaridades entre as propostas de Bogart e Landau e as buscas do húngaro Rudolf Von Laban ³². Laban chegou a definir dança como o que ocorre quando “o movimento humano cria composições de linhas no espaço, o qual, deve ter um começo definido, mostrando um desenvolvimento estrutural, um crescimento que leva a um clímax, uma solução e um final” (LABAN apud GARAUDY. 1972: 116). Ele propôs, entre outros, investigações acerca dos fatores de movimento: Tempo, Peso, Espaço e Fluência. Sendo que o Fator Espaço é o que mais se aproxima ao que Bogart e Landau sugerem no *view point* Topografia. De acordo com Fernandes :

A categoria Espaço (onde nos movemos) ou Harmonia Espacial envolve uma “arquitetura do espaço” criada por Laban a partir de seus estudos da “arquitetura do corpo”, numa relação “harmônica” [...] Ele vê o movimento como uma “arquitetura viva”, seguindo as mesmas leis de proporção nas suas partes que equilibra o todo (R. LABAN, 1991:15). [...] Ele fala sobre a arquitetura do corpo em movimento no espaço. Pensar o corpo humano em termos de arquitetura tridimensional (comprimento, largura e profundidade do corpo, Eixos vertical, Horizontal e Sagital) é uma questão

³¹ Tradução livre.

³² Rudolf Von Laban concebeu o movimento como uma manifestação exterior de um sentimento interior, via o teatro e a dança como formas de nos fazer tomar consciência da vida, da realidade, despertando-nos o sentimento de responsabilidade de nossos atos e destinos. Suas pesquisas sofreram fortes influências das artes marciais do oriente, das danças indígenas e africanas, danças folclóricas e também de gestos cotidianos, principalmente, os dos trabalhadores das indústrias, além de influências da Bauhaus. Ver em FERNANDES, Ciane. 2002.

fundamental para relacionar dinamicamente o corpo em movimento com o espaço. (FERNANDES. 2002: 159)

Ao investigar as relações entre as diversas orientações do movimento e a organização no espaço, Laban, propôs um estudo minucioso do fator Espaço. A *Topografia* desenhada pelas participantes da oficina em Lima, pode ser compreendida como o que Laban intitulou de direções. De acordo com Leonora Lobo e Cássia Navas:

Direção é a trajetória que, orientada no espaço, em seus traçados estabelece relações direcionais existentes nos sólidos geométricos ou poliedros. Em seus estudos, Laban relaciona o corpo físico a estes sólidos geométricos, imaginando-os envolver o corpo do bailarino, semelhantemente a metáfora gráfica utilizada quando fala e trabalha a cinesfera. Concentra seus estudos em cubos (seis faces), octaedros (oito faces) e icosaedros (vinte faces), sendo que este último é o que mais se aproxima da cinesfera. (...) Laban classificou vinte e sete direções de orientações no espaço, sendo sete direções consideradas primárias, oito diagonais e doze diametrais. (LOBO e NAVAS. 2007: 157)

Importante frisar, que tanto o método de Laban como o processo *Viewpoints* indicam possibilidades de orientações, não se tratam de formas fechadas, sendo assim cada dançarino tem liberdade para criar sua própria *Topografia*, seus próprios direcionamentos e trajetórias espaciais, através de uma exploração de movimentos oriundos de suas vivências corporais.

Na oficina em Lima, depois dos participantes terem explorado a *Topografia* bi e tridimensionalmente, apliquei um dos exercícios, deste mesmo *view point*, propostos por Bogart e Landau (2005). As artistas americanas sugerem que cada participante pinte o chão com os pés deixando a grade tridimensional imaginária, se dissolver pelo chão. Bogart e Landau:

(...) Imagine uma nova topografia de sua própria criação. (...) Imagine que as solas dos seus pés têm tinta vermelha nelas e você está pintando o chão. Crie várias topografias pintando o chão. Trabalhe constantemente trocando de combinações e círculos e ziguezagues e linhas retas. (BOGART e LANDAU. 2005: 45)³³

Neste trabalho retorna-se um pouco do ponto de vista *Forma*, através de uma *Topografia* imaginária formada por linhas retas, circulares e combinações entre elas.

³³ Tradução livre.

Findada esta etapa, conclui que já era hora de experimentar os pontos de vista através de exercícios de composição cênica, não necessariamente através dos propostos por Bogart e Landau (2005) mas através da *Improvisação-Cena*, ou seja, improvisar compondo, tendo pessoas que improvisam e outras que assistem. Este é um modo de instigar o dançarino à cena e a construção cênico-coreográfica em co-autoria. De acordo com Muniz:

(...) a improvisação em dança desenvolve a construção de um corpo responsivo e inteligente, habilitado para dançar e criar, ou cooperar na criação. Um corpo que, através da improvisação, responde a situações de propostas e tarefas, como exercício para a criação de vocabulários e linguagens próprias, não trabalha a dança a partir da reprodução do movimento, mas da criação como ponto de partida. (MUNIZ. 2004: 61)

As regras para a *Improvisação-Cena* foram o uso dos seguintes pontos de vista: *Velocidade; Forma e Topografia*. Ao propor estas atividades, faço uso da improvisação por outro viés, não mais a improvisação enquanto exploração do movimento, não enquanto aquecimento, nem somente como preparação corporal. Aplico-a, neste momento, enquanto exercício de composição. Claro que todas as questões citadas, aquecimento, preparação corporal e composição, encontram-se imbricadas, mas didaticamente faz-se, por vezes, necessário a separação dando foco para determinado aspecto em função de outro.

Durante o exercício *Improvisação-Cena*, guiado pelos pontos de vistas citados, nasceu uma dinâmica cênica, a qual decidimos selecionar para o Roteiro Coreográfico para as ruas de Lima. Intitulamos o material criado de: *La santa puta madre* (A Santa Puta Mãe). Como é possível identificar pelas fotos (Figuras 1.3 a 1.6), as participantes foram pouco a pouco cobrindo a dançarina peruana, Carolina de Guzman, com seus vestidos transformando-a numa figura que remetia a imagem de uma santa.



FIG. 1.3 LA SANTA PUTA MADRE
CAROLINA, ELAINE E VANESSA
FOTO: VANCLLEA PORATH 12.01.12



FIG. 1.4 LA SANTA PUTA MADRE
FOTO: VANCLLEA PORATH
12.01.12

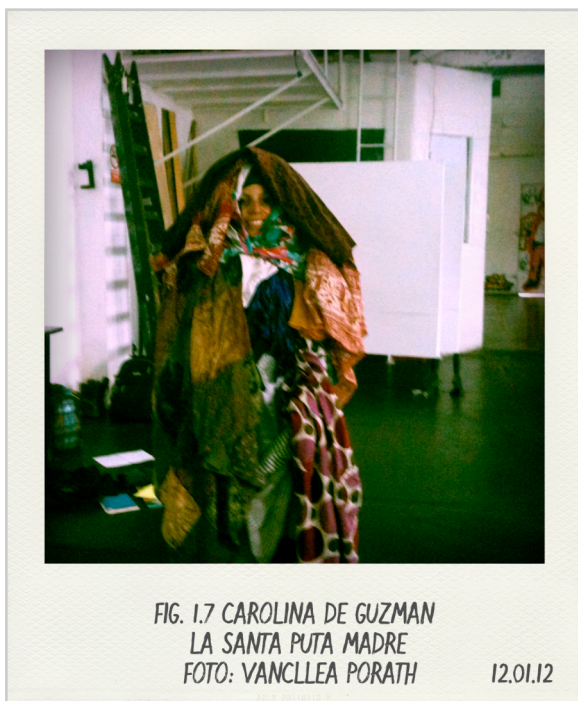


FIG. 1.5 LA SANTA PUTA MADRE
FOTO: VANCLLEA PORATH
12.01.12



FIG. 1.6 LA SANTA PUTA MADRE
FOTO: VANCLLEA PORATH
12.01.12

Quando Carolina estava totalmente coberta pelos vestidos, algumas mulheres ajoelharam-se diante dela e realizaram gestos de orações. Conforme mostram as imagens a seguir (Figuras 1.7 e 1.8):



Na seqüência da Improvisação-Cena, alguém gritou:

– No es una santa! Es una puta!!!

Neste momento, o grupo se dividiu entre quem a considerava *puta* e quem a chamava de *santa*:

Es una santa!

Es una puta!

Santaaaaaa! Santa!

Puta, puta! Puta

Santa! Santa!

Puta! Puta! Puta! Puta

No meio da Improvisação-Cena uma frase rasgou o espaço, alguém gritou:

– Yo quiero ser puta!

Dou outro lado se ouviu:

– Yo quiero ser santa!

As mulheres arrancaram, rapidamente, os vestidos de Carolina e uma vez mais se dividiram, agora entre quem se auto-intitulava *puta* e quem se dizia santa.

Findado o exercício de *Improvisação-Cena*, nos sentamos para conversar sobre as improvisações e as experiências vividas. Duas das questões mais apontadas pelos participantes foram: escuta e presença cênica, ou construção de um estado cênico. Nas palavras de Elaine Belmonte:

Em apenas dois dias, diferentes corpos e movimentos vem me revelando questões que palavra alguma poderia exprimir. Começo então a perceber que o estado de estar presente está relacionado diretamente com a escuta cênica. Não se trata de apenas prestar atenção em mim e nos meus movimentos, mas sim de escutar tudo o que está ao meu redor, e deste feito, fazer escolhas para compor.³⁴

Uma das premissas do Processo *Viewpoints* está na escuta. A *escuta* deve ser menos superficial que as primeiras impressões, os primeiros encontros. Deve-se estar atento mas leve. O processo *Viewpoints* “permite ao ator ou ao bailarino a oportunidade de trabalhar sua percepção e ação com atenção ao momento presente, aguçando sua sensibilidade em sintonia com o outro e com o ambiente em que se insere” (MEYER. 2010: 5). Trata-se de um processo que provoca o ator, o dançarino a estar no momento, para escutar, para afetar e ser afetado.

³⁴ Texto retirado do diário de bordo, do projeto Vestidos & Cartas, pertencente a atriz Elaine Belmonte. Escrito em 12 de janeiro de 2012.

1.7 Anna Halprin: Dos movimentos espontâneos ao conceito Score:

No decorrer da residência artística em Lima (Peru) atrelei exercícios e práticas do *Viewpoints* a determinadas atividades de Halprin, feito isso conflui para conceitos como improvisação estruturada, tarefas orientadas e conceito *Score*. Sendo assim, antes de dar continuidade ao relato das experiências vivenciadas em Lima, traçarei uma breve descrição histórica acerca das transformações e desenvolvimentos dos conceitos citados de Halprin, ao longo da sua trajetória artística.

Halprin iniciou suas investigações acerca da improvisação na dança, na década de cinquenta, explorando o movimento espontâneo através das relações do seu corpo com o espaço. Em entrevista, cedida em 1989, a Nancy Smith, Halprin relata que começou a improvisar numa tentativa de fugir das influências da dança moderna, na qual tudo era estilizado e todos os movimentos eram reconhecíveis. Sobre este período, ela relata:

Tínhamos três ou quatro grandes companhias de dança. Todos os dançarinos de Graham era parecidos. Todos os dançarinos de Humphrey eram parecidos. A pessoa que estava conduzindo a Companhia parecia, em certo sentido um guru. O seu estilo de movimento, *o seu estilo*, todas estas coisas. Os dançarinos usavam os mesmos trajes e dançavam de pés descalço. Eu não fui a única a questionar tudo isso. (HALPRIN. 1995: 188)³⁵

Na mesma entrevista, Halprin segue contando que ao se mudar de Nova Iorque para São Francisco, final da década de quarenta, toda vez que tentava dançar ou criar coreografias se sentia presa aos padrões adquiridos ao longo da sua formação em dança. Halprin foi aluna de Marta Graham, Humphrey-Weidman, e Hania Holm. Ela conta que por mais que se esforçasse acabava sempre realizando movimentos atrelados ao pensamento de um ou outro coreógrafo moderno citado. Segundo Halprin (1995: 188), “foi neste período que comecei a tentar romper com esses estilos, através do que chamei, na época de ‘improvisação’”. Um ano após o início destes primeiros experimentos, a coreógrafa começou a descobrir novas formas de agenciar seus próprios movimentos. Tais procedimentos tem ligação direta, com as influências da

³⁵ Tradução livre.

Bauhaus, recebidas também através do seu marido, o arquiteto Lawrence Halprin, e os ensinamentos da educadora Margaret H. Doubler. Para Muniz:

Outro fator importante na formação de Halprin, além dos ideais da *Bauhaus*, foram os ensinamentos da educadora Margaret H. Doubler, na *University of Wisconsin*, em Madison, que se baseavam no princípio de que cada estudante deveria descobrir as simples verdades de seus corpos por meio de exercícios de improvisação estruturada. (MUNIZ. 2011: 70)

O que inicialmente era um trabalho feito apenas através de movimentos espontâneos foi aos poucos, final da década de cinquenta, sendo direcionado para um trabalho através de tarefas previamente estabelecidas. Halprin relata³⁶ que passou a propor tarefas, tanto para ela própria quanto para os participantes da sua *Oficina de Dançarinos*, como por exemplo, “carregar toras e passá-las para as outras pessoas; cair e repousar, durante 20 minutos; inclinar-se sobre vinte e cinco coisas diferentes, etc” (HALPRIN. 1995: 188)³⁷. O uso das tarefas orientadas guiaram o trabalho de Halprin não apenas durante suas aulas mas também na criação de diversas obras, apenas para citar algumas: *April 1962 EVENT* (1962); *Rites of Women* (1959); *Birds of América or Gardens whitout Walls* (1960); *Four-Legend Stool* (1962) *Apartment* (1965), *Paredes Changes* (1965-1967); entre outras.

As tarefas orientadas abarcavam procedimentos nos quais os dançarinos eram instigados a encontrar soluções aos direcionamentos propostos. As tarefas são uma espécie de improvisação, porém, como um foco bem definido. Para tornar mais clara a distinção entre tarefa e improvisação, proponho o seguinte exemplo prático: Solicito a você, leitor que me acompanha, que pegue esta dissertação que está suas mãos e improvise com ela pelo espaço. A realização desta proposta, gerará as mais diferentes dinâmicas de movimento, relações corpo e objeto, organizações espaço-temporais, entre outros. Neste experimento estamos no campo da improvisação a partir de movimentos espontâneos, para transformá-la em uma tarefa orientada, eu preciso tornar a orientação mais específica. Sendo assim, solicito que você pegue a minha dissertação, levante-se e encontre cinco modos diferentes de colocá-la no chão. Nesta segunda prática, realização da tarefa orientada, a improvisação estará presente porém

³⁶ Para maiores informações sobre os primórdios da Improvisação, no trabalho da coreógrafa Anna Halprin sugiro o livro *Moving Toward Life – Five Decades of Transformational Dance*. 1995. Especificamente as entrevistas cedidas a Nancy Smith e Yvone Rainer.

³⁷ Tradução livre.

através de parâmetros muito mais delimitados, do que na primeira, na qual você tinha apenas que improvisar com o meu trabalho pelo espaço.

A tarefa em Halprin, “não deixa de ser um tipo de improvisação sobre a qual se estabelece um recorte que determina questões conceituais específicas. A improvisação é um campo aberto e vasto; e a tarefa é uma restrição específica desse campo, sem obstruí-lo por completo” (ROSSINI. 2011: 49). É, também por conta desta especificidade no direcionamento do exercício, que Halprin passou a falar (décadas de 50 e 60) não apenas em improvisação, mas em uma improvisação estruturada termo que na prática, deste período, tinha o mesmo significado que tarefa orientada, ambos diferenciando-se de uma improvisação guiada pelo movimento espontâneo. Em alguns escritos³⁸ Halprin atrela o termo tarefas a propostas que envolvem ações cotidianas e improvisação estruturada como direcionamentos ligados a relações entre o corpo e o espaço ou um corpo com outro, mas na maioria das vezes os termos aparecem como propostas similares.

Artisticamente, ao fazer uso das tarefas orientadas ou improvisações estruturadas, não havia em Halprin a pretensão de obter um resultado imediato, em relação à forma final do movimento. Ela não buscava desenvolver coreografias e organizá-las dentro de um espetáculo cênico que seguisse os padrões do balé clássico ou da dança moderna; nem pretendia aperfeiçoar a realização dos movimentos oriundos da improvisação. O importante na dança gerada a partir das tarefas, “era o próprio processo de trabalho pelo qual a artista podia encontrar uma conexão com algo muito específico e particular – a individualidade de cada integrante do grupo” (ROSSINI. 2011: 49). Esta atração pelo movimento singular, bem como a atenção especial no “como” cada pessoa, dançarino ou não, pode gerar distintas danças, foi sem dúvida uma das maiores contribuições de Halprin para o *fazer-pensar* a composição coreográfica. Seus pressupostos influenciaram não apenas a grande maioria dos jovens coreógrafos e bailarinos de movimentos da vanguarda americana, como o *Judson Theater*, *The Grand Union*, como reverberaram na cena coreográfica da dança contemporânea.

As tarefas, no processo criativo em dança, “modificaram a noção de coreografia retirando do coreógrafo a supremacia da criação, da organização e da depuração de todos os movimentos executados pelos dançarinos da companhia”

³⁸ Ver em: *Moving Toward Life – Five Decades of Transformational Dance*. 1995. Especificamente as entrevistas cedidas a Nancy Smith e Yvone Rainer.

(ROSSINI. 2011: 50). As vivências, a imaginação, os desejo particulares de cada indivíduo, bem como colaborações e troca de estímulos entre coreógrafo e dançarino passaram a alimentar e gerar danças e coreografias.

De acordo com Rossini (2011) o trabalho com as tarefas orientadas, nas investigações de Halprin, se restringe aos seus experimentos nos anos 50 e 60. No entanto, um novo conceito, ainda mais aberto, dará lugar a idéia de tarefa, trata-se do conceito de *Score*, o qual, surge no trabalho de Halprin a partir da obra *Paredes Changes (Desfiles e Trocas)* em 1965. Um *Score*, pode ser traduzido como um pontuar, uma pauta, ou como uma regra. Em Halprin ele é considerado o exercício, o tema, a questão, enfim a proposta direcionadora da improvisação, a qual será, portanto, uma improvisação estruturada oriunda de um determinado “pontuar”. Exemplo: *Score Open-Close* (abrir-fechar), o direcionamento da atividade é dançar seja numa dinâmica que envolve o corpo como um todo ou partes específicas, a partir da relação abrir e fechar, este é o *Score*; a improvisação que o dançarino gerará a partir desta condução é a improvisação estruturada. Neste sentido, nunca haverá duas improvisações idênticas, já que cada pessoa tratará o *Score* de maneira distinta, porém o direcionamento que estrutura a improvisação é o mesmo.

Em meados de 2012, tive a oportunidade de participar do curso *Empowering Creativity through Movement/Dance and Life/Art Metaphors*, o qual, aconteceu em Esalen (Big Sur – Califórnia) de 20 de julho a 03 de agosto de 2012. O curso ministrado pela própria Halprin, que aos 92 anos segue lecionando dança com uma invejável energia, tinha como intuito oferecer aos participantes um resumo dos aspectos mais importantes do seu trabalho. Nestes dias com Halprin pude descobrir por que o conceito de *score* sobrepujou o trabalho com as tarefas orientadas e se tornou um elemento-chave para a sua pedagogia de trabalho.

Durante o curso éramos instigados a dançar guiados por um primeiro direcionamento, como por exemplo as possíveis relações entre a pélvis e a cabeça, pés e mãos, improvisações em duplas ao ar livre; conexões entre nosso ciclo respiratório e o som do oceano (o qual estava ao lado da sala do curso), entre outros. Após estas improvisações, guiadas por simples *scores*, Halprin nos pedia que desenhassemos um auto-retrato, respondemos a questão: Como se sentes neste momento? Feito o desenho, o observávamos e escolhíamos algumas palavras que traduzissem a imagem criada e num terceiro momento éramos instigados a organizar as palavras em uma frase começando por *Eu Sou...* A frase criada, neste momento, se transformava em um

novo *score*, o qual geraria novas improvisações e quiçá, no decorrer destas, novas pautas, novos *scores* poderiam surgir. Tanto o autor da frase quanto outros participantes da oficina poderiam fazer uso deste *score* para dançar. “O *score* pode ser uma idéia registrada em palavras, assim como a tarefa, no entanto, o *score* pode ser registrado de outras maneiras, ele também pode ser um desenho, um gráfico ou uma mistura de palavras e imagens” (ROSSINI. 2011: 50).

Os próprios pontos de vista propostos por Bogart e Landau, podem ser entendidos como *scores*, já que são direcionamentos à improvisação. A diferença é que os *view points*, das diretoras americanas citadas, fazem parte de um processo específico, o *Viewpoints*, e pontuam relações entre o corpo, o tempo e o espaço para que o artista cênico desenvolva suas improvisações e composições, já os *scores* de Halprin trafegam por um universo mais amplo, qualquer pessoa pode desenvolver um *score* e este pode gerar outros.

Na página a seguir proponho um diagrama (Figura 1.9) no qual esboço o percurso artístico pedagógico de Halprin, especificamente a partir da improvisação, como movimento espontâneo ao conceito de Score.

ANNA HALPRIN

- da improvisação espontânea ao conceito de Score -

Anos 1950	<p>improvisações ao ar livre guiadas por movimento espontâneos</p> <p>construção do deck ao ar livre (1951)</p> <p>cria o termo <i>tarefas orientadas</i></p>	<i>Dancer's Workshop</i> tarefas orientadas improvisações estruturadas
Anos 1960	<p>surge o termo <i>Score</i>,</p> <p>a partir da obra <i>Parades & Changes</i> (1965-67)</p>	

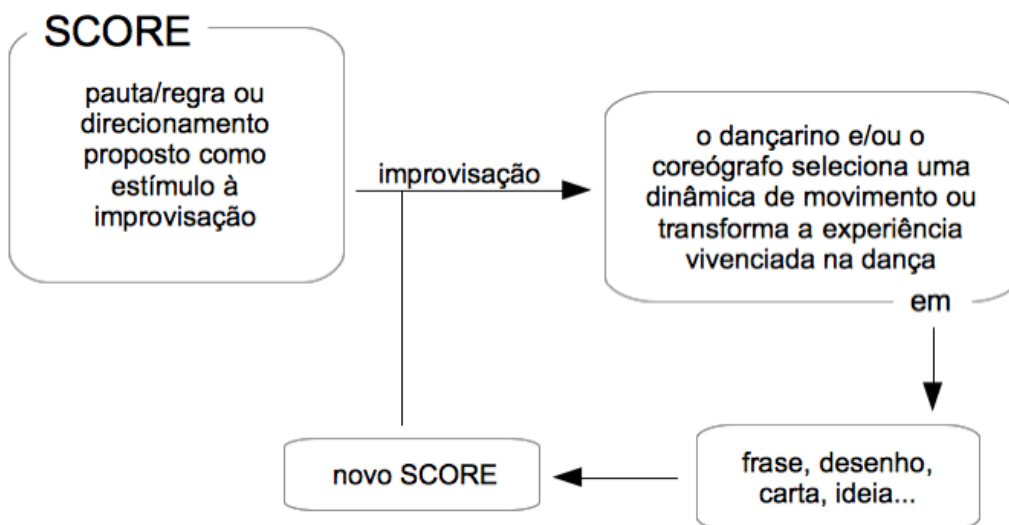


Figura 1.9

1.8 Improvisando Composto – Gerando *Scores* e o Roteiro Coreográfico:

Neste último dia de Oficina em Lima (Peru) estamos nos preparando para as Improvisações que realizaremos pelas ruas, sendo assim, iremos improvisar através de alguns *Scores* de Halprin atrelados ao processo *Viewpoints* com o intuito de gerar material coreográfico, em forma de direcionamentos cênicos os quais, irão compor o roteiro coreográfico que será experimentado no sábado e no domingo, nos espaços urbanos de Lima. Neste momento, a partir de exercícios de Halprin e dos Pontos de vistas de Bogart e Landau, iremos desenvolver nossos próprios *Scores*.

Iniciamos o ensaio realizando exercícios do *Viewpoints* Coletivo. Pela primeira vez em Lima, segui uma estrutura bem parecida com aquela proposta por Bogart e Landau (2005). Em círculo realizamos a saudação ao sol da Yoga, tentando realizar um trabalho de respiração comum ao grupo. Em seguida realizamos exercícios, também em círculos, trabalhando com as seguintes ações: andar, saltar, agachar e retornar a caminhada em círculo. Tudo foi realizado na busca por uma movimentação coletiva, levando o grupo a um trabalho que envolve a percepção dos micro movimentos. “o *Viewpoints* e o trabalho sobre a composição oscilam entre o movimento e a pausa, entre, o desejo pela variedade de ações e a economia do gesto. Ora limitando o corpo a ações mínimas, ora incitando a profusão e a diversidade de formas” (MEYER. 2010: 6). Ao trabalharmos com os pontos de vista coletivos através de simples ações como andar, agachar e saltar, temos a possibilidade de prestar atenção aos mínimos detalhes, a pequenos impulsos, transferências de peso, alinhamentos corporais, os quais muitas vezes passam despercebidos durante um exercício de improvisação.

O trabalho coletivo, como afirma Bogart (2005) é o *ABC* do *Viewpoints*, uma vez provocado a se deslocar em uníssono ou de forma relacional com os outros, o ator, o dançarino, mais tarde trabalhará com concepções mais avançadas de contraponto, justaposição e contraste. Questões, como a escuta e a percepção do grupo, são focais em atividades como esta.

Logo após o trabalho com os pontos de vistas coletivos propus um *Score* (direcionamento à improvisação): o sobe e desce. Este exercício pode ser feito em duplas, trios e até mesmo quartetos, geralmente o experimento em duplas, salvo exceções. Se em pares, uma pessoa da dupla improvisará pelo chão (nível baixo) e a

outra em pé (nível alto), a troca de níveis pode ser realizada a qualquer momento desde que de maneira simultânea. Qualquer um dos integrantes da dupla pode decidir o momento que *sobe* e o momento que *desce*. Normalmente há duas regras:

1. Improvisar no nível baixo e no nível alto;
2. Trocar de níveis, simultaneamente, com a sua dupla.

Quando aplico este exercício aliado ao processo *Viewpoints*, proponho que as duplas desenhem linhas circulares, linhas retas ou brinquem com a combinação entre elas. Durante esta oficina em Lima, propus que as duplas usassem além do *View point Forma*, o *View point Velocidade*, experimentando diferentes nuances da velocidade durante o exercício *sobe e desce*, preferencialmente passando por todas, no decorrer da improvisação. Tanto a forma quanto a velocidade são questões que normalmente trabalhamos quando improvisamos, porém, sem um foco preciso nestas questões.

O processo *Viewpoints* abre a possibilidade de uma improvisação ainda mais estruturada, com mais regras para seguir mas também mais possibilidades de conscientização dos nossos próprios movimentos e da escuta. A dançarina peruana Sandra Bajac ao comentar o exercício *sobe e desce*, aliado ao *Viewpoints*, descreve sua vivência:

Me parece que o mais difícil é não colocar na frente o seu desejo de mudar, não impor a sua velocidade ou o seu movimento a dupla. Entrar numa relação onde ambos afetam e são afetados. Comecei improvisando e desenhando minhas linhas, logo percebi que poderia ser muito mais prazeroso se eu desenhasse com a minha dupla e dançasse não somente na velocidade dela, mas quase numa terceira, a nossa, a que poderíamos criar juntas. Nem sempre deu certo mas me parece uma busca instigante, essa de escutar não somente o outro ou me escutar, mas escutar o nosso encontro.³⁹

O processo *Viewpoints* e a improvisação estruturada são sem dúvida processos de escuta. Tarefa árdua. Escutar parece fácil mas não é. Muitas vezes achamos que estamos escutando quando na verdade estamos apenas preocupados. Durante a improvisação, não se trata simplesmente de querer impor uma velocidade, um gesto, uma forma de mover-se, como bem afirma Sandra. Quando se improvisa, seja em

³⁹ Fala da dançarina peruana Sandra Bajac retirada de gravações realizadas durante a Residência Artística. Em, 12 de janeiro de 2012.

dupla, em grupo ou até mesmo sozinho faz-se necessário expandir a percepção para além da escuta do próprio corpo. Escuta-se a sala, o tempo do outro, as nuances de velocidade, as dinâmicas de movimento, o modo como o outro propõe soluções para a improvisação, entre tantas outras escutas.

Não posso deixar de enfatizar o que Sandra nos traz com a frase “escutar o nosso encontro”. Ao improvisar tendo como perspectiva a experiência do encontro, a *escuta deste encontro*, encaminhamos a composição coreográfica para algo que chamarei aqui de *Terceira Coisa*. Não se trata somente da ampliação da minha percepção ou da percepção do dançarino, nem de deixar-se levar pelo movimento do outro ou ainda responder aos estímulos exteriores, trata-se de enaltecer o liame que surge quando dois ou mais corpos dançam juntos para então, desenvolver um terceiro campo de energia, a *terceira coisa*, a qual só é possível na relação entre aqueles corpos.

Ao aliar o processo *Viewpoints* a exercícios como o *sobe e desce*, a escuta e a proposição, seja de dinâmicas, movimentos, andamentos, durações ou formas, se dá simultaneamente: o dançarino se move afetado pela relação com o outro e pela perspectiva de mudança de níveis ao mesmo tempo que provoca mudanças. Neste processo a percepção é aguçada e entendida com a própria ação. Nas palavras de Meyer, sobre o *Viewpoints*:

(...) O método permite ao ator ou bailarino a oportunidade de trabalhar sua percepção e ação com atenção ao momento presente, aguçando sua sensibilidade em sintonia com o outro e com o ambiente em que se inserem. Não se trata somente de um ator responsivo às demandas externas, nem imerso em seu próprio universo interior, mas um sujeito capaz de compartilhar e ajustar permanentemente suas ações à do seu companheiro de cena ou dos espectadores. (MEYER. 2007: 4)

Ao longo das improvisações, guiadas pelo *score sobe e desce*, sob minha orientação, as duplas foram se transformando em pequenos grupos formados por 4 a 6 pessoas cada. Neste momento, solicitei que abrissem o *score* para novas possibilidades, não precisariam mais ficar presos a regra inicial (uma pessoa no nível alto e outra no nível baixo) e sim expandir a dinâmica proposta, *subir e descer*, para partes do corpo, para relações espaciais do grupo com um todo, para diferentes Topografias, entre outras possibilidades.

Desta atividade surgiu um material coreográfico, a partir de agora tratado como

score, o qual decidimos selecionar para o roteiro coreográfico. Trata-se de da ação de *subir e descer* os vestidos, atrelado ao *view point relação espacial proximidade*, como é possível identificar na imagem que segue (figura 1.10):



Findada esta etapa, conversamos sobre o material selecionado e sugeri as participantes que escrevessem uma frase, assim como na proposta de Halprin, iniciando por *Eu sou...* Em seguida, compartilhamos as frases, improvisamos e selecionamos dois novos *scores*, o quais atuariam como mote geradores das próximas atividades, tratam-se das frases:

- *Eu sou a união de todas de nós.*
- *Eu sou aquela que vai embora*

Ao longo do dia outras improvisações foram realizadas, novos *scores* geraram novos direcionamentos coreográficos. A seguir proponho um diagrama explicitando o modo como os *view points* atrelados ao conceito de *score* de Halprin, geraram os materiais que resultaram no *Roteiro Coreográfico* criado para as ruas. *Diagrama* (Figura 1.11):

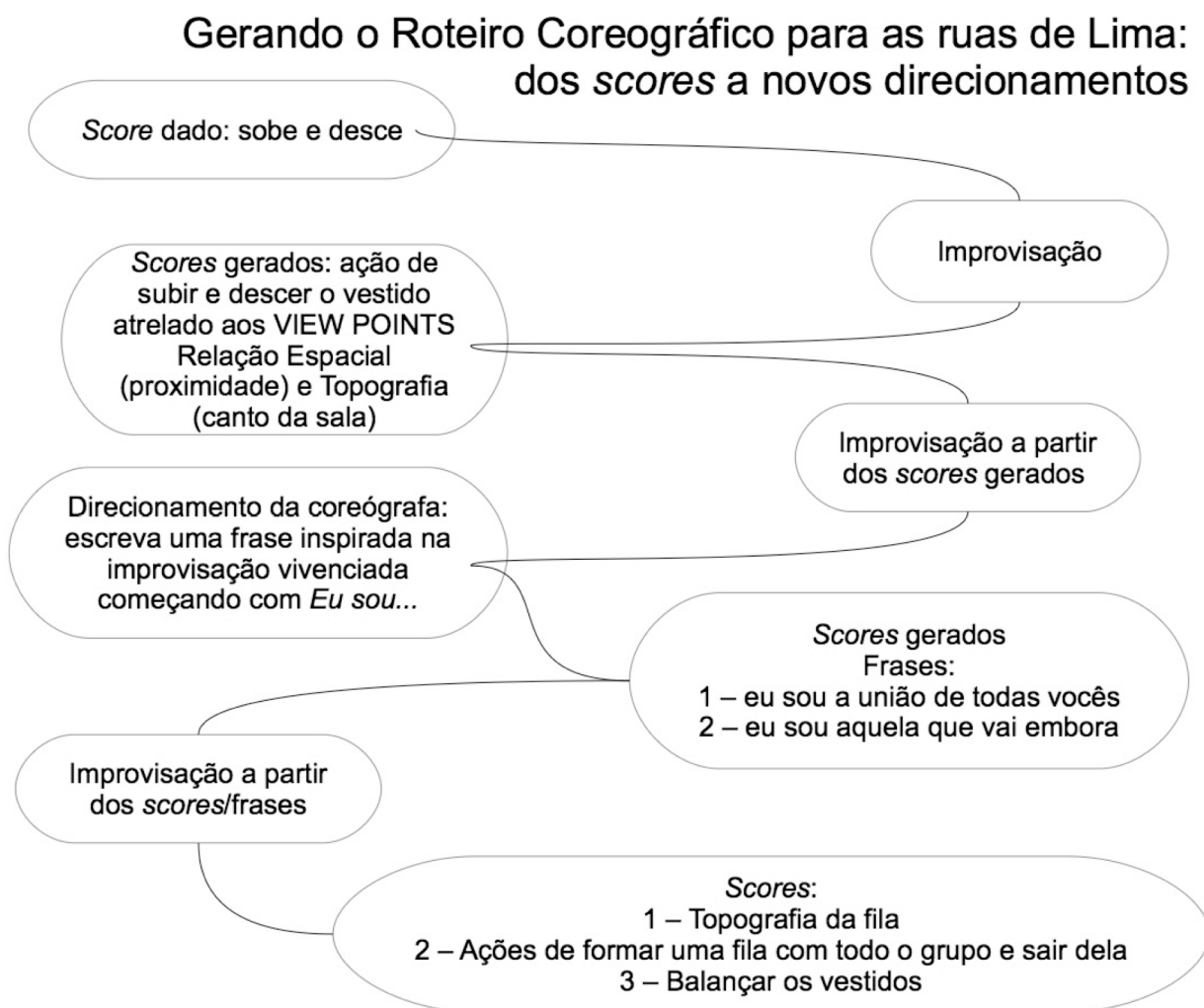


Fig.1.11

Terminamos o encontro, último dia de oficina, conversando sobre tudo o que aconteceu nestes três dias de intensas descobertas, trocas de experiências, tempo compartilhado, intercâmbio cultural e, claro sobre como seriam os próximos dias. Todas estávamos bastante ansiosas com a possibilidade de improvisar pelas ruas e experimentar os *scores* criados dentro da sala de ensaio num espaço urbano.

Nas páginas a seguir encontra-se o primeiro Roteiro Coreográfico criado, o descrevo com intuito de facilitar o entendimento e desenvolvimento da Residência Artística e conseqüentemente desta pesquisa.

1.9 Roteiro Coreográfico para as ruas e praças de Lima (Peru):

O seguinte roteiro esboça possibilidades para a composição, não são regras rígidas mas sim direcionamentos móveis. Não há uma ordem previamente estabelecida de como tais materiais devem acontecer, se engendrar ou gerar coreografia, também não existe a necessidade de passar por todos. O roteiro é composto por *View Points Individuais* atrelados a *Scores*, sendo que cada um deles pode desenvolver outros durante as Improvisações e Composições.

1. Canto da Sala (Figura 1.12)



View Point Topografia: O grupo como um todo juntos, bem próximos.

Score 1: Levantar e descer os vestidos

Score 2: Sair e voltar para a Topografia formada pelo grupo

2. Fila (Figura 1.13 e 1.14)



View Point Topografia: Uma fila em Linha reta (como mostra a figura acima)

Score 1- Balançar os vestidos e um a um passar por baixo destes

Score 2 - Formar a Fila e desmanchá-la, trocando de lugar e/ou formando-a em outro lugar.



Fig.1.14

3. *La santa Puta Madre* (Figura 1.15 e 1.16):



Fig.1.15

View Point – Repetição

Score: Cobrir uma das mulheres com os vestidos até Transformá-la em uma imagem que remete a uma santa.



Fig. 1.16

4. *Score.* A frase No te reías! (Não ria!)

2. COMPOSIÇÕES INSTÂNTANEAS PELAS RUAS DE LIMA (PERU)

Pouco a pouco todas foram chegando, delimitamos nosso espaço de ação, alongamos e... mãos à obra! Ou seria, corpos e vestidos à obra? Nos posicionamos, alguns olhares tímidos nos acompanhavam, aos poucos fomos nos desprendendo, nos soltando e os olhares foram se aproximando, e pronto: estávamos em ação e ao contrário do que imaginava, eu me sentia segura, a vontade e em casa na companhia daquelas pessoas, daquelas mulheres fortes e decididas.⁴⁰

A cidade de Lima, capital do Peru, é um lugar de contrastes, cultura e agitação. Vendedores ambulantes, malabaristas, artesãos, engolidores de fogo, trabalhadores infantis, circulam nos engarrafamentos de ruas ladeadas por mansões coloniais, ruínas pré-incaicas, igrejas históricas e museus repletos de memórias da construção e derrocada de um Império. Ela está situada na costa central do país, nas margens do Oceano Pacífico, onde uma imensa e contínua área urbana, conhecida como Região Metropolitana de Lima, se estende.

Para a realização dos nossos primeiros experimentos fora da sala de ensaio, agora com o roteiro coreográfico⁴¹ desenvolvido, elegemos a praça *San Martín*. Localizada na região central de Lima, a praça, inaugurada em 1921, foi construída para comemorar os cem anos da independência do Peru. O lugar foi sugerido pelas participantes do projeto, por se tratar de um espaço que carrega consigo a força e a beleza da autonomia do país. Grandes manifestações políticas, culturais e sociais ocorreram e ainda ocorrem neste espaço. Ao mesmo tempo que a praça abriga as características citadas, no cotidiano da cidade ela se transformou em um espaço pouco seguro. Muitas pessoas nos aconselharam a não andar por aquela praça a noite, sobretudo desacompanhadas, por se tratar de um lugar bastante perigoso, que carrega histórias de estupros e outras violências corporais.

Ao chegar na praça, logo notei sua grandiosa extensão e como não havíamos marcado um ponto exato de encontro, decidi caminhar por ela tanto para sentir o espaço quanto para encontrar as participantes da oficina e encaminhá-las até um ponto de encontro comum. As fotos a seguir (Figuras 2.1 e 2.2) foram tiradas por mim em

⁴⁰ Texto retirado do diário da intérprete Vanessa Balsalobre, escrito em 14 de janeiro de 2012.

⁴¹ Refiro-me ao primeiro Roteiro Coreográfico criado, o qual está disponível nas páginas 81 a 84, deste trabalho.

14 de janeiro de 2012, durante a caminhada:



Ao andar pela praça, busco prestar atenção na sua arquitetura, na disposição paisagística da mesma, quiçá delimitar um espaço para as improvisações ou encontrar um local para o começo destas. No entanto, por onde passo, sinto olhares de cobiça e sou obrigada a escutar coisas desagradáveis, como por exemplo:

– *Mira, que mamita!*⁴²

– *Te pasaria muy bien en mi cama, mamita!*⁴³

Não cabe a este trabalho discutir as relações sociais estabelecidas entre homens e mulheres, nem aspectos do feminismo ou machismo presentes na cultura peruana, enquanto construções sócio-culturais. Basta, neste momento, lembrar que um dos pontos de vista apontados por Bogart e Landau (2005) chama-se *Resposta Sinestésica*. Este *View Point* “refere-se à ação espontânea daquilo que está externo à você, à percepção e a resposta aos eventos externos” (BOGART e LANDAU. 2005: 52). O grupo que improvisará neste espaço é formado por dezessete mulheres, todas de vestidos, e um homem. Haverão provocações, como estas que recebi, durante as

⁴² Trata-se de uma gíria peruana que pode ser entendida em português como “Olha, que gostosa!”

⁴³ Outra gíria peruana que traduzida para o português é equivalente a “Eu transaria com você e você passaria muito bem na minha cama, gostosa”.

apresentações? Como as participantes do projeto reagirão a elas? As cobiças e frases desagradáveis se tornarão estímulos ou inibirão as improvisações?

Sigo pela praça desafiando olhares e frases desagradáveis. Procuo delimitar espaços, visualmente, na busca por topografias que possam contribuir com o exercício cênico que realizaremos em breve. Durante a caminhada, invadem minha mente, as palavras de Bogart, quando esta descreve o *View Point Arquitetura*, referindo-se a este como o “ambiente físico com o qual você trabalha e como tal afeta sua movimentação” (BOGART e LANDAU. 2005: 47). No caso específico da Praça *San Martín*, acredito que o mais importante não será estudar questões como textura, cor, massa sólida, luz, som, relativas ao *View Point Arquitetura*, mas perceber como a memória e as provocações deste espaço, afetarão os corpos dessas mulheres peruanas, dispostas a confrontar parte da história do seu país.

Neste momento da Residência Artística em Lima (Peru), ao nos encaminharmos para as ruas da cidade, com intuito de improvisar a partir do *Roteiro Coreográfico*, gerado na sala de ensaio, nos direcionamos para outro campo da improvisação, o das chamadas Composições Instantâneas ou Improvisação enquanto performance. Em práticas que abordam a improvisação por este viés, o artista improvisa ao mesmo tempo que cria a cena, ou seja, a improvisação é a própria performance cênica gerada no momento da apresentação. O termo Composição Instantânea é recente, ele surgiu e ganhou força na cena da dança, na década de 90. De acordo com Muniz :

Além de originar e executar movimentos, na composição instantânea existe a preocupação de compor a cena no momento. É uma linguagem que trabalha com conceitos de composição coreográfica considerando a estrutura, a ordem, o espaço, o tempo, os materiais e a pontuação. A inserção desses conceitos é feita no ambiente onde a cena se constrói. (MUNIZ. 2004: 9)

Muitos artistas improvisadores⁴⁴ trabalham neste campo, entendendo a improvisação não apenas como prática ou recurso coreográfico, mas como a própria dança que é gerada na relação direta com o espaço, com outros corpos, **com** e **no** tempo-espaço.

⁴⁴ No Brasil, o Estúdio Nova Dança e o grupo de improvisação Nova Dança 4, em São Paulo, vêm desenvolvendo trabalhos neste viés já há alguns anos. Na Europa, existem vários projetos que criam espaços para a composição instantânea, como “Klick-Clique”³⁷, Crash Landing³⁸, The Fountain³⁹, Internacional Dance Exchange of Amsterdam (IDEA) ⁴⁰. Fonte: MUNIZ, Zilá. 2004, p. 70.

Nos três primeiros dias da residência artística, fiz uso da improvisação enquanto aquecimento e preparação corporal e também como prática estratégica geradora de material coreográfico, agora, nestes dois dias dançando nas ruas de Lima, a improvisação guiada pelo roteiro coreográfico, é a própria cena, um fim nela mesma.

Um dos caminhos para se compreender o aparecimento destas práticas, Composições Instantâneas, é situar suas raízes nos experimentos dos artistas norte-americanos das décadas de sessenta e setenta. Muniz (2004) propõe um recorte histórico e geográfico apontando para diferentes gerações de artistas, praticantes da Composição Instantânea, com formações diretas ou indiretas nas raízes da dança pós-moderna americana. Ela aponta para Steven Paxton, Simoni Forti e Yvone Rainer como os principais artistas, integrantes do Judson Dance Theater, que dominaram e fizeram uso da Improvisação enquanto Performance com verdadeira maestria e acuidade corporal. De acordo com Muniz :

Como é feita hoje, pode-se dizer que a composição instantânea é a evolução de uma situação cênica originada pela improvisação de contato e improvisação estruturada. Através do espaço oferecido na *jam session* onde as pessoas inicialmente se reuniam para praticar a improvisação de contato, as performances se tornaram mais complexas e virtuosas. Além, disso surgiu a necessidade de se criarem situações cênicas e, conseqüentemente, a cena e a dramaturgia. (MUNIZ. 2004: 71)

Pesquisadores como Sally Bannes (1999), Marvin Carlson (2010), Zilá Muniz (2004), entre outros, localizam o berço das *Improvisações enquanto Performance*, da dança pós-moderna, nos *happenings* americanos da década de 50. O termo happening (do inglês acontecimento), como categoria artística foi utilizado pela primeira vez pelo artista Allan Kaprow, em 1959. De acordo com Robert Dunn:

No final da década de cinquenta, estava acontecendo uma série de performances na cidade chamadas de happenings, que não era propriamente espetáculos de dança mas eram shows onde estavam juntas várias manifestações artísticas (...) Pensando bem, era uma grande confusão (risos). Penso, hoje que o que colocava aquelas pessoas juntas era simplesmente uma vontade de reagir a qualquer coisa que fosse bonitinha, convencional ou tudo aquilo que estivesse em voga no momento. (DUNN apud SILVA, Rodrigues. 2004: 108)

Apesar de muitos pesquisadores o definirem como sinônimo de performance, o *happening* é distinto porque, além do aspecto de imprevisibilidade, geralmente envolvia a participação do público. Enquanto evento artístico, ocorria nos mais diversos ambientes, usualmente fora das galerias e museus, abarcando a característica de uma apresentação gerada no instante em que se dava, sem uma construção rígida prévia. De acordo com Bannes (1993), uma outra característica dos *happenings* era a participação de não profissionais, principalmente uma busca por não atores. De acordo com Kaprow :

Fazendo happenings, pela primeira vez, procurei amigos para a apresentação, qualquer pessoa que me safasse, e tendiam a ser artistas, poetas, músicos que eu conhecia. Como conhecia muitos poucos atores, não me dirigi a eles, exceto quando Julian Beck recomendou uns poucos que imediatamente se revelaram estúpidos, por quererem representar. Queriam ter papéis de estrelato (...) mas os meus amigos, que não estavam acostumados a representar, foram completamente capazes, por que sentiam as origens do que estavam fazendo na pintura... Eles não tinham de se preocupar com sua “projetibilidade” sua capacidade verbal, sua “situação no palco”, assim por diante. (KAPROW apud BANNES. 1999: 120)

A presença de artistas e não artistas nos *happenings*, bem como em outras propostas artísticas deste período é apontada por Bannes (1999) como um ato ao mesmo tempo artístico e político, isso por que a década de 60 é também um marco de derrubadas e questionamentos políticos vigentes. “A explosão da mídia numa convulsão de ideais, o transbordar dos movimentos das minorias, o movimento dos direitos civis, a resistência à censura e a promoção da livre expressão são alguns dos referenciais que irão definir a maior parte das ações artísticas tomadas naquele período” (BANNES apud MUNIZ. 2004: 24). Os Estados Unidos da década de 60 vivenciava uma ruptura na arte, da vontade de transgressão dos modelos da arte moderna, surgiu o cruzamento entre as chamadas culturas cultas e as ditas populares. De acordo com Muniz:

A incorporação da arte popular e “*folk*” foi uma estratégia vital de alguns artistas da época para democratizar a vanguarda, que em si invocam o valor americano e tradicional da igualdade. A ampla difusão e a acessibilidade intelectual das artes populares entram em conflito com os valores da elite. E com o advento dos meios de comunicação de massa e o modo pelo qual estes se orientam, corrompe-se o contato dessas manifestações artísticas. (MUNIZ. 2011: 64)

Decidi encerrar a oficina em Lima, primeira etapa do projeto, através das *Improvisações enquanto Performances* pelas ruas, também como um modo de referenciar as raízes dos *Processos* que estamos trabalhando. Muitos dos *experimentos e improvisações* desenvolvidos pelos artistas do *Judson Theater Dance* e da própria *Halprin*, foram realizados fora dos espaços cênicos, em ruas, bares, praças e casas noturnas.

Em entrevista⁴⁵ cedida a Nancy Smith, em 1989, Halprin relata sobre algumas improvisações realizadas pelas ruas de São Francisco, no início da década de 60. A coreógrafa afirma que uma das razões que a levou para as ruas foi a vontade de simplesmente dançar sem ter que ir atrás de aluguel de salas cênicas, contratar uma equipe, desenvolver folhetos de divulgação, etc. As ruas eram também um lugar no qual ela poderia ter a audiência pronta. Nas palavras de Halprin:

Nós queríamos realizar. Então nós fomos para as ruas, para as praias, paradas de ônibus, para prédios abandonados, para qualquer lugar. O que nós estávamos realmente tentando construir era uma dança por toda a cidade. Era possível conseguir uma permissão para dançar em um parque, mas queríamos ser capazes de usar toda a cidade. Sendo assim, de alguma maneira estávamos nos rebelando contra as restrições que foram colocadas aos artistas. (HALPRIN.1995: 8-9).

O uso do espaço público como local para improvisações de dança, na época, logo se tornou uma questão política. Na mesma entrevista citada, Halprin comenta que várias vezes ela e o grupo de pessoas, muitas delas participantes da sua *Oficina de Dançarinos*, foram presos por dançarem em território público. Como resposta a uma destas prisões, Halprin relata que o grupo decidiu fazer uma passeata com cartazes em branco, uma espécie de procissão pelas ruas. Segundo a coreógrafa existia uma espécie de ordem na cidade afirmando que para qualquer atividade artística ou manifestação cultural feita nas ruas, seria necessário um pedido de licença junto a prefeitura, porém, a licença era solicitada apenas para atividades realizadas por um grupo maior de vinte e cinco pessoas. Sendo assim, o grupo decidiu que a passeata com os cartazes seria feita por vários grupos, com vinte e quatro pessoas cada. “Teríamos então, vinte e quatro pessoas pelas ruas e deixaríamos um espaço, cerca de

⁴⁵ Ver em *Moving Toward Life – Five Decades of Transformational Dance*. 1995, p. 8 e 9. Tradução própria.

um quarteirão entre nós” (HALPRIN. 1995: 8-9)⁴⁶. Centenas de pessoas participaram deste evento. A seguinte atitude reforça uma preocupação política, questionadora de ordens estabelecidas. Os artistas da vanguarda norte americana, contemporâneos a Halprin, de acordo com Bannes :

Em sua busca de um meio de sanar as várias rupturas criadas pela cultura do sistema – entre a mente e o corpo, entre artistas e platéia, entre a “alta arte” e a “baixa arte”, entre a arte e a ciência, e entre a arte e a vida, a vanguarda da década de 1960 abriu caminho para as alternativas, que se estenderam da política de oposição aos temas e materiais subestimados. (...) A utopia suprema não era nem uma verdade, nem uma cultura mas um reconhecimento de múltiplas verdades e múltiplas culturas. (BANNES. 1999: 336)

Importante frisar, que apesar de embebida pelas propostas dos artistas da vanguarda norte-americana da década de 60 e, apesar de nutrir minhas práticas artísticas em dança, através de muitos dos seus princípios, metodologias, audácias e transformações, sou uma artista brasileira contemporânea. Minha dança trafega pelo mar de pluralidades, singularidades e escolhas, muitas delas somente permitidas após os movimentos pós-modernos, da dança contemporânea. Neste aspecto, estou de acordo com a professora e pesquisadora Jussara Xavier quando esta afirma:

O contemporâneo na dança reflete uma visão particular de mundo e não se restringe a um único modo de composição no corpo e na cena. Tampouco carrega a missão unívoca de negar uma técnica ou movimento artístico qualquer. Se ocupa em perguntar, conhecer e escolher. Tal liberdade criativa permite desde a apropriação da poética etérea da dança clássica, à qualidade expressionista da dança moderna, à variedade das danças populares, de salão e de rua, até o uso de gestos cotidianos e a própria recusa do movimento enunciada pela dança pós-moderna americana nos anos 1960. (XAVIER.2012: 12)

Nas Composições Instantâneas, pelas ruas e praças de Lima, as participantes do projeto *Vestidos & Cartas* terão a possibilidade de experimentar os processos de improvisação, assumindo o risco do momento, bebendo nos instantes fugidios dos transeuntes, espaço público e céu aberto, para criar suas danças. Vivenciar o espaço da Praça *San Martín*, das ruas, experimentar e compartilhar questões nascidas, em tão

⁴⁶ Tradução própria.

pouco tempo, na sala de ensaio, no ambiente urbano, foi uma decisão de todos. Sabemos das dificuldades e dos riscos mas trata-se também da possibilidade de experimentar a improvisação como composição, vivenciando-a na sua prática sincera entre espaço, público e improvisador.

2.1 Composições Instantâneas pela praça San Martín (Lima- Peru):

Vanessa, Elaine e eu chegamos cedo. Estamos ansiosas. As duas artistas brasileiras, citadas, estão preocupadas com o idioma, nenhuma delas fala espanhol e por mais que se trate de uma língua latina, semelhante ao português, ambas já perceberam as dificuldades de compreender e se fazer entender em um idioma, com o qual não estamos familiarizados. A atriz e bailarina, Vanessa Balsalobre, descreve sobre a chegada a praça *San Martín* e seus receios:

Dia de muito sol e muitas expectativas... fomos todas para a praça San Martín, cada uma com seus vestidos, cada uma com sua ansiedade. A praça era bem grande, o que me assustou um pouco... como poderíamos nos concentrar? Nos tornaríamos pequenas diante de tanto espaço. (...) E se alguém me perguntar alguma coisa, saberei me comunicar? Saberei como agir? É, talvez a idéia de me jogar nas ruas em uma intervenção em uma cidade que desconheço, em um país que nunca estive antes, numa língua que não falo e que às vezes mal compreendo, com pessoas que acabo de conhecer, seja um pouco assustador.⁴⁷

Entendo completamente as questões apontadas por Vanessa. As duas artistas brasileiras já realizaram Composições Instantâneas em praças, ruas e estações de metrô da cidade de São Paulo. Sabem que a escuta do espaço e dos participantes está no cerne da realização deste tipo de atividade, mas conhecem também os diversos materiais que podem surgir e as pequenas orientações ou comunicações internas que emergem destes processos. De acordo com Muniz :

Improvisar desenvolve um estado de consciência que faz conexões físicas com a tomada de decisões. A consciência é este estado de alerta que diz que você é quem é você. Na composição instantânea, a consciência regula rapidamente e seleciona tudo o que acontece. Existe um nível de tomada de decisão, em que algumas escolhas são previamente feitas, mas o acordo entre estas e o que vai acontecendo são dados pela consciência. (MUNIZ. 2004: 68)

⁴⁷ Texto retirado do diário da intérprete Vanessa Balsalobre, escrito em 14 de janeiro de 2012.

Durante a Composição Instantânea em Lima, é possível que surjam falas ou expressões tipicamente peruanas e, é bem provável que as brasileiras não compreendam. O que aconselho a elas é não deixar que a dificuldade com a língua seja um bloqueio mas sim um estímulo criativo para as tomadas de decisões, durante a improvisação.

Quando as participantes chegaram, demos um primeiro momento para que cada uma sozinha pudesse dar uma volta pela praça, sentir o ambiente e estudar as possibilidades antes de começar a *Improvisação*. Em seguida delimitamos uma parte da praça que se interligava a avenida como espaço cênico. De acordo com Felice Wolfzahn:

É importante definir uma estrutura antes da apresentação, qualquer que seja, para que desta maneira, mais possibilidades possam ser desenvolvidas, com uma base mais fértil no desenvolvimento da obra. Portanto, a estrutura dá a direção para o rumo que a investigação irá tomar. (WOLFZAHN apud MUNIZ.2004: 73)

Definimos que o começo da Composição seria a partir da imagem, por nós intitulada, *Canto da Sala*⁴⁸. Neste momento, possuímos um começo e os *Scores* que constituem o roteiro coreográfico. Não há uma ordem de acontecimentos previamente definida. O que acontecerá a partir do momento que todos se colocarem na praça, dispostos a *performar*, dependerá das relações estabelecidas e escolhidas pelo grupo durante a improvisação, agora assumida enquanto performance cênica.

Hora de começar: as participantes se posicionaram, na imagem *Canto da sala* e permaneceram nela por vários minutos, fazendo uso do *View point Tempo Duração*. Depois de um longo período em pausa, Paulina saiu do grupo e caminhou alguns passos a frente. Ela estendeu um vestido na praça e deitou-se em cima dele. Alguns minutos se passaram e Beatriz, também saiu do grupo, caminhou até Paulina e repetiu a mesma seqüência da primeira. Neste momento, Paulina levantou-se e retornou ao grupo. Em seguida outra participante, saiu da imagem *Canto da Sala*, foi até Beatriz, estendeu um vestido e deitou-se ao seu lado.

Nos primeiros minutos da Composição Instantânea pude notar que o grupo fez uso, não apenas dos materiais criados na sala de ensaio mas também dos pontos de vistas, como ferramentas compositivas. É possível, por exemplo, identificar o uso do

⁴⁸ Ver foto 1.10 da página 79.

View point Tempo Repetição, através da ação de estender o vestido e deitar-se em cima dele. As participantes da oficina utilizaram a improvisação estruturada e os pontos de vista para criar suas composições lembrando que “aquele que improvisa um movimento deve se ocupar do ‘o que’ ele faz, mas deve também sempre se fazer algumas outras perguntas, que funcionam como bóias de apoio, para que o movimento improvisado não vire qualquer coisa” (ELIAS. 2011: 33). Elias (2011) sugere questões como “onde faço?” “quanto dura o que eu faço?”, “como eu faço?” como pequenos, mas válidos direcionamentos. Na Improvisação enquanto performance, tais questões não devem ser entendidas como um momento em que o improvisador pára para encontrar as respostas mas como um descobrir – fazendo.

Voltando a Composição *em Lima*: Ainda na imagem *Canto da Sala* o grupo começou a realizar o *score*, criado durante os ensaios, trata-se da ação de levantar e descer os vestidos. Em princípio fiquei com receio de que houvesse apenas uma repetição do material criado na sala, sem uma preocupação com a escuta da praça, ou que o grupo se sentisse preso aos materiais e não conseguisse propor novas dinâmicas. Logo percebi, que o ato de retornar às ações, desenvolvidas durante a oficina, era um espécie de código, gerado no momento, como um modo de reconectar-se. Através de um material já experimentado era como se os participantes lembrassem os caminhos pelos quais a composição poderia acontecer. De acordo com Muniz:

(...) um balanço de possibilidades acontece simultaneamente, com a percepção do corpo no ambiente. A relação entre ações que possam vir a se potencializar e o corpo regula a tomada de decisões, podendo ou não ser potencialmente recombinada, repetida, reorganizada, na composição instantânea cenicamente. (MUNIZ. 2004: 69)

Composições Instantâneas, sejam danças ou performances, no espaço urbano trafegam pela busca constante de materializa-se e desmaterializar-se, num criar, surgir, inventar, propor escutar que se dá no mesmo instante do fazer. Do individual se constroem células coreográficas alimentadas pelo grupo, do coletivo dinâmicas espaciais, temporais, qualidades de movimentos, nutrem o fazer do indivíduo. Nesta relação entre corpos, vivências e experiências urbanas, a céu aberto, dançar sem uma coreografia previamente fixada não significa ter uma relação superficial com a dança e questões que a envolve, ao contrário a Composição Instantânea requer um grau de escuta plena. “Improvisar movimentos não é sinônimo de combinar diferentes

passos, em diferentes ordens, é reinventar o movimento expressivo ‘vazado’ do passo” (ELIAS. 2011: 33). Nas Composições Instantâneas o improvisador é a própria dança e vice-versa.

A Composição em Lima seguiu, por mais alguns minutos, numa mescla de materiais gerados na sala de ensaio e novas criações. Em um determinado momento, um homem, um transeunte, parou na frente do grupo e falou algumas frases desagradáveis. Como ninguém reagiu a sua provocação, ele saiu gritando:

– *As mesmas imbecilidades de sempre!*

Tão logo ele terminou sua frase, uma das mulheres, participantes do projeto, saiu atrás dele repetindo a frase:

– *As mesmas imbecilidades de sempre!*

Ao responder a um estímulo exterior, a participante fez uso do *View point Tempo, Resposta Sinestésica*, mas também do *View point Tempo Repetição Externa*, o qual acontece quando uma pessoa repete, seja um movimento, um gesto, uma forma, neste caso uma frase, oriunda de algo exterior ao seu corpo.

Impulsionados pela atitude da dançarina, o grupo como um todo caminhou atrás daquele homem repetindo a frase:

– *As mesmas imbecilidades de sempre!*

Logo uma nova *Topografia* surgiu: Um círculo formado por dezessete mulheres e um rapaz, gritando “as mesmas imbecilidades de sempre” envolveu o homem, aquele, o autor da frase. Este ficou no meio, parado, encolhido, pedindo desculpas às mulheres e dizendo que era um grande admirador não apenas delas mas também das artes. Este momento chamou atenção dos transeuntes. Algumas mulheres e crianças se aproximaram do grupo que *performava*, identificando-se e apoiando as ações realizadas.

No continuar do *improvisar-compondo*, a topografia do círculo se desfez. As mulheres e o único homem se espalharam pela praça numa brincadeira que teve no

view point Relação Espacial, entre os que improvisam, seu mote gerador. Na seqüência, o grupo como um todo subiu correndo os degraus da escada, a qual serve como separação entre a rua e a praça. No ponto mais alto, as participantes formaram a *Topografia* da fila, imagem criada na sala de ensaio, e começaram a distribuir beijinhos para os que por ali trafegavam.

A ação de distribuir beijinhos aos transeuntes, numa praça marcada por histórias de violência, física e psicológica, sobretudo contra o corpo feminino, me soou inquietante e poética. Os beijinhos foram distribuídos a exaustão indo do engraçado ao mecânico e do mecânico ao desconfortável. À medida “que as repetições exploram e desestabelecem maneiras convencionais de ver e de expressar dança, o corpo gradualmente emerge como vítima final, o local onde estão registrados o controle a coerção e a dor, em relações teatrais e sociais” (FERNANDES. 2000: 74). As participantes do projeto direcionaram a composição, a partir do ato repetitivo de jogar beijos, para um lugar que critica a política de coerção do corpo, através da manipulação calculada de seus gestos e movimentos. As coreografias sociais femininas e os esteriótipos da mulher, discutidos na sala de ensaio, se fizeram presente nesta Composição Instantânea.

A primeira Improvisação enquanto Performance durou aproximadamente 40 minutos. O evento foi realmente uma mescla de material criado na sala de ensaio, com transformações acarretadas pelo tempo-espaço e o surgimento de outras configurações cênico-coreográficas. No final desta prática cênica, o grupo se encontrou para uma breve troca de vivências e logo decidimos que deveríamos improvisar em outro espaço.

2.2 *Por las Calles de la ciudad de Lima:*⁴⁹

Seguimos pelas ruas na busca por um espaço para improvisarmos. Alguém do grupo indicou uma pequena praça e caminhamos até ela. Um local completamente distinto da praça *San Martín*. Muitos artesãos trabalhavam e vendiam seus produtos. Haviam crianças correndo, casais namorando. Balões e pipocas sendo vendidos.

Durante a caminhada, da praça *San Martín* a esta região, comentamos sobre a necessidade de ter um tempo maior para si, para sentir o espaço *em performance*, antes de formar o grupo. Sendo assim, decidimos que cada qual começaria a sua composição instantânea, num evento individual, partindo como e de onde quisesse. Escolhemos, como direcionamento para estas improvisações individuais, o *view point Arquitetura*. A orientação, neste momento é que cada participante improvise sozinho explorando massas, texturas, cores, luzes e, em algum momento da performance, o grupo se encontre novamente e forme a *Topografia da Fila*⁵⁰. Nada mais foi pré-definido. Algumas pessoas do grupo optaram por assistir as improvisações. Doze mulheres *performaram*.

As imagens a seguir (Figuras 2.3 a 2.5) são das *Composições Instantâneas* realizada pelas ruas e praças de Lima:

⁴⁹ Tradução: Pelas ruas da cidade de Lima.

⁵⁰ Ver página 83 deste trabalho.



Figura 2.3: Nesta cena as mulheres, peruanas e brasileiras, performavam nas ruas de Lima. Elas estão realizando *Topografia da fila*, material criado na sala de ensaio, juntamente com a brincadeira de balançar os vestidos e passar por baixo.



FIG. 2.4 - IMPROVISACÃO ENQUANTO PERFORMANCE
FOTO: TIRSO

LIMA. 14.01.12

Figura 2.4: Na cena apresentada na imagem acima, as dançarinas improvisavam num jogo repetitivo de deitar-se umas sobre as outras, fechar os olhos, levantar e voltar a deitar.



FIG. 2.5 -ANDRÉA OZEJO PERFORMANDO
FOTO: TIRSO

LIMA. 14.01.12

Figura 2.5: A dançarina e designer de moda Andréa Ozejo, performando pelas ruas de Lima, na relação direta com o público. Nesta cena, Andréa dançou guiada pelas indicações de uma menina do público, a qual a acompanhava e lhe dava sugestões sobre o que fazer com o seu vestido.

Findado nosso primeiro dia pelas ruas de Lima conversarmos sobre as impressões deste primeiro dia pelas ruas. Os comentários tomaram como foco a escuta ou a falta dela, durante a improvisação, e como o processo *Viewpoints* contribui para uma trabalho através do que Bogart (2005) chama de escuta extraordinária, o que significa uma escuta com todo o corpo, envolvendo o sistema sensorio motor em sua integralidade. Através da escuta extraordinária proposta por Bogart e Landau, o ator, o dançarino de acordo com Meyer:

(...) se torna perceptivo ao seu entorno, utilizando-se de tudo o que ocorre ao seu redor, sem incluir ou excluir algo somente porque acha que é bom ou ruim. Este aspecto é marcante na filosofia do *Viewpoints*, ao invés de agir somente por impulsos e desejos próprios, o ator é estimulado a compreender sua individualidade em relação com o ambiente. Em outras palavras, são formas com que os corpos de atores e bailarinos são afetados no espaço/tempo. (MEYER. 2007: 2)

O processo *Viewpoints* permite o contato com as sensações através do físico, através de um diálogo entre a arquitetura corporal e a arquitetura do espaço. A sua prática proporciona ao artista uma criação coesiva e permite que o individual dialogue com o coletivo na linguagem da cena. Durante a nossa conversa, muitos foram os comentários sobre como os pontos de vista tornam-se ferramentas para a composição. Nas palavras da participante peruana, Debrah Montoro:

Você percebe que está ali se movendo, fazendo algo mas que este mover não vem só de você. Vem de algo que alguém fez ao seu lado ou até mesmo longe de você e que quase sem perceber você está fazendo também. Durante a improvisação eu senti necessidade de compor com outro. Eu queria entender como aquele espaço estava movendo ela e ela e a outra e, então, percebi que se eu repetisse por exemplo, um mesmo movimento que ela fez, era como se eu visse o espaço pelo ponto de vista dela. E, depois eu poderia modificar, trabalhando uma velocidade diferente, deixando o movimento mais circular. Eu tive os pontos de vistas o tempo todo ao meu lado, durante a improvisação, me guiando mesmo.⁵¹

Conversamos também sobre o espaço, em como aproveitar a textura, a cor, o sol, a luz que bate, o ruído da rua, como todas estas coisas podem se tornar estímulos para a criação. Durante a conversa, a dançarina peruana Sandra Bajac falou que estava

⁵¹ Transcrição de áudio realizado da conversa do grupo logo após a realização das improvisações-performances vivenciadas nas ruas e praças de Lima.

extremamente curiosa para ouvir algum comentário do único homem que as acompanhou durante estas Composições Instantâneas pelas ruas de Lima. Nas palavras de Tirso:

Foi muito bom e estranho ao mesmo tempo. Foi bom me colocar ao lado de vocês, mulheres, e entender um pouco o que passam com alguns comentários desagradáveis. Me senti por vezes vulnerável. Vivenciei uma mistura de sensações e sentimentos. Para mim, particularmente a possibilidade de tomar meu tempo, improvisar sozinho pela praça, antes de me unir ao grupo foi fundamental para que a escuta, a sintonia acontecesse. Quanto aos view points, concordo com tudo o que já falaram: São ferramentas mesmo e contribuem muito nas tomadas de decisões, são direcionamentos e ao mesmo tempo não me sinto preso a eles.⁵²

Particularmente acredito que a opção de começar cada qual em um ponto funcionou muito bem. Cada dançarina, dançarino tomou seu tempo para deixar afetar-se pelo espaço. Com um número reduzido de participantes ouve uma escuta maior e por se tratar da segunda vez que improvisavam, não havia uma preocupação tão exacerbada como na primeira. Acredito que a configuração espacial também contribuiu bastante. Enquanto a Praça *San Martin* dava a elas uma vontade de gritar, de agir bruscamente. Este espaço, mais acolhedor, tanto em tamanho quanto o próprio ambiente que ali se configurava, abriu a possibilidade para que a improvisação se desse num partilhar sensível de cores, texturas, sons, movimentos e gestos.

A Composição Instantânea, realizada nas ruas de Lima, guiada pelo processo *Viewpoints* propiciou uma maior conectividade entre os dançarinos, também por se tratarem de pontos de vistas comuns aquele grupo, naquele momento. Os participantes estão há três dias juntos improvisando e praticando o *Viewpoints*. Claro que o tempo ainda é ínfimo, ainda assim tratam-se de caminhos vividos. Trata-se de olhar a dança por este viés, assumindo os pontos de vistas do tempo e do espaço propostos Bogart e Landau (2005) como possibilidades compositivas. Importante frisar que tratam-se de simples pontos de consciência, não regras rígidas. Tratam-se de caminhos que se oferecem. Eles organizam as ações “numa perspectiva descentralizada e compartilhada, abrindo brechas para séries diferenciadas convergirem e criarem sentido ao acaso” (MEYER. 2010: 2). Escutas de tempo-espaço num construir de espaços e tempos.

⁵² Transcrição da gravação, da conversa realizada logo após o primeiro dia de improvisações enquanto performance pelas ruas de Lima, em 14 de janeiro de 2012.

A dançarina peruana Ursula Palomino relata um pouco da sua experiência com o *Viewpoints*, nestes dias em Lima:

O interessante do *Viewpoints* é que realmente não me sinto perdida em cena e se me sinto esta sensação vai embora rapidamente por que sei a que recorrer. Posso simplesmente desenhar linhas circulares pelo espaço e me dar um tempo para ver o que acontece a partir disso. Posso seguir alguém, trabalhando a relação espacial e entrar num jogo, que é um jogo de escuta mesmo. Eu me senti como uma pintora com as tintas nas mãos eu tinha as cores para escolher, os pontos de vista são minhas cores e tintas e minhas ferramentas.⁵³

Ao escutar a fala de Ursula, sobre se sentir como uma pintora por através do processo *Viewpoints* ter as ferramentas para compor, logo lembrei-me de Mary Overlie, a criadora do *Six Viewpoints*, e suas palavras sobre a criação deste. O *Six Viewpoints* é uma das bases para o desenvolvimento do *Viewpoints* sistematizado por Borgart e Landau. Mary Overlie tem uma longa e respeitada carreira como performer, coreógrafa, diretora e professora. Colaboradora do teatro e da dança, trabalhou tanto nos Estados Unidos quanto na Europa. Entre os principais artistas com as quais ela colaborou estão: Paul Langland, Nina Martin e Beavers Wendell, Lawrence Sachrow, Breuer Lee, Akalitis Joanne, Jusha Brian e Anne Bogart.

O interesse de Overlie pela dança e principalmente por ferramentas compositivas para esta começaram desde cedo. Em entrevista cedida ao *Research movement Festival da Primavera 2009*, ela afirmou que em 1957 quando tinha 11 anos, resolveu que iria descobrir do que era feito a coreografia. Ela relata:

Passei quase toda a minha infância pendurada no encosto de cadeiras ouvindo os artistas visuais falando sobre a pintura. Isso me fez pensar que havia uma língua equivalente para a dança. Eles falavam sobre o uso da perspectiva, o ponto focal, fonte de luz, modos de usar imagem e textura, etc. Eu queria coreografar como uma artista visual e saí a procura de uma linguagem como a que esses pintores usavam para fazer e criticar seus próprios trabalhos.⁵⁴

⁵³ Texto transcrito da gravação feita em Lima, durante a Residência Artística, no dia 12 de janeiro de 2012. A intérprete peruana Ursula Palomino nos falava sobre sua experiência com o Processo *Viewpoints* depois da improvisação enquanto cena. O áudio está em espanhol. Tradução e transcrição da autora.

⁵⁴ http://movementresearch.org/rollcall/?page_id=64 acesso 10/03/2012 as 20:00. Tradução própria.

Na mesma entrevista, Overlie segue relatando sobre suas visitas a biblioteca de Bozeman (cidade em que morava no Estado de Montana nos EUA) na busca por respostas às suas inquietudes artísticas. Segundo ela, nada do que lia ou via parecia satisfazer as suas ânsias, já que o que encontrava dizia respeito a danças específicas, comentários sobre danças ou ainda relatos históricos. Overlie afirma que queria saber das ferramentas e não dos escritos sobre a dança. Ela estava obcecada em encontrar o que chamou na época, de idioma para a dança. Nas palavras de Overlie:

Resolvi que eu poderia encontrar este idioma. Meu pai me ensinou que todas as coisas no universo poderiam ser encontradas e chamadas apenas como a linguagem técnica. Que os templos construídos tinham sido encontrados e as estrelas foram traçadas e o conhecimento do corpo de balé foi encontrado como as coisas de medição e contagem também foram.⁵⁵

Salvo questões como a pouca idade, a pouca experiência da então menina Overlie, fica claro, para mim, que o ela buscava não era um idioma para todas as danças, nem um modo universal de se fazer dança. Ela estava procurando os seus *pontos de vistas* para compor a sua dança. As ferramentas que propiciassem o diálogo entre o dançarino e o coreógrafo, entre o dançarino e a cena, entre as cenas e o espetáculo como um todo. Overlie, não somente encontrou respostas às suas inquietudes como influenciou diversos artistas na busca pelos seus procedimentos composicionais para a cena, uma destas foi Bogart.

A diretora americana, Anne Bogart conheceu, a então professora de dança Overlie, na década de 70 em Nova Iorque, mais precisamente na *New York University (NYU)*. Anos mais tarde, como já comentei no início deste trabalho, Bogart, em colaboração com Landau, expandiu gradualmente para nove *Viewpoints* físicos, já apresentados no primeiro capítulo deste trabalho.

⁵⁵ http://movementresearch.org/rollcall/?page_id=64 acesso 10/03/2012 as 20:00. Tradução própria.

2.3 A praça *Santa Magdalena*:

*Domingo de sol em Lima. A praça Santa Magdalena é um ambiente ainda mais familiar do que o último onde improvisamos. Há crianças correndo, adolescentes com seus skates e patins. Vendedores de pipoca e de doces típicos.*⁵⁶

Para o segundo dia de Composições Instantâneas em Lima, optamos por explorar a improvisação a partir de dois critérios: Improvisação sem acordos Prévios e Improvisação com acordos Prévios. A pesquisadora e estudante de dança, Mara Francischini Guerrero (2008), em seu artigo Formas de Improvisação em Dança, intitulou de improvisação sem acordo prévio, as ações e conexões compositivas que ocorrem durante uma apresentação pública, no ato de apresentar-se e, como o próprio termo já diz, sem nenhum acordo ou indicação dada anteriormente. “Nas improvisações sem acordos prévios o processo é desvelado ao público, visto que, não há ensaios ou pré-definições sobre o desenvolvimento das ações e composições. Esse tipo de improvisação depende das escolhas em tempo real” (GUERREO. 200: 2). Sendo assim, ao optarmos, num primeiro momento, pela improvisação sem acordo prévio, o roteiro coreográfico e os scores desenvolvidos na sala de ensaio, não serão utilizados.

Para o início da Composição decidimos que cada uma das participantes começaria a sua improvisação **como** e **por onde** quisesse, sem nenhuma indicação outra senão: Vamos Improvisar neste espaço! A Composição se dará, portanto sem acordos prévios. Nas outras duas Composições Instantâneas realizadas no dia anterior, o grupo se moveu próximo do que Guerrero intitula Improvisação com acordos prévios, isso por que optamos por utilizar, durante a improvisação, materiais cênicos criados na sala de ensaio. A exemplo: Na segunda Composição do sábado decidimos que cada participante tomaria seu tempo para explorar o espaço, a diferença é que no sábado combinamos previamente, que todos deveriam explorar o espaço a partir do view point arquitetura. Ao buscar texturas, cores, luzes, massas, volumes como direcionadores às improvisações, tornamos tais aspectos acordos dados antes destas, ou seja improvisações com acordos prévios.

⁵⁶ Texto retirado do meu caderno de direção, uma espécie de diário da Residência Artística em Lima. Escrito em 15 de janeiro de 2012.

Neste domingo quente de Lima, ao seguirem sozinhas pela praça Santa Magdalena, as participantes irão experimentar a Improvisação sem nenhuma indicação. A única orientação dada é que quando cada uma quiser e, se assim desejar elas podem se encontrar na parte central da praça formando a Topografia da Fila, mas isso num segundo momento e neste outra Composição, agora coletiva surgirá. Por enquanto estamos no campo da individualidade.

Iniciamos as Composições Instantâneas Individuais, sem acordos prévios. Segui, a distância, a professora de gramática, Paulina Chiriff, a qual trajava um vestido simples, leve e branco. Paulina sentou-se na grama, depois deitou-se, a segunda ação, deitar-se na grama, causou um pequeno estranhamento aos transeuntes. Muitos foram os olhares e os “cochichos” apontando para aquela mulher deitada. Passados alguns minutos Paulina começou a rolar pelo gramado, realizando uma seqüência repetitiva na qual, deitava, descia rolando, permanecia deitada alguns segundos, levantava e novamente voltava a rolar. As fotos (Figuras 2.6 e 2.7) que seguem são deste momento da Improvisação:



Enquanto Paulina improvisava, rolando pelo gramado, duas meninas, crianças também de vestidos, se aproximaram dela, sentaram-se timidamente ao seu lado e em seguida começaram a rolar com ela. As três rolaram pela grama por alguns minutos, até que Paulina decidiu experimentar outras ações e saiu caminhando pela praça. As

duas crianças seguiram rolando pela grama por muito mais tempo. A improvisação para elas se transformou literalmente em uma brincadeira.

O fato de não existir nenhuma indicação para a improvisação, não significa tratá-la como qualquer coisa, mas sim permitir que as participantes encontrem suas próprias regras e tendências no *improvisar-compoundo*. De acordo com Elias :

Improvisar um movimento não é uma ação vaga, não é um fazer algo partindo do nada e sem nada. É impossível uma improvisação (seja ela liderada pelo movimento ou pela palavra) partir de lugar nenhum, pois mesmo sem um tema ou estímulo específico, ela parte do próprio improvisador em criação, e aí há jogo: jogo no rizoma criação, o qual faz também jogarem forças relacionais específicas e singulares em cada bailarino.
(ELIAS. 2011: 23-24)

As práticas corporais de cada um, as memórias, os diferentes modos de perceber o espaço-tempo, as sensações diversas que cada pessoa irá nutrir enquanto dança, todos estes são aspectos norteadores do/no improvisar. A diferença é que o acordo, a regra não é dada anteriormente ela se constrói singularmente a cada instante. Quem improvisa edita, escolhe, nutre, abandona determinados materiais em função de outros e nesta dinâmica *percebe-compõe-improvisa*, não necessariamente nesta ordem.

A dançarina peruana Ursula Palomino, a exemplo, optou por nutrir sua improvisação a partir de lentas caminhadas pelo espaço. Trajando um vestido vermelho de gala, Ursula não fez outra coisa senão andar pela praça. Suas variações de passos *lentos, muitos lentos, super lentos* me remeteram imediatamente ao *view point Tempo Velocidade* mas isso é algo que eu, olhar exterior, quis ver. Em nenhum momento disse a Ursula que ela deveria usar este ou aquele ponto de vista ou apenas caminhar pela praça, trata-se de uma escolha pessoal. Nas palavras de Ursula:

Eu comecei andando pela praça e me deu vontade de sentir a brisa, o ar entrando pelos meus pulmões, então eu quis brincar com a minha respiração mas para eu senti-la melhor precisava andar cada vez mais devagar. Eu não queria ficar ofegante, queria apenas sentir meu ciclo respiratório. Eu esqueci de tudo, das pessoas, da praça, das meninas, da Fila que tínhamos que formar. Acho que aquela idéia de tornar a respiração visível, da Anna Halprin me moveu mas só me dei conta disso no final.⁵⁷

⁵⁷ Transcrição de áudio, Ursula Palomino, da conversa do grupo logo após a realização das improvisações-performances vivenciadas nas ruas e praças de Lima.

Em nenhum momento Ursula fala do *View Point Velocidade*. Seu mote gerador era o seu próprio ciclo respiratório. Ela tinha um direcionamento bem claro, estava se movendo *por e com* uma orientação criada por ela mesma durante a Composição Instantânea. Na improvisação o “bailarino não é o único responsável por ‘fazer o movimento’, o movimento é uma somatória entre aquilo que o próprio movimento movimenta no bailarino” (ELIAS. 2011: 26). Durante a sua Improvisação Ursula procurava sentir seu ciclo respiratório o que a encaminhou para um andar lento, o qual por sua vez a fazia respirar ainda mais lentamente. Neste Improvisar, da dançarina peruana, uma ação nutria a outra gerando uma Composição Instantânea feita de caminhadas lentas e ciclos respiratórios. As fotos a seguir (Figuras 2.9 e 2.10) são da Composição de Ursula:



Na próxima página, seguem imagens (Figuras 2.11, 2.12, 2.13 e 2.14) das outras participantes improvisando individualmente, *sem acordos prévios* pela praça Santa Magdalena:



FIG. 2.11 - VANESSA BALSALOBRE
IMPROVISACÃO INDIVIDUAL SEM ACORDO PRÉVIO
FOTO: VANCLLEA PORATH LIMA. 15.01.12



FIG.2.12 LUCIA CARRANZA
IMPROVISACÃO SEM ACORDO PRÉVIO
FOTO: TIRSO LIMA 15.01.12

Não irei descrever as escolhas compositivas de todas, por hora gostaria apenas de frisar, que nenhuma improvisação, assim como nenhuma dança pode surgir do nada, ser abstrata ou neutra. Como afirma Cunningham “não vejo como humanos podem ser abstratos, pois, o significado da dança existe na própria atividade da dança (...) Dançar é a expressão da vida; se isso não é válido, a vida não é válida” (CUNNINGHAM apud LANGENDOCK. 2004: 27). Todos os materiais coreográficos desenvolvidos em uma improvisação são frutos de corpos dançantes feitos de singularidades latentes.



FIG.2.13 CAROLINA DE GUZMAN
IMPROVISACÃO SEM ACORDO PRÉVIO
FOTO: VANCLLEA PORATH LIMA 15.01.12

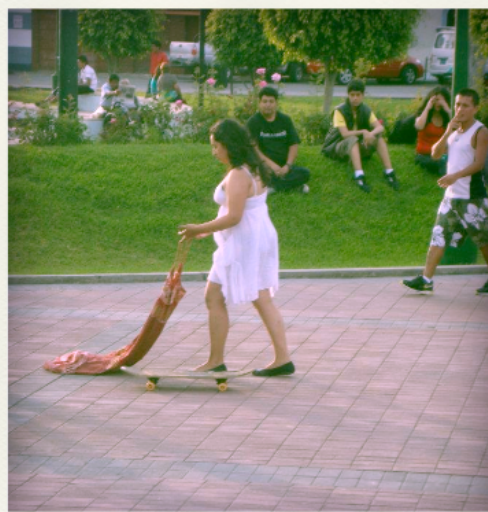


FIG.2.14 NADIA MORILLO
IMPROVISACÃO SEM ACORDO PRÉVIO
FOTO: TIRSO LIMA 15.01.12

Findada esta primeira etapa, Composições Instantâneas Individuais, o grupo foi aos poucos formando a Topografia da Fila, de acordo com o que havíamos estabelecido no início das Improvisações como uma possibilidade para a Composição. O objetivo desta tarde, como já afirmei no início deste subcapítulo, é também investigar na prática estas duas possibilidades de Improvisação, com e sem acordos prévios; por este motivo, optamos por dividir as Composições Instantâneas em dois momentos: o primeiro individual e sem acordo prévio (relatado nas páginas anteriores) e o segundo coletivo e com acordo prévio.

Para o segundo momento das Composições Instantâneas, estabelecemos como acordos prévios:

1. *Score*: Topografia da Fila, formá-la e desmontá-la.

As fotos (Figuras 2.15 e 2.16) a seguir são do material citado:



Iniciaria agora a segunda etapa da Composição Instantânea, e esta com acordos previamente estabelecidos. As participantes ainda estavam terminando de formar a *Fila* quando Alejandra, artista visual peruana, saiu correndo esbarrando nas demais, numa tentativa de realizar o material selecionado na sala de ensaio (correr pelo espaço e retornar a *Topografia*). Uma nova tentativa de formar a *Fila* aconteceu e desta vez Carmem e Carolina saíram correndo pelo espaço, sem dar tempo da *Fila*

ser formada. Neste momento o grupo estava tentando improvisar e compor coletivamente, o que torna o trabalho muito mais complexo. Para Elias:

Pensar o movimento improvisado no coletivo coloca uma lente de aumento em uma outra questão que é a de ‘ter idéias’ e necessariamente fazer proposições. **Improvisar um movimento não significa ter que fazer alguma coisa.** Estamos sempre querendo fazer algo, ficar parados nos dá a sensação de perda de tempo, e em cena, se não fazemos algo parecemos pouco criativos ou ativos. Claro, não há como sustentarmos-nos neste mundo contemporâneo, se não estivermos constantemente **fazendo**. Há uma necessidade apetrechada do sujeito que é justamente a de fazer alguma coisa. (ELIAS. 2011: 15)

A necessidade desenfreada de fazer algo sem dúvida tomou conta das participantes do projeto, nesta segunda etapa da Composição. Dez minutos se passaram e apesar da *Fila* ter finalmente sido formada, ela ficou dividida em dois grupos (como é possível verificar na Figura 2.17 que segue). Metade das participantes estão de braços abertos, realizando uma das imagens geradas na sala de ensaio e a outra metade explora movimentos individuais. Houve uma tentativa de fazer o mesmo movimentos dos braços abertos em outros níveis, mas ainda assim o grupo como um todo não conseguiu conectar-se.

No decorrer da improvisação, algumas participantes propuseram outra dinâmica, na qual, todas ficavam imóveis com a mão cobrindo a boca. A imagem era instigante e me deu vontade de ver todo o grupo a realizando, por esta razão solicitei a atriz brasileira, Elaine Belmonte, que estava ao meu lado, que entrasse colocando a mão na boca, como estava fazendo uma metade do grupo. Acreditei que enviando um estímulo externo, enfatizando a mesma imagem, contribuiria à escuta. Percebo agora que eu desejei ver algo que elas apenas haviam sugerido. Nada mudou com a entrada de Elaine.



Figura 2.17

A Composição seguiu por mais alguns minutos. Fiz um discreto sinal para que finalizassem e aos poucos todas foram saindo da *Topografia* criada. Nos encontramos em uma rua ao lado da praça para conversarmos. As participantes não estavam muito contentes com o resultado. O fato de improvisarmos com acordos prévios não garantiu uma escuta do grupo, nem uma performance satisfatória, porém, disso também se trata o improvisar: ele escorre pelas mãos. Nisto também reside a beleza e a fascinação dos processos de improvisação.

As dançarinas queriam retornar, queriam improvisar uma vez mais. Elas não ouviram mais nada. Simplesmente decidiram voltar e foram. Seguiram para a praça e formaram esta imagem apresentada na foto (Figura 2.18) acima. As dançarinas, mulheres peruanas e brasileiras, permaneceram por pouco mais de vinte minutos nesta nova *Topografia*, saboreando a imagem, sem realizar nenhuma outra ação. Um recolher delas, nelas mesmas. Para Elias:



Muitas vezes, na pressa ou ansiedade em ‘fazer a improvisação’, os improvisadores ‘fazem movimento’, ‘fazem textos’, ‘fazem canções’, ‘fazem personagens’ e perdem a chance de compor imagens, silêncios, pausas e estados, operando suspensões, deslocamentos e afetamentos. (...) Fazer alguma coisa não significa entrar e esperar, mas entrar poroso, ativo e passivo, agente e reagente. O improvisador torna-se poroso ao coletivo e também ao público (...) Não é (somente) o improvisador que faz a improvisação/movimento mas também a improvisação/movimento que se faz no improvisador. (ELIAS. 2011: 36)

Este momento, esta simples imagem trouxe uma Composição, a meu ver, muito mais instigante do que todas as outras ações coletivas executadas anteriormente. As dançarinas se deram o tempo que precisavam, se estabeleceram enquanto grupo e escutaram-se. A imagem, a *Topografia* circular dada através de uma relação espacial de

proximidade foi aos poucos se desfazendo. Enquanto saíam de cena, as participantes lançavam pequenos sorrisos entre elas. Olhares de despedida e cumplicidade. Ao nos encontrarmos novamente para o que seria nossa conversa final, decidimos não falar nada sobre esta última Composição. Preferimos ficar com ela com o sabor da sua cena realizada, sem julgamentos ou apontamentos.



Neste momento queríamos apenas guardar este último dançar juntas, deste grupo, neste contexto de Residência e levarmos para a casa as sensações geradas por este encontro.

Para finalizar, apenas lancei a frase:

Improvisar é saborear tempo com tempo...

2.4 O convite se estende:

Hoje, dia 15 de janeiro de 2012, chega ao fim a primeira etapa desta experiência em Lima. O projeto que propus ao *IBERESCENA* consiste em três dias de oficina, para um grupo de vinte pessoas, seguidos de dois dias de *Improvisações enquanto Performance* pelas ruas de Lima. Findada esta primeira etapa, as integrantes do *Ana Núcleo Artístico* e eu selecionaremos, a partir do grupo inicial, três mulheres peruanas para dar continuidade ao trabalho e criarmos juntas o roteiro coreográfico do projeto *Vestidos & Cartas*. Escolher algumas pessoas e se despedir de outras é sempre um momento delicado. É bem verdade que já vínhamos discutindo sobre isso desde o primeiro dia de oficina, de qualquer modo é sempre difícil selecionar um e não outro. Foram cinco dias muito intensos, regado por convivências diárias e trocas de experiências.

Quais serão os critérios da escolha? Vanessa, Elaine e eu estabelecemos que cada uma, separadamente faria uma lista com 10 mulheres peruanas, os critérios estabelecidos para a lista foram:

1. Disponibilidade de tempo;
2. Entrega aos exercícios propostos e a experiência da Residência;
3. Essa pessoa te move? Talvez este seja o critério mais subjetivo mas disso também se tratam as escolhas, nem sempre são objetivas.

Compartilhamos as listas e selecionamos sete mulheres que apareceram na lista das três. Discutimos por quase duas horas e decidimos que não era possível escolher apenas três delas. Foram selecionadas: Andréa Ozejo, Carmem Murguia, Carolina de Guzman, Paulina Chiriff, Ruth Zea, Sandra Bajac e Ursula Palomino. Dentre as sete selecionadas estava Carolina de Guzman, mas infelizmente ela nos avisou que não poderia dar continuidade ao processo por ter que retornar a sua cidade, *Cusco*, na próxima semana. Sendo assim, seis mulheres peruanas se juntariam as integrantes do *A.N.A* para discutirmos e compormos danças, nos próximos dias. Os encontros acontecerão de segunda a sexta, das 14:00 as 18:00, com possibilidade de ensaios nos finais de semana.

3. DANÇANDO COM O PEIXE VERMELHO: ESCUTAS E ESCOLHAS

Se as minhas flores caíssem agora sentiria a água batendo nos pés de lama azul, gosto do gosto da chuva fresca, da maré alta, dos peixes que burlam o tempo, dos beijos que são danças, das carícias que o corpo faz no espaço, da mulher alemã⁵⁸, do menino do sapateado da cidade do interior⁵⁹, do *deck* ao ar livre da senhora de São Francisco⁶⁰. Quando a casa vira, geralmente é porque alguém resolveu arriscar. Foi, chegou bem perto, deu um beijo e saiu correndo, mas depois voltou. A cena acontece assim, nasce de um beijo ou de um passo, tanto faz. Não importa ou importa? O passo, hoje, pode te levar ao beijo e o beijo pode ser um passo. É isso, pode ser o passo de Merce Cunningham, a aula que ele dava a si mesmo todos os dias, ou pode ser o beijo de Pina Bausch, a pergunta que ela fazia aos seus bailarinos. Deste modo, qualquer um, qualquer coisa pode ser o início de uma longa amizade, de um diálogo, de uma pesquisa, de um abraço, de uma entrega... Passos... Beijos... Cartas... Acaso... Velocidades... Repetições... Relações quebradas... Escutas frágeis... Vestidos encharcados...

Entenda-me vou te sussurrar novamente, não são apenas divagações do mundo impalpável e efêmero de uma diretora-coreógrafa. É a dança desenhando corpos, soluços quebrando regras, abraços construindo cenas, verdades questionadas, mentiras admitidas... Olhando assim parece até poesia ou *blábláblá* de acadêmico, mas esqueça é apenas a chuva e quando ela cai, a casa vira e se vira é porque alguém vai entrar em cena... Sempre foi... Você não sabia?

Hoje é uma tarde quente do dia 17 de janeiro de 2012. Estou em Lima (Peru), mais especificamente na Universidade Católica do Peru (PUC), dentro da sala de ensaio. Tenho em minha frente a dançarina peruana, Sandra Bajac, e neste momento chove; chove bem em cima de Sandra. Apenas uma nuvem. Chove apenas em cima dela. Eu poderia ficar horas inteiras dentro desta sala, chamada sala de ensaio, ouvindo o barulho que a chuva faz enquanto lava o corpo da dançarina. Ela não parece se importar com a água. Engraçado... Ela está encharcada mas continua realizando uma seqüência de gestos, ações, movimentos, ora em outra uma palavra... Encharcada...

⁵⁸ Referência a diretora e coreógrafa alemã Pina Bausch (1940-2009).

⁵⁹ Referência ao coreógrafo e bailarino americano Merce Cunningham (1919-2009).

⁶⁰ Referência a coreógrafa, bailarina e professora Anna Halprin (1920-).

De repente uma pausa. A dançarina parou. Seu corpo perdeu tónus. Ela parece estar desmanchando, ficando menor. A chuva cessou! Sandra está agora parada, com os olhos vidrados nos meus como se quisesse, precisasse extrair algo, como se eu pudesse devolver a chuva. Ela me olha insistentemente. Ela então perguntou:

- *Está bom? Era isso que você queria? Era isso? Mais ou menos isso que você estava pensando?*

Isso o que? O que é *isso*? O que responder? O que uma diretora responde neste momento pode significar um caminho a ser traçado. Qual deles traçar? A diretora francesa Ariane Mnouchkine ao falar sobre seu trabalho de direção, em entrevista cedida a pesquisadora Josette Feral, fala sobre a *escuta* como um cerne para se pensar a relação entre ela e seu elenco:

(...)‘Escutar’. Acho que sei fazer isso bem. Não chegaria a dizer que sei, mas gosto, gosto de escutar e gosto de olhar os atores. Gosto disso apaixonadamente. Isso já é uma maneira de ajudá-los. Eles sabem que não deixo de escutá-los, de olhá-los. Mas como exatamente eu os ajudo, nem imagino. (MNOUCHKINE apud FERAL.1995:76)

Um trabalho de escuta. Esta pode ser uma maneira para se falar sobre o trabalho de direção e composição cênico-coreográfica, que faz uso de processos de improvisação para criar em co-autoria entre a direção e o elenco. A escuta não se dá apenas no ato de ouvir os dançarinos e as dançarinas, ela está presente na escuta do espaço, dos corpos, das cenas, das proposições, das situações. Os ruídos e os rangidos entre um movimento e outro, entre uma ação e outra. O que tornar mais alto? O que abafar? O que escolher daquilo que se escuta? O que se escuta quando se tem atrizes, dançarinas, mulheres, memórias e vestidos? O que se escuta quando se improvisa? O que escutar quanto se vê o improvisar?

Acredito ser importante para o desenvolvimento deste trabalho, apontar para uma diferença fundamental que existe entre *ouvir* e *escutar*, tratam-se de equívocos corriqueiros e cotidianos, sutis muitas vezes, mas de extrema relevância. Ouvir está mais ligado aos sentidos da audição, ao próprio ouvido. "Entender, perceber pelo sentido do ouvido". Escutar, por sua vez, significa "(...) prestar atenção para ouvir; dar atenção a; ouvir, sentir, perceber..." Percebe-se, então, que o *ouvir* é mais superficial

do que o *escutar*. Para escutar, faz-se necessária a atenção, requer assim, ouvidos atentos ao que o outro fala. Escutar implica em ouvir, contudo a recíproca não é verdadeira. Segundo a psicanalista Márcia Vasconcelos de Lima e Silva:

Quem escuta, ouve; mas quem ouve não necessariamente escuta. Daí o dito popular: "entrou por um ouvido e saiu pelo outro". E a escuta? Escuta refere-se ao (...) ato de escutar; lugar onde se escuta; pessoa que escuta; pessoa encarregada de escutar as conversas dos outros... Assim, pode-se dizer que a escuta retém o discurso do outro.⁶¹

Sempre que inicio um novo processo artístico tenho a sensação de ouvir milhares de vozes ao meu redor. Essas vozes são os livros que li; os professores que tive; as palestras e os seminários que presenciei; os atores e as atrizes com quem trabalhei; os espetáculos que vi; os dançarinos e as dançarinas, aqueles que coreografei e outros tantos com quem conversei; os conselhos artísticos e as críticas que recebi; as aulas que fiz; os ensinamentos que a mim chegaram. Aos poucos essas vozes vão se acalmando, resolvo dar atenção a uma e não a outra; escolho quem *escutar* e é neste momento que o trabalho passa a tomar vida e a falar comigo. Talvez por que quando decido escutar determinadas vozes, em função de outras, abro o caminho para dialogar com discursos específicos, os quais irão me orientar e fazer parte da composição.

Durante o processo de construção e composição cênico-coreográfica, oriunda da improvisação, dança-se, improvisa-se, improvisa-se, corre, salta, anota possibilidades, dança-se uma vez mais, questiona-se, interrompe, começa de novo, chora, pára tudo, sorri, improvisa... E, depois? Como o *doce-amargo-torto-vermelho amarelo-mel*, sabor, suor e cheiro da improvisação se transforma em uma cena, ou ao menos na possibilidade de uma?

A partir deste momento abordarei a improvisação como prática geradora de materiais coreográficos, principalmente com o intuito de discutir como é possível gerar uma cena, uma obra, um roteiro coreográfico partindo da improvisação, porém, ao longo do processo, estruturando os materiais de modo que estes gerem sentidos e sejam passíveis de repetição. Quero dizer com isso que a partir da improvisação podem nascer cenas e estruturas coreográficas, as quais, não necessariamente

⁶¹ http://www.portaldapsique.com.br/Artigos/Escuta_Analitica_a_diferenca_entre_ouvir_e_escutar.htm
Acesso em 10.11.2011 as 15:50.

precisam mais da improvisação para acontecer. Do mesmo modo que um coreógrafo experimenta determinados movimentos e depois os organiza, dentro de uma lógica particular, através da improvisação também é possível experimentar diversas dinâmicas, fazer escolhas compositivas e organizá-las dentro de uma estrutura específica.

A improvisação enquanto processo gerador de materiais coreográficos, desenvolve-se como uma prática de experimentação, escutas e escolhas, a partir dela o coreógrafo, o dançarino pode encontrar e selecionar elementos como dinâmicas de movimento, distribuições espaciais, pequenas unidades coreográficas (gestos, ações, movimentos ondulados, retos, espiralados, sons, palavras, velocidades, etc.), dinâmicas de tempo, relações entre corpos e objetos, contrastes, justaposições, simultaneidade, entre tantas outras possibilidades. “Compor danças envolve formatar em um mesmo sistema⁶² alguns elementos que, através de conexões estabelecidas entre eles, traduzam o pensamento do criador” (MUNIZ. 2004: 51).

A composição cênico-coreográfica, oriunda do Processo *Viewpoints*, que é uma prática de improvisação, é apresentada por Landau como uma “metodologia que nos revela nossos próprios pensamentos e sentimentos ocultos, acerca de um determinado material (LANDAU. 2007: 41). Ao longo das improvisações surgem as mais diversas possibilidades cênicas, cabe ao diretor, a coreógrafa, ao dançarino estar atento aos materiais que surgem e destes fazer escolhas. “A arte coreográfica é uma maneira de organizar os movimentos e estes, por sua vez, nascem do desejo de expressão. Assim, existe uma maneira de dar forma ao movimento, afim de engendrar uma sequência coerente num tempo e espaço organizado”⁶³, como afirma Almeida.

A composição coreográfica é por vezes relacionada a escolha de direções espaciais, a opção por solos, duos, trios, corpos de baile homogêneos ou não; centralização ou descentralização da cena; a procura pelo preenchimento ou esvaziamento do espaço do palco, relações entre cheios e vazios; a escolha de cores, luzes, figurinos, cenários, entre outros. É possível investigar a coreografia através de questões que coordenam; orientam para um determinado sentido toda uma massa de detalhes, possibilitando ao conjunto ou as partes diferentes modos de abordar ritmo,

⁶² Segundo o sociólogo francês Edgar Morin, sistema é a associação combinatória de elementos diferentes que dependem do ambiente para se organizar e informar MORIN, 1990, p. 28 apud MUNIZ, Zilá. 2004, p.51.

⁶³ ALMEIDA, Márcia. 2011. Fonte: <http://flordechitaempoemas.blogspot.com.br/2011/06/discussao-sobre-arte-coreografica.html>. Acesso em 10 de novembro de 2012 as 20:30.

expressão, unidade, clareza, volume, contrastes, simetrias ou assimetrias, personalidades e *por aí vai...* Para a professora e artista da dança Soraia Silva :

A coreografia trabalha com diversos níveis de códigos não verbais que se articulam em um linguagem singular. Portanto, coreografar é definir uma seqüência de movimentos que transmite uma configuração de expressão em movimento em determinado espaço cênico. O trabalho dessa arte consiste em estruturar e compor com os elementos de som e desenho em padrões organizadores, de modo a resultar em uma seqüência harmônica. (SILVA. 2001: 127)

Atualmente não há um consenso conceitual acerca do que seja uma coreografia ou composição de dança contemporânea, o que existe são tentativas *aqui e acolá* para encontrar pontos ou raízes similares, das mais diversas poéticas da dança, as quais não mais se enquadram nas classificações tradicionais do balé e da dança moderna. Alguns artistas, críticos e pesquisadores apontam para determinadas mudanças históricas, identificando em coreógrafos como Merce Cunningham (dança pós-moderna), Pina Bausch (dança-teatro) e/ou movimentos como o *butô*, a *nouvelle danse* européia, como diferentes modos de abordar dança, corpo e coreografia, as quais reverberaram no fazer da dança contemporânea. Por outro lado, a denominação dança contemporânea, “consolidou-se nos anos 80 e já viu surgir alternativas como *danse d’auther e nouvelle danse* nos países de língua francesa, *new dance* na Holanda, nova dança em Portugal e no Brasil, além de termos específicos como vanguarda pós-bauschiana” (DANTAS. 2005: 2).

Dentro deste contexto múltiplo e híbrido perguntas como “isso é dança?!” ainda ressoam com intensidade na cena contemporânea. No artigo *Esta Tal Dança Contemporânea*, Airton Tomazzoni apresenta a seguinte questão a partir da criação de um dialogo fictício:

Tu faz dança? Que legal? Mas que tipo de dança?
O sujeito fica parado e depois de vencer o constrangimento:
Dança Contemporânea! Humm?! O que é essa tal de dança contemporânea? Daí o vivente, que faz dança contemporânea e sabe bem o que faz, se vê em apuros para dar uma resposta clara. Afinal, dança contemporânea não é uma técnica ou método que vem com rótulo. (TOMAZZONI. 2008: 1)

Quase todo artista de dança contemporânea já deve ter passado por uma situação semelhante a esta que aponta Tomazzoni, a realidade exposta em seu diálogo atesta que a “idéia de dança contemporânea não consolidou uma referência para a maioria do público (e mesmo para a comunidade de dança) (...). O território da dança contemporânea é um vale-tudo” (TOMAZZONI. 2008: 1). E, justamente por sua aposta ser múltipla não é possível entendê-la ou referenciá-la em um ato único. A conceituada Pina Bausch foi muitas vezes acusada de não fazer dança. Apesar de quase todos admitirem que *carícias podem ser danças* e a partir dos trabalhos desta coreógrafa a dança ter ganhado novas olhares, ainda assim encontramos declarações tais como a que segue:

Os dançarinos em cena não dançam. Correm. Gritam e riem, contam piadas. Alguém derrama água e joga terra no chão do palco. Talvez até cresça grama ali. Piruetas velozes e pernas esticadas para o alto são coisas inexistentes numa encenação dessas. Mas seres humanos – pessoas vivas com medos, amor, tristeza e fúria.⁶⁴

Como assim, não dançam? Em entrevista⁶⁵ cedida a Ciane Fernandes, a bailarina, que dançou por muitos anos com Pina Bausch, Ruth Amarante, diferencia dança do que é feito em *Wuppertal*, quando diz ter participado de apenas duas peças com a Companhia e ambas terem “muito mais dança”. Como assim, **mais dança**? A bailarina segue contando que na última peça ela corre e pula de cabeça dentro de um balde de água, repetindo a seqüência algumas vezes, e em outro trabalho executa uma seqüência que dura mais ou menos uns vinte minutos, a seqüência consiste em ir engatinhando em direção a parede e bater a cabeça, voltar e repetir, repetir, repetir. Alguém ousaria dizer que essa seqüência é menos dança que outra?

Quando a bailarina Ruth Amarante diz “mais dança” e quando Marcus Bösch diz “os dançarinos em cena não dançam. Correm, gritam...” Estariam ambos quase que sem perceber, diminuindo as possibilidades corpóreas da dança, aceitando uma corrida, um bater a cabeça na parede dentro de um espetáculo de dança, porém, não assumindo tais atitudes como sendo dança. Isso significa que as propostas de Bausch foram aceitas, mas não totalmente assumidas? Estamos ainda vivendo no rastro pós-moderno da questão “Será que isso é dança?!”. Em alguns debates sobre dança que

⁶⁴ BÖSCH, 2006 – Pina Bausch: Tudo é dança.

Ver em: http://www.dw-world.de/popups/popup_printcontent/0,,1682335.00.html. Acesso maio de 2006.

⁶⁵ AMARANTE apud. FERNANDES, Ciane. 2000, p.164.

acompanhei, ouvi explicações de bailarinos, falando sobre uma coreografia, os quais diziam frases como, “naquele momento em que eu danço mesmo” e depois fico apenas beijando a minha mão. Parece que no primeiro momento nem percebemos que estamos, sim, diferenciando uma pirueta de um beijo na mão. Claro que se tratam de materiais diferentes, mas, ambos, podem vir a ser dança. Ou não?

O coreógrafo Merce Cunningham, em seu legado artístico deixou claro que “qualquer movimento pode ser utilizado para compor dança, pode-se criar passos com qualquer parte do corpo” (CUNNINGHAM apud LANGENDONK. 2004:17). assim como para Bausch, “ a dança deve ter outra razão além de simples técnica e perícia (...) certas coisas podem ser ditas com palavras e outras com movimentos. Há instantes, porém, em que perdemos totalmente a fala, em que ficamos (...) sem saber para onde ir. É aí que tem início a dança” (BAUSCH apud CYPRIANO. 2005: 27). A partir do momento que a dança assumiu estes artistas e os consagrou como dois dos mais importantes coreógrafos do século XX, desde então, está claro que para a composição coreográfica novas possibilidades foram criadas e admitidas.

Não pretendo aqui discutir o que é dança ou não, isso seria o mesmo que tentar decifrar o que é arte ou a origem do universo, teríamos muitas respostas, ancoradas nas mais diversas teorias, diferentes pontos de vistas a serem respeitados. Não me interessa decifrar o que é dança e muito menos o que faria um gesto ou um movimento se tornar dança, quero apenas lançar um olhar para assumirmos e ampliarmos as possibilidades coreográficas na contemporaneidade, com o único intuito de não nos privarmos do beijo na hora da queda ou da pirueta atrelada a um descascar a laranja ou qualquer outra ação cotidiana; para não tirarmos o corpo da chuva bem no momento que ele estiver gerando sua dança.

A contemporaneidade permite colocar lado a lado, numa obra coreográfica, movimentos matemáticos com uma história sendo contada. Atores, bailarinos, performers, pessoas sem formação em dança, falas, textos, gestos, vídeos, desenhos, simples caminhadas, podem fazer parte do mesmo espetáculo. É possível optar pelo contraste entre a música e a dança ou criar a coreografia através da musica. Os figurinos que compõem a cena podem ser uma roupa cotidiana, um vestido de gala, uma simples malha preta, qualquer vestimenta ou nada, apenas a nudez. Todas as fronteiras parecem ter sido rompidas, o palco, a sala cênica é um espaço que pode ser abordado e construído de acordo com a vontade de cada um. Com tantas referências quem escutar? Qual o caminho? Existe um?

Acredito que existem vários e talvez esta seja a questão delicada, liberdade compositiva como herança dos movimentos pós-modernos, que requer escutas e escolhas. Para Soraia Silva (2005: 434), “uma das virtudes da dança pós-moderna é igualmente um dos seus maiores defeitos: ela pode ser tudo e ao mesmo tempo ser nada”. Particularmente, prefiro ater-me não a questões que envolvem julgamentos de valores, virtudes ou defeitos, senão apenas prestar atenção a predileção do caminho a seguir, no contexto da dança contemporânea, lembrando que seja qual for o escolhido ele dever ter a preocupação de que toda prática, seja ela corporal ou coreográfica, possui um pensamento subjacente. Faz-se portanto, necessário um olhar atento ao próprio processo para o qual nos direcionamos, pelo qual caminhamos e ao mesmo tempo construímos.

Dentro da pluralidade de caminhos e escolhas que permeiam a dança na atualidade, a composição, como um elemento essencial para se pensar a dança contemporânea, é também um exercício de invenção pessoal, como bem nos lembra a autora francesa Laurance Louppe. Este fazer pode partir “de um movimento, da exploração pessoal de um gesto ou de um motivo proposto para a construção de toda uma unidade coreográfica, obra ou fragmento da obra” (LOUPPE. 2004: 211) Mesmo sendo *uma invenção pessoal*, e isso para quem está de acordo com Louppe, ainda assim há neste inventar as referências, não apenas de dança mas de toda a vida, que nos movem para determinados lugares, que por sua vez, provocam outros e outros moveres. Estar atento as nossas referências, escolher quem escutar durante o desenvolvimento do processo, pode ser de grande valia no enfrentamento dos percalços vivenciados em quase todo percurso criativo e, mais ainda em processos que pretendem gerar danças a partir da improvisação, já que esta prática oferece-se como mobilidades transitórias de sensibilidades e afetações.

Para a composição do segundo Roteiro Coreográfico⁶⁶ de *Vestidos & Cartas*, estou interessada nestas mulheres: Andréa Ozejo, Carmem Murguia, Daniela Barboza, Elaine Belmonte, Paulina Chiriff, Ruth Zea, Sandra Bajac, Vanessa Balsalobre e Ursula Palomino. Não quero falar da mulher, em geral, e suas vestimentas, tratam-se destas mulheres especificamente; trata-se de criar na

⁶⁶ O Edital IBERESCENA solicita que os artistas da dança, selecionados para realizar a Residência Artística, criem um roteiro coreográfico. Este roteiro pode ser gerado a partir de qualquer procedimento artístico e não necessariamente visar uma apresentação pública. Quando escrevi o projeto Vestidos & Cartas optei por compor o roteiro a partir de experimentos práticos e em co-autoria com as mulheres brasileiras e peruanas. Também preferi tornar público o processo através de duas apresentações, as quais foram realizadas em Lima nos dias 04 e 05 de fevereiro de 2012.

individualidade e singularidade dos seus gestos e movimentos, de escutar as suas vivências pessoais e compor com elas neste ambiente híbrido de formações e idiomas. Lembrando que a proposta do projeto *Vestidos & Cartas* é discutir caminhos para a composição coreográfica, não se trata portanto de uma busca pela minha poética coreográfica especificamente, mas gerar um espaço para que todas as mulheres envolvidas no projeto gerem caminhos, situações, cenas, *scores*, coreografias, enfim possibilidades cênicas.

Hoje, 17 de janeiro de 2012, acontecerá o primeiro ensaio com o grupo de mulheres selecionado⁶⁷. Teremos quinze encontros para criar o roteiro coreográfico e, realizar a mostra pública do mesmo no *El Galpon.espacio*. Particularmente não quero pensar no pouco tempo, na pequena quantidade de ensaios. Quero experimentar o que estas mulheres e eu juntas podemos criar, neste tempo, nestas tardes, na cidade de Lima, através dos processos escolhidos. O ensaio de hoje, especificamente, terá um propósito muito claro: eu quero e preciso ver-las dançando. Preciso conhecer um pouco a dança de cada uma. É no mover delas que me movo para compor e, isso significa buscar o singular, a pessoa. Nas palavras de Almeida:

A pessoa é um entrelaçamento do envelope corporal e suas experiências sociais. E dessa teia resultam seus investimentos mais sensíveis como também as representações mais elaboradas. Disso desdobram-se suas inspirações, seus sentimentos e pensamentos. Sendo assim, a pessoa ocupa um espaço singular, tem uma maneira única de se apresentar no mundo.⁶⁸

Entendo que meu trabalho de direção e coreografia se dá, justamente na busca por tornar visível e respeitar esta maneira única de se apresentar ao mundo, da qual nos fala Almeida. Entendo que coreografar em co-autoria requer um trabalho de *escuta*. Entendo que a construção em artes cênicas transita pela experiência e pelas subjetividades singulares, pelos afetos produzidos; ainda assim, ficam as perguntas: O que escolher daquilo que se descobre a partir da experiência da escuta? Como tornar a escuta possível? Como se dá a passagem da improvisação, escuta primeira, para a cena? É na busca por estas e outras respostas que encontro nos processos de Halprin atrelados ao de Bogart e Landau, caminhos que me permitem escutar as dançarinas, as

⁶⁷ Andréa Ozejo, Carmem Murguia, Carolina de Guzman, Paulina Chiriff, Ruth Zea, Sandra Bajac, e Ursula Palomino. E as brasileiras: Daniela Barboza, Elaine Belmonte, Vanessa Balsalobre.

⁶⁸ ALMEIDA, Márcia. Texto retirado do blog da autora: <http://flordechitaempoemas.blogspot.com.br/> Acesso em: 19 de setembro de 2012 as 15:10.

atrizes, as mulheres, participantes do projeto, e suas construções cênicas. Processos que afloram a consciência e possibilitam à elas uma escuta do seu próprio fazer artístico.

Coreografar em contexto de Residência Artística me obriga a mergulhar no trabalho intensamente. Tudo parece pulsar ao redor do processo criativo. Chego em casa por volta das dezenove horas, mas passo quase toda a noite trabalhando. Escuto as gravações dos ensaios, assisto aos vídeos, leio os comentários que anotei em meu caderno de direção. Percebo as pequenas mudanças no trajeto e anseio por mais transformações.

Quero encontrar logo o caminho a seguir. “Por necessidade, o artista é impelido a agir. Uma ação com tendência certamente, complexa que se concretiza por meio de uma operação poética registrada nos documentos do processo” (SALLES. 2004: 27). Quero sentir a água escorrendo por todo o meu corpo, quero encontrar o caminho trilhado-o, pois bem sei que é somente quando o *peixe vermelho* dança comigo pela sala de ensaio, que começo a sentir a certeza fugidia de que mais um processo, uma coreografia, um universo está nascendo. Isto é extremamente particular. Ao proferir tais palavras, sinto a água escorrer, olho para o teto e eis que ele surge triunfante, nadando pela sala de ensaio: o *peixe vermelho*. Como mantê-lo aqui? Como torná-lo visível?

O *peixe vermelho*, enquanto metáfora poética, é a invenção pessoal, citada por Louppe (2004); a materialização do invisível tão discutida por diversos autores e artistas da dança, a imagem sensível que contém uma excitação, apontada por Almeida Salles; a doença contraída pelo diretor, afirmada por Bogart (2004); a *dansintersemiótica* de Soraia Maria Silva (2007); as relações arte e vida instigadas por Anna Halprin. Enfim, o *peixe vermelho* pode ser tanto a imagem geradora de um algo que guiará o processo, quanto o cuidado do caminho trilhado. Cada artista, coreógrafo, dançarino, performer sabe onde mora a sua sensação de criação, deste algo que nasce, toma vida e passa a ser chamado de coreografia, espetáculo, possibilidade cênica, composição, obra em processo ou simplesmente dança.

Dançar com o *peixe vermelho* é dançar na trilha do próprio processo criativo, abraçá-lo, nutri-lo e guiá-lo durante o próprio compor. “Se a dança é uma maneira de pensamento e cada artista pensa por si, formula e responde as suas próprias questões, encontra meios exclusivos para resolver problemas” (XAVIER. 2012: 26), resta-me então, enquanto coreógrafa contemporânea gerar meus próprios caminhos, consciente

de que estes são alimentados por descobertas, práticas, pensamentos, metodologias e procedimentos de outros artistas, pensadores, professores e pesquisadores. Soraia Silva, ao falar sobre o processo de composição em dança afirma:

Para o artista coreógrafo, qualquer tipo de movimento pode ser o suporte que dá origem à sua inspiração ao começar uma dança. Atrás do processo de criação de um profissional dessa arte está justamente a sua personalidade: a maneira específica de perceber o meio ambiente, o seu jeito particular de expressar, através do movimento, as imagens poéticas diretamente ligadas à materialidade e à possibilidade corporal, todos estes fatores utilizados como suportes para a efetividade de sua “comunicação” expressiva. (SILVA. 2001: 27)

Neste caminho, cabe também a mim um rever constante do meu próprio processo, nadando no *tecer-cultivar-rever-dançar* das águas desta dança, agora permeadas de vermelho. Sendo assim, para o desenvolvimento destas duas últimas semanas da Residência Artística, proponho um mover criativo através dos *Ciclos RSVP*, desenvolvidos por Anna e Lawrence Halprin, um caminho que permite a escuta e o compor do processo criativo de *Vestidos & Cartas*, no mesmo momento em que ele acontece. Importante frisar que farei uso, nesta etapa da Residência, dos *Ciclos RSVP* inspirada nas aplicações de Anna Halprin, porém, os empregarei de modo que o grupo de mulheres peruanas e brasileiras e eu, juntas encontremos nossos próprios moveres, nossos próprios ciclos.

3.1 Os Ciclos RSVP de Anna e Lawrence Halprin:

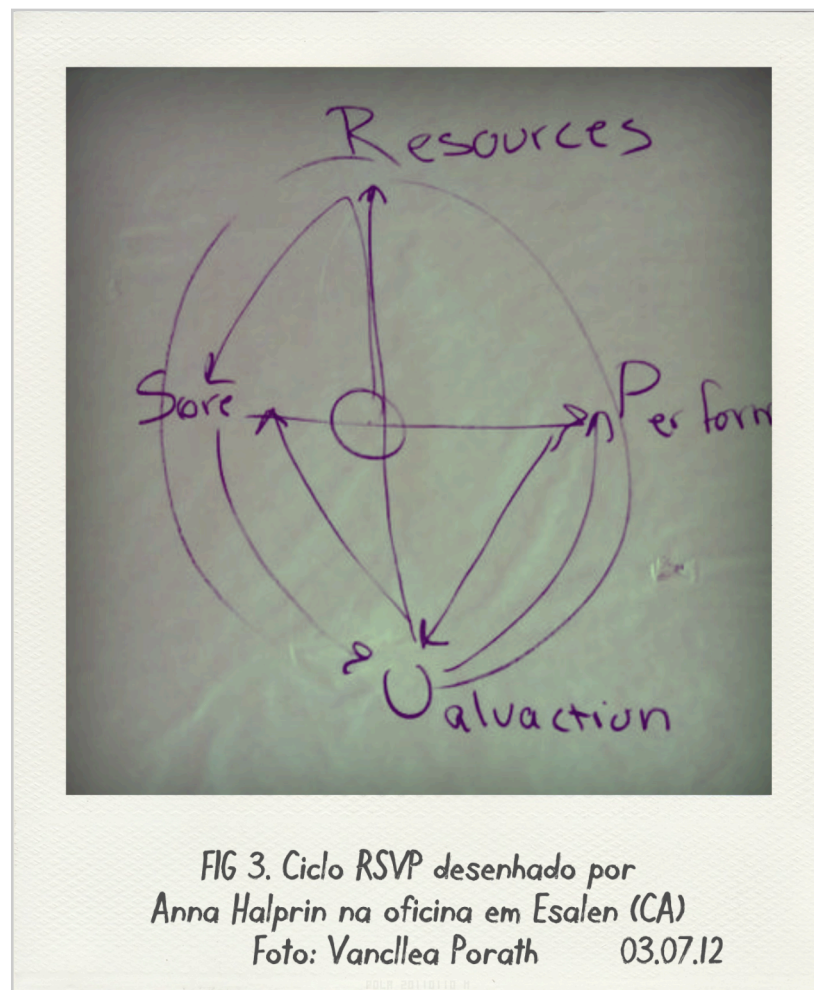
No final da década de 60, o arquiteto paisagista Lawrence Halprin desenvolveu em parceria com a sua esposa, a coreógrafa Anna Halprin o Processo Criativo intitulado *Ciclos RSVP*⁶⁹. Trata-se de uma espécie de ferramenta de composição e ao mesmo tempo um modo de acompanhar o desenvolvimento do processo criativo. Os Ciclos estão diretamente ligados com a prática artística e com os possíveis caminhos esboçados no *experimentar-fazer-compor*, eles foram criados para se dar em um ato de criação colaborativa.

⁶⁹ Em 1968 Lawrence Halprin, publica o livro *RSVP Cycles: Creative Processin the Human Environment* (Ciclos RSVP: Processo Criativo no Ambiente Humano). Fonte: <http://d3fbaup.wordpress.com/ciclo-rsvp-algumas-notas/> Acesso em 05 de novembro de 2012 as 03:40.

Nas palavras de Halprin:

Os Ciclos de RSVP são uma abordagem específica para a criatividade que envolve atividades coletivas, incluindo a arquitetura, a construção da comunidade, grupos de discussão e troca de idéias (...), nos ciclos RSVP encontramos um sistema para nossos experimentos, que poder ser usado de novo e de novo e compartilhado com outras pessoas. (HALPRIN.1995: 46)

Os *Ciclos RSVP* apostam em modelos não hierárquicos ou lineares, dando ênfase ao processo, como demonstra a imagem a seguir (Figura 3)



A sigla abarca os seguintes significados ⁷⁰ :

R – Resource (Recurso);

S- Score (partitura, pontuar, regra);

V – Valuation (Valor – Ação);

P – Performance (improvisação e/ou apresentação processual da coreografia).

Os **Recursos**, dizem respeito aos materiais humanos, físicos, espaciais usados no projeto. Eles podem incluir “categorias de movimentos e idéias; espaços: seu tamanho, qualidade e naturezas essenciais; sons; quantidade de pessoas, capacidades, talentos, etnias e culturas, interesses especiais, sentimentos, fantasias, entre outros” (HALPRIN. 1995: 48)⁷¹. O **Score**, como já expliquei, no item 1.6 páginas 70-71, deste trabalho, diz respeito tanto a um direcionamento, uma pauta, dada para o desenvolvimento de uma improvisação, quanto a um modo de registrar a experiência vivida, seja através de um desenho, uma frase, uma dinâmica de movimento, uma carta, entre outras possibilidades. De acordo com o encenador e professor da Universidade de *Manchester*, no Reino Unido, Aleksandar Sasha Dundjerovic :

Lawrence Halprin acreditava que o processo criativo pode se tornar visível através de um registro do processo – *scores* (partitura). Utilizando-se do exemplo das partituras musicais, Halprin estendeu o significado do termo para incluir todas as tentativas e esforços humanos. Ele define partitura como a “simbolização de processos que se estendem no tempo” (HALPRIN apud DUDJEROVIC. 2007: 6)

O componente *Valor-ação* diz respeito ao momento no qual o grupo como um todo analisa o desenvolvimento seja do projeto, do processo ou de uma improvisação específica e questiona as escolhas feitas. Halprin (1995) sugere que os participantes façam listas apontando preferências, materiais que “funcionaram”, possibilidades equivocadas e/ou transformações. Os participantes devem apresentar suas escolhas

⁷⁰ Para maiores informações sobre o Processo Criativo Ciclos RSVP, sugiro os livros: *RSVP Cycles: Creative Process in the Human Environment* (Lawrence Halprin, 1968) e *Moving Toward Life – Five Decades of Transformational Dance* (Anna Halprin, 1995).

⁷¹ Tradução livre.

individuais ao grupo como um todo e a partir destas, podem ou não surgir um caminho comum a ser seguido. Já o termo Performance, pode ser entendido tanto como uma cena gerada pela improvisação, quanto o próprio improvisar; pode ser um roteiro coreográfico, uma obra em processo ou uma coreografia em fase de construção. Importante frisar que a palavra Performance, empregada nos *Ciclos RSVP*, não abarca o espetáculo finalizado e sim partes do processo de criação ou uma Performance, coreografia orientada por estruturas não rígidas como um roteiro ou um *Score*.

Não há uma ordem exata para seguir o Ciclo, cada processo criativo desenvolverá o seu. É possível usá-lo de forma parcial e até mesmo repeti-lo e/ou sobrepô-lo. Um coreógrafo, a exemplo pode iniciar seu processo através de uma improvisação (Performance) e desta gerar um Score. Não existe, portanto, a necessidade de começar abordando os Recursos escolhidos, passar pelos Scores e em seguida avaliar as escolhas (Valor-ação). Cada grupo, cada artista, cada coreógrafo escolherá o seu caminho durante o próprio trilhar do processo. Em cada fase deste um novo ciclo pode ser gerado.

No decorrer deste capítulo, abordarei o processo criativo vivenciado nas duas últimas semanas da Residência Artística, a qual visou o desenvolvimento do Roteiro Coreográfico de *Vestidos & Cartas*, através dos *Ciclos RSVP* desenvolvido pelos Halprin's. "Por *Ciclos* quer-se dizer algo não linear no qual o espetáculo, em um processo constante de mudança e renovação, produz materiais a partir de qualquer ponto desse ciclo"⁷², como assim define Dundjerovic (2007). Embora, aparentemente se trate de um processo, datado, criado por um arquiteto em parceria com uma coreógrafa no final da década de sessenta, metodologias como esta possibilitam a criação em co-autoria e a não necessidade de fechar uma estrutura rígida, ao contrário dança-se e cria-se estruturas móveis. Além disso, os Ciclos tornam viáveis um rever constante das escolhas feitas durante todo o desenvolvimento do processo criativo.

Ao se trabalhar com os *Ciclos RSVP*, na criação em dança, de acordo com Halprin (1995) o primeiro passo é estabelecer uma base de comunicação comum.

⁷² DUNDJEROVIC, Aleksandar Sasha. 2007, p.6.

Nas palavras de Halprin:

O primeiro passo é formar uma base comum de comunicação decorrente de experiências compartilhadas. Isto é essencial porque "dança" passou a significar muitas coisas diferentes para pessoas diferentes. As pessoas em nossas oficinas podem ter tido yoga, dança do ventre, ballet, folk, moderno, ou nenhum treinamento formal(...). Nossa primeira tarefa é estabelecer uma relação direta, experiência pessoal, para todos usando o movimento natural como base para a construção de uma imagem de movimento, de dança. (HALPRIN. 1995: 47)⁷³

No caso específico desta Residência uma das nossas bases comuns de comunicação é o Processo *Viewpoints* de Bogart e Landau e a outra é a experiência compartilhada na primeira semana de Residência, tanto os três dias de oficina como as *Composições Instantâneas* realizadas pelas ruas de Lima. Por hora, nossos **Recursos** são: seis mulheres peruanas e três mulheres brasileiras; a sala de ensaio da Universidade Católica de Lima; quinze encontros e muitos vestidos, cada qual com histórias e relações diferentes. Resta-nos agora entrar na sala de ensaio e gerar nossos próprios Ciclos.

⁷³ Tradução livre.

3.2 Examinando o próprio Processo: Nossos Primeiros Ciclos:

Durante a primeira semana de Residência, com o grupo selecionado, experimentamos diversas possibilidades coreográficas, no diagrama (Figura 3.1) a seguir, comparto através dos Ciclos RSVP, o processo realizado até o momento. Trata-se também de um modo de exemplificar o uso deste Sistema, na prática.

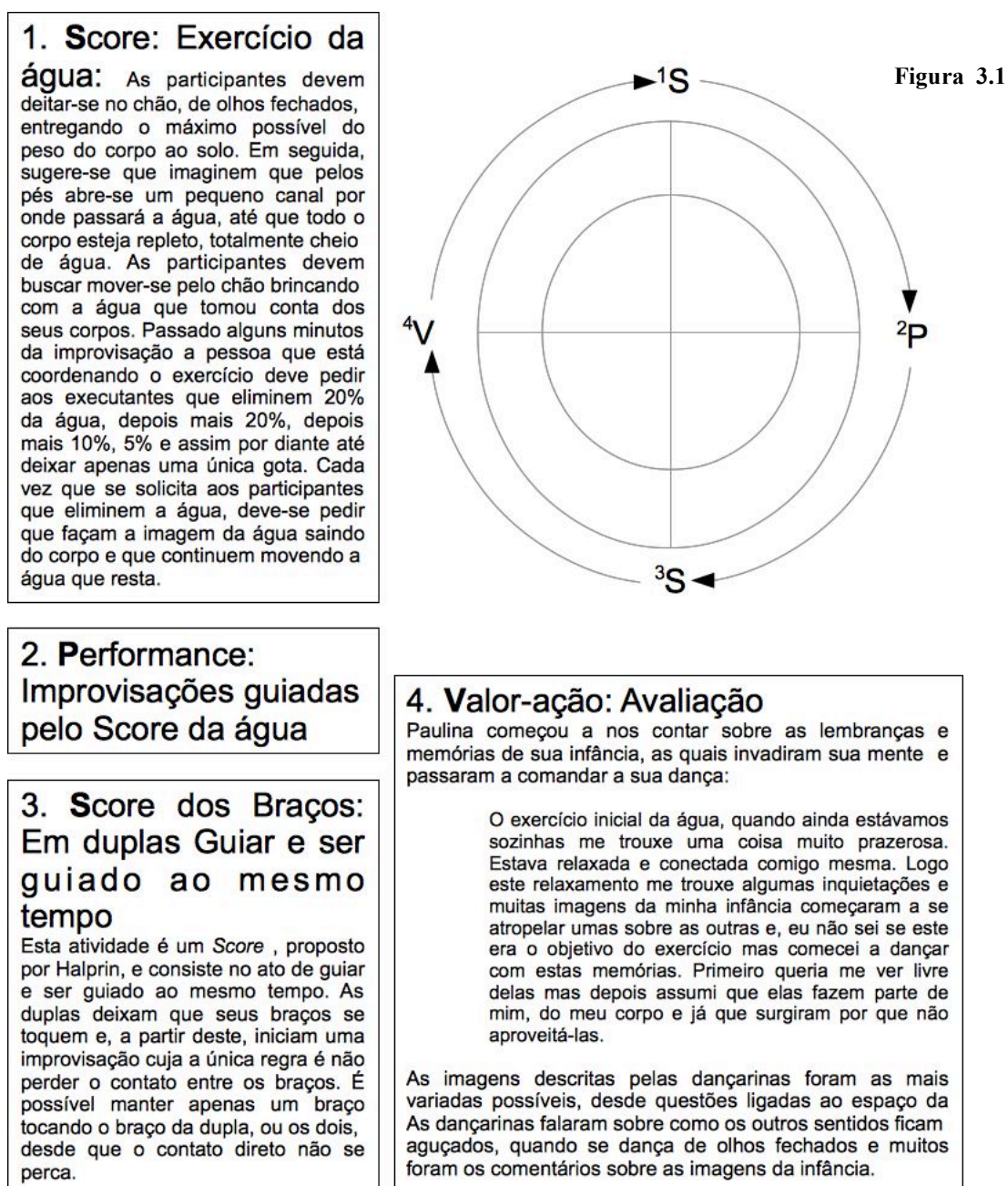


Figura 3.1

Conforme demonstra o *ciclo RSVP* desenvolvido, até o momento, as improvisações trouxeram às dançarinas imagens de infância, Sendo assim, após as conversas (Valor-ação) decidimos trilhar o caminho entre a improvisação e a memória, a lembrança e a dança, para compor o Roteiro Coreográfico. As discussões sobre a vestimenta enquanto construção social, como o mote gerador de Vestidos & Cartas, após algumas improvisações e conversas, foi aos poucos ficando em segundo plano.

O processo criativo, da dança gerada pela improvisação, traz com ele um estado de contínua metamorfose. “O olhar tem de se adaptar às formas provisórias, aos enfrentamentos dos erros, às correções e aos ajustes. De uma maneira bem geral, poder-se-ia dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis” (SALLES. 2004: 26). Faz-se necessário aprender a conviver com as exequíveis obras e propostas que surgem. Sendo assim, decido mudar o caminho e ir ao encontro das sensações e imagens vivenciadas pelas dançarinas. Disso também se trata compor em co-autoria. Enquanto diretora-coreógrafa lancei estímulos, exercício da água e *Score* dos braços, a partir desta incitação as dançarinas me deram inúmeras imagens e sensações. Dentre elas, escolho percorrer as memórias de infância e dar continuidade ao ensaio por este viés. Coreografar é também fazer escolhas.

O fato de, enquanto diretora-coreógrafa, tomar decisões não diminui o teor co-autoral e colaborativo do processo, já que as direções tomadas são resultados de rumos chegados pelo grupo como um todo, numa troca constante de estímulos, conversas, danças, improvisações e escolhas. A própria Halprin (1995) deixa claro que o uso dos *Ciclos RSVP* e a criação em co-autoria não impedem a tomada de decisões por parte do coreógrafo ou pessoa que está coordenando o trabalho, quando há figuras como estas no processo criativo. Os Ciclos pretendem sim que todos os envolvidos no processo conscientizem-se do processo trilhado, tornando-se também responsáveis por ele. “O ponto importante do trabalho com os Ciclos, “é que as pessoas que participam do processo sejam vistos como artistas colaboradores e não como simples ferramentas para atingir propósito o ‘artista mestre’”, como afirma Halprin (1995). Além disso, durante um processo criativo somos o tempo todo impelidos a tomar decisões.

3.3 Estímulo-pergunta-resposta nos estudos coreográficos:

*As perguntas não param nunca e nem a busca. Nessa existe algo de infinito, e esta é a coisa bela. Ao olhar nosso trabalho, tenho a sensação de ter apenas começado.*⁷⁴

Pina Bausch

Para o desenvolvimento dos próximos ensaios, propus as seguintes perguntas: *Como eram seus movimentos na infância? Que menina você foi?* Elas poderiam escolher uma ou as duas questões. As respostas deveriam ser dadas em forma de movimentos, palavras, gestos, seqüências coreográficas, como cada qual preferisse.

Ao trabalhar através de perguntas e respostas, estou claramente fazendo uso de um dos processos do teatro-dança de Pina Bausch. Em suas obras, a coreógrafa alemã, apresenta um corpo sensibilizado por diversas sensações e sentimentos, oriundo de respostas às suas perguntas. Não existe uma aula específica, uma escola que nos ensine o método bauschiano, e sim uma forma particular dela construir seus espetáculos. A pesquisadora e professora Lícia Sanchez, dançou com Pina Bausch e em seu livro *A Dramaturgia da Memória no Teatro-Dança* define o processo *estímulo-pergunta-resposta*:

O que são as perguntas e respostas que dão início ao processo? São os estímulos-tema ou texto, se assim podemos dizer, a partir do qual elaboramos idéias, expressando-as em ações físicas externas. Podemos dizer que as perguntas também são formuladas no momento do processo de refletir mentalmente sobre esse tema. (SANCHEZ. 2010: 54)

Este processo não gera apenas movimentos, ações, gestos ou passos coreográficos. Ele nutre o dançarino com estímulos oriundos de suas próprias vivências e isso amplia o leque de possibilidades corporais e práticas composicionais. Bausch sempre deixou claro que seu interesse não estava “em como os bailarinos se movem, mas o que os move” (BAUSCH apud CYPRIANO.2005: 41). Esta famosa frase, da coreógrafa alemã, será uma das vozes por mim elegidas para este processo em Lima. Me proponho, nesta fase de estudos para a composição coreográfica,

⁷⁴Ver em, XAVIER, Jussara. 2012, p. 58: *Le domande non cessano mai e nemmeno La ricerca. C'è in essa qualcosa di infinito, e questa è la cosa bella. Se guardo al nostro lavoro, ho La sensazione di aver appena cominciato*// Pina Bausch. *Dance, dance, otherwise we are lost*. Laurea Honoris Causa a Pina Bausch. Università degli Studi di Bologna. Facoltà di Lettere e Filosofia. Bologna, 25 nov. 1999. p. 34. Tradução Jussara Xavier.

escutar estas mulheres na busca do que as move, sem ter em mente movimentos ou julgamentos destes. Ao mesmo tempo que lanço perguntas, aguardo respostas que me digam por onde caminhar, pois, confio que em suas réplicas habitam também as suas escolhas compositivas.

É importante frisar que do modo como os *estímulos-perguntas* estão sendo empregados neste processo artístico, eles atuam como *Scores*, já que estes podem tanto ser direcionamentos para o criar como um modo de registrar materiais da oriundos do improvisação, nem sempre o *Score* precisa estar atrelado a improvisação. As respostas geradas por estes *Scores* (perguntas feitas), passarão pela Performance (improvisações individuais para a criação de seqüências coreográficas) e se transformarão em Recursos Coreográficos (Cenas e/ou coreografias).

Ao trabalhar com memórias individuais, assim como Bausch⁷⁵, não estou interessada em invadir histórias pessoais ou usurpar sentimentos e emoções, das dançarinas, em nome da arte. O uso dessa subjetividade é uma estratégia para revelação do corpo social, das estruturas que o indivíduo carrega. O relevante em processos que trabalham a partir das memórias e vivências dos dançarinos é ver a dança na relação direta entre arte e vida, sem necessariamente buscar uma representação literal ou figurativa da vida na cena. Para Almeida :

O olhar dirigido em atenção à um objeto determinado, engendra lembranças que participam da memória da pessoa de maneira específica, compreendido que os rastros que permanecem nas entranhas, são *sui generis* para cada pessoa. Podemos criar belas e diferentes metáforas à partir de um estímulo comum à todos.⁷⁶

Para tanto ressaltá-se a importância de perceber, assumir e trabalhar com o contexto no qual o ser humano se localiza e as relações que ele estabelece.

Através do método de estímulo-pergunta-resposta, durante a construção de um espetáculo Bausch chegava a realizar até duzentas perguntas. Estas podiam ser temas, lembranças, estímulos, etc. Os bailarinos ficavam livres para responder as questões com movimentos, falas ou ambos; nada era descartado no primeiro momento, as

⁷⁵ Ver em: CYPRIANO, Fabio. 2005, p. 110-115.

⁷⁶ ALMEIDA, Márcia. *Discussão sobre a Arte coreográfica, a composição e restauração em Dança contemporânea. Exemplo coreográfico: "Autour du vide: immédiatement présent!"*, III Seminario e Mostra Nacional de Dança-Teatro, Caminhos da Dança no Brasil, paginas, 58 a 68, ISBN 9788572694056, editora Tribuna, 2011.

Fonte: <http://flordechitaempoemas.blogspot.com.br/2011/06/discussao-sobre-arte-coreografica.html>. Acesso em 10 de novembro de 2012 as 20:30.

respostas eram gravadas e, mais tarde, Bausch selecionava o material desses vídeos e trabalhava isoladamente com cada bailarino. Diferente do processo de Bausch, a qual chegava aos ensaios com diversas perguntas e aos poucos ia solicitando respostas aos seus bailarinos, as questões por mim lançadas nasceram das falas das próprias dançarinas. Ao final da improvisação, exercício da água e *Score* dos Braços, elas falaram sobre as imagens e memórias de infância, surgidas durante a prática. O que fiz, diz respeito a aproveitar o momento presente e seguir no fluxo do material apresentado.

As dançarinas de *Vestidos & Cartas*, nesta fase do projeto, irão utilizar a improvisação individual, através de experimentações de materiais e possibilidades de composição, na busca por respostas às questões dadas; A partir de um *Score* dado, dançarão, improvisarão, até que gerem **Recursos** em forma de cenas e coreografias. Responder a tais perguntas, compor na perspectiva bauschiana, implica, “procurar expressar o seu ponto de vista pela via sensível; lembrando que na vida cotidiana atuamos tendo como suporte os saberes sensíveis de que dispomos, sem que na maioria das vezes percebamos sua importância” (SANCHEZ. 2010: 69). Neste sentido, minha busca coreográfica, ao trabalhar com o processo *estímulo-pergunta-resposta* é permitir que as dançarinas e atrizes do projeto, gerem material cênico-coreográfico a partir de suas próprias afetações com o mundo. Entendendo este afetar como o que escreve Almeida:

(...) a pessoa está presente no mundo e conhece este mundo por seus movimentos. Ela se afeiçoa ao mundo que lhe afeta e em conseqüência a pessoa afeta seu meio. Acontecem ligações afetivas que se tecem entre o mundo e a pessoa. Pois a pessoa participa intimamente em seu meio ambiente. (ALMEIDA. 2010: 3)

Passados alguns minutos começo a sentir a dificuldade da criação, sendo enfrentada por algumas delas. A produtora de eventos peruana, Carmem Murguia, me chama alegando não saber por onde ir, o que escolher ou como desenvolver a sua resposta. Em seu criar abriram-se fendas, atreladas a angústias, que não deixam espaço para o mover. No período em que o dançarino fica sozinho, com a pergunta em mente “instala-se um vazio com o qual não se sabe o que fazer. Um vazio interior acompanhado de uma ‘angústia de trabalho’ que questiona - o que fazer com esse vazio? ” (SANCHEZ. 2010: 50). Responde-se a pergunta? Deixa-se que do vazio

surja uma situação? Movo-me? Contemplo os outros que se movem? Tento desvendar a pergunta?

Infelizmente ou felizmente não há respostas para as questões acima, pois, cada pessoa encontrará o seu caminho e isso é extremamente particular. O importante é lembrar que nesse vazio, “nesse nó algo está vivo na vontade de uma realização, que produz uma explosão de associações entre o eu e o tema (pergunta)” (SANCHEZ. 2010: 50). Deixar que a explosão seja o guia pode apontar para algum caminho. Sendo assim, a única orientação às indagações de Carmem foi algo próximo a mova-se ao encontro do seu mover. O que te move nas perguntas: *Como eram seus movimentos na infância? Que menina você foi?*

A dúvida de Carmem, não apenas dela, persistia no *Como Fazer*. *Como criar coreografia a partir da memória*. Nas palavras de Carmem:

Na minha infância eu vivia correndo, então... Não! Algo que me lembro bem é que eu sempre coçava a minha barriga assim oh! Eu estava sempre com fome e coçava a barriga. Então é isso que eu devo fazer? Uma dança de coçar a barriga? Não sei se era bem isso! Tinha também o fato da minha mãe tentar me pentear com muita força. Eu não sei, nem o que escolher e nem o que fazer. Crio um personagem de mim mesma?⁷⁷

O que escolher? A resposta a esta pergunta deve estar no topo da lista na hora de criar a composição. A escolha não necessariamente precisa ser no singular mas ela precisa existir. De todas as lembranças descritas por Carmem, ela irá trabalhar com quais? Todas? Irá misturá-las? Quer desdobrar apenas uma e deixar que disso surjam outras coisas? Neste momento do processo, no qual nos propomos a criar danças geradas a partir das vivências pessoais, não se trata simplesmente de representar os movimentos da infância, nem de criar um personagem de si mesmo, pois, “a finalidade das perguntas que fazemos mentalmente a partir do estímulo-pergunta (...) é chegar a ações externas que não são representações de personagens mas sim a expressão das nossas histórias de vida” (SANCHEZ. 2010: 54). Para que o dançarino, a dançarina possa desenvolver as ações, os movimentos, os gestos, o material, apontado por Sanchez, é necessário ter em mente a que porto se dirige. Sendo assim, as perguntas que fiz, no parágrafo acima, são de extrema relevância.

⁷⁷ Carmem Murguía. Texto retirado de gravações dos ensaios em Lima (Peru).

Durante os processos de criação coreográfica procuro estar a disposição do elenco para auxiliá-los sempre que necessário. Meu apoio, porém, segue no percurso de levantar possibilidades e não encontrar soluções. Jamais chegaria a Carmem e diria: – Isso! Fique com a lembrança da sua mãe te penteando bruscamente e crie algo a partir disso. Se eu fizer isso estou escolhendo por Carmem e a escolha das memórias ou o que fazer com elas, neste momento, não é uma opção minha, mas sim dela e das outras dançarinas. Desenvolver uma obra em co-autoria é ter em mente, todo o momento, que você não está sozinho e que não há uma hierarquia de poderes na escolha do material. Enquanto coreógrafa já fiz escolhas. Dos comentários por elas lançados ao final da improvisação, escolhi duas questões: *Como eram seus movimentos de infância e Que menina você foi*. O próximo direcionamento precisa vir do elenco.

A diretora teatral Ariane Mnouchkine, ao falar sobre o trabalho de direção e sua relação com os atores, aponta para questões, que mesmo oriundas do teatro, se encaixam perfeitamente na situação em que me encontro, como diretora-coreógrafa, nesta Residência em Lima. Nas palavras de Mnouchkine :

Talvez o essencial do ofício de diretor de teatro seja dar espaço para a imaginação do ator. É preciso abrir-lhe o maior número possível de portas e, talvez, dar-lhe a maior quantidade de alimento possível. Então, como procedo? Vou confessar-lhe que para mim é sempre difícil definir o que faço, porque não sei muito bem e isso depende do momento. No trabalho com os atores trocamos muitas imagens. Eles me dão imagens por meio de suas ações, suas realizações no tapete de ensaio. Eu também lhes devolvo imagens. Proponho mundos. E, se isso não funciona, não dá em nada, então, proponho outros. Além disso, às vezes um ator me apresenta alguma coisa e eu vou na garupa. Então, tentamos galopar juntos. (MNOUCHKINE apud FERAL. 2010: 87)

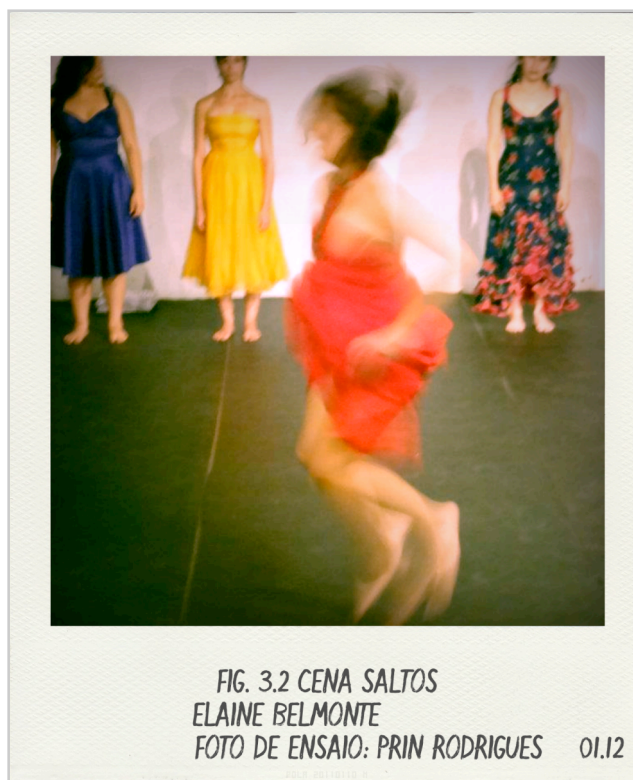
Os *estímulos-perguntas* por mim realizados, no segundo momento do ensaio, são minhas propostas de mundo, meus direcionamentos coreográficos para esta etapa do projeto. Lancei imagens. Abri determinadas portas e cerrei outras. Não estamos discutindo sobre toda a infância, relação com o pai, com os irmãos, entre outros. O foco está nos movimentos da *niñez*⁷⁸ e no tipo de menina que elas foram. Cabe agora, a elas nos encaminhar para outros mundos, dentro do já proposto.

⁷⁸ Infância em espanhol.

3.4 As Respostas Coreográficas – Recursos à Composição:

Passados quarenta minutos, as dançarinas finalizaram as respostas e nos sentamos para assistir o material criado. As cenas mostradas foram diversas. Irei descrever duas em particular, a imagem a seguir (Figura 3.2) é da resposta coreográfica da atriz brasileira Elaine Belmonte. Descrição da resposta de Elaine:

Ela Caminha até o centro e pára por alguns instantes, de frente para nós (platéia). Ela Sorri e começa a saltar no mesmo lugar. Em seguida, entrega seu corpo ao chão deitando-se. Permanece deitada por alguns segundos. Levanta rápido e sorrindo volta a saltar. Elaine repetiu a seqüência umas quatro vezes.



Ao final da sua apresentação, não perguntei quais memórias da infância geraram a cena, mas sim quais *Pontos de Vista* ela tinha utilizado para compor a coreografia. Nesta fase do projeto, meus interesses estão voltados para os estudos para a composição, as dinâmicas corporais, espaciais e as escolhas coreográficas. Abrir espaço para que as dançarinas falem sobre suas memórias pessoais, neste momento, é correr o risco de deixar que o processo criativo esbarre ou se encaminhe para processos terapêuticos. Claro que este é também um percurso possível, terapia através da dança, mas esta não é, por enquanto, a minha escolha poética. Tal postura também não significa um ignorar de sentimentos e emoções que um processo criativo, sobretudo atrelado as próprias memórias, pode gerar, trata-se apenas de um cuidado particular, um prestar atenção as dinâmicas de movimento geradas.

Sobre a sua composição coreográfica, Elaine comenta:

Eu fiquei focada no *View Point Repetição* mas não foi uma escolha anterior. Não pensei: vou responder através deste *Ponto de Vista*. O que aconteceu foi que a minha memória de infância tinha a ver com algo que se repetiu muitas vezes, então, uma coisa levou a outra. Eu quis também explorar a duração das ações e brinquei com durações distintas. Ficava primeiro muito tempo saltando e menos tempo deitada, depois inverti e em seguida trabalhei com durações curtas.⁷⁹

A coreografia, apresentada por Elaine, é composta basicamente pelas ações: saltar e deitar. Há também o sorriso, e o cansaço provocado pela repetição da composição. Existe uma escolha pelo contraste tanto de níveis (o salto a leva para cima e o deitar, a queda, para baixo) quanto da mescla entre o sorrir e o cansaço (cada vez que ela levantava, estava mais cansada mas sorria com mais intensidade). Por hora tudo o que faço é agradecer a Elaine, gravar sua coreografia e anotar suas escolhas compositivas em meu caderno de direção. Não teço nenhum comentário elogiando, recriminando ou destacando algo da composição. Me encontro na fase da *escuta* em que, “não se trata mais de comparar o que acontece na cena com um modelo dado anteriormente mas de analisar e identificar as trocas singulares que são testadas durante o processo criativo” (GREINER. 2010: 14). Anoto possibilidades, para compartilhar com o grupo mais tarde, gerar novos ciclos, até que descobramos quais serão as vozes ativas deste trabalho.

Uma segunda resposta será aqui descrita, a cena da dançarina peruana Sandra Bajac, a imagem a seguir (Figura 3.3 é da cena comentada):

Sandra estava em pé e olhava para o alto, como se fosse uma criança olhando um adulto (havia um pouco desta atitude em suas ações), em seguida com uma das mãos media a altura do seu corpo. Deitava-se no chão tremendo. Voltava a medir-se. Ela corria, em linha reta, de um lado a outro e de tempos em tempos repetia as ações de medir-se e olhar para o alto. Fazia tudo através das nuances de *Velocidade muito rápida, rapidíssima hipervelocidade*.

⁷⁹ Fala da atriz Elaine Belmonte retirada das gravações do projeto Vestidos & Cartas.

Ao ser questionada sobre o uso dos *Pontos de Vista* em sua composição, Sandra afirmou ter servido-se dos *View Points Velocidade, Repetição e Gesto-Ação* como organizadores dos movimentos. De acordo com Sandra, a primeira coisa que ela fez foi escrever sobre as suas memórias de infância. A dançarina anotou alguns acontecimentos, a exemplo: o fato de ter muita febre e sempre depois destas ser medida pelo seu pai e estar maior, ter crescido; resmungar quando os adultos falavam com ela; brincadeiras com a boneca *barbie*.

Nas palavras de Sandra :



Depois de ter anotado tudo decidi trabalhar com partes de duas lembranças: Ter febre e crescer; Resmungar para os adultos. Me perguntei quais gestos ou ações seriam tais memórias. Criei uma primeira coreografia mais literal, quase uma representação de mim mesma na infância. Depois fui transformando as ações nos gestos expressivos do *Viewpoints*. Cada vez que eu repassava a coreografia tentava dançar, mudando pequenas coisas. As memórias, que geraram a coreografia foram se apagando. Ficaram os movimentos, eles eram feitos das minhas memórias mas não eram mais elas. Me surpreendi com o lugar onde cheguei.⁸⁰

A passagem da ação, gesto cotidiano ao gesto expressivo, apontado por Sandra é um exercício de composição cênica proposto por Bogart e Landau (2005). A atividade consiste em se apropriar de determinados elementos do gesto, da ação, como a Forma (circular, reta, combinações entre elas), a velocidade, entre outros e a partir destes elementos gerar novas dinâmicas. Sandra, em sua composição, a exemplo, tomou o ação de medir-se e replicou-a para outras partes do seu corpo. O que era um simples ato de colocar a mão, próximo a cabeça para checar a altura, transformou-se em pequenas linhas retas desenhadas, apenas pela mão, por todo o corpo e pelo chão.

Uma informação, trazida por Sandra, convoca minha atenção. Trata-se do momento em que ela afirma que “as memórias, que geraram a coreografia foram se

⁸⁰ Fala da dançarina Sandra Bajac retirada das gravações do projeto *Vestidos & Cartas*. Lima, 17 de janeiro de 2012.

apagando. Ficaram os movimentos”. Os movimentos, segundo ela eram feitos das suas memórias “mas não eram mais elas”. O que Sandra nos traz é a transformação de uma memória real para o cênico. Neste caso, como aponta Sanchez :

O participante não empresta seus sentimentos a uma personagem para compô-la. Simplesmente ‘age’ impulsionado por suas emoções, traduzindo seu modo de ver o tema no presente, associando-o a uma história viva e vivida por ele mesmo (...). Na dramaturgia da memória as emoções utilizadas são da pessoa para a pessoa. É isso que está em jogo para servir à finalidade cênica. (SANCHEZ. 2010: 90-91)

Do modo como a memória está sendo aplicada nesta Residência, mote gerador de coreografias e cenas, não é a representação de emoções, experiências ou recordações que interessam. O trabalho se encaminha para uma *apresentação* de algo, cujas possibilidades já existem na história da própria dançarina, trata-se de um lugar próximo a este, exemplificado por Lehmann (2007: 340): “o corpo sofre pela infância perdida; o teatro de dança a investiga novamente (...) a representação dramática é substituída pela atualização de percepções corporais latentes. No lugar do drama (...) encontra-se a vertigem corporal dos gestos”. Neste sentido, entendo o trabalho com a memória, no processo composicional aqui empregado, como um emergir de experiências que geram novas vivências cênicas. Como afirma Almeida :

Na Arte Coreográfica, os dançarinos se utilizam dos movimentos do cotidiano ou banais, mas de maneira metafórica afim de recriar os movimentos à partir da experiência pessoal de cada um. Assim, a expressão poética não demanda uma cópia tal qual o mundo real, mas a expressão da percepção do mundo apreendido.⁸¹

Durante o depoimento de Sandra foi impossível impedir que ela narrasse algumas das suas memórias, mas ao mesmo tempo não senti que ela iria nos despejar toda as suas lembranças infantis, ela simplesmente nos contou como realizou a passagem das memórias à cena. Na sua fala, a questão da escolha fica muito clara. O fato dela ter anotado algumas lembranças, em seguida ter escolhido fragmentos

⁸¹ ALMEIDA, Márcia. *Discussão sobre a Arte coreográfica, a composição e restauração em Dança contemporânea. Exemplo coreográfico : “Autour du vide : immédiatement présent!”*, III Seminario e Mostra Nacional de Dança-Teatro, Caminhos da Dança no Brasil, paginas, 58 a 68, ISBN 9788572694056, editora Tribuna, 2011.

Fonte: <http://flordechitaempoemas.blogspot.com.br/2011/06/discussao-sobre-arte-coreografica.html>. Acesso em 10 de novembro de 2012 as 20:30.

destas, para somente num terceiro momento eleger os gestos e as ações que comporiam a coreografia, denota um trabalho de edição coreográfica permeado por escutas, definições e escolhas poéticas.

A composição coreográfica oriunda da improvisação é feita deste ir e vir, de pequenas edições, recortes, ora se escolhe um estímulo ora se elege uma dinâmica espacial. Desfruta-se de uma memória para guardar um gesto; saboreia um movimento por que este oferece uma vivência que nos move; seleciona-se tempos, frestas, ruídos, pequenas indicações. Todo este material fica nos rodeando a espera do momento em que irão compor a cena. A coreógrafa e pesquisadora Jussara Miller descreve um pouco do seu processo de criação coreográfica:

À medida que os estímulos chegam, acolho-os e utilizo-os na criação. Não se trata de etapas lineares. O processo criativo apresenta-se com várias janelas abertas e sobrepostas umas às outras, em uma mesma área de trabalho, a serem acessadas quando for conveniente. (MILLER. 2007: 103)

Em processos criativos que se dão na companhia de metodologias como os *Ciclos RSVP*, temos a possibilidade de visualizar e compartilhar “as janelas abertas”, citadas por Muller durante todo o trajeto criativo, o que acarreta num trilhar compositivo no qual a escuta e as escolhas pode se dar no coletivo.

Voltando as Respostas Coreográficas, agora entendidas como **Recursos**, percebo que apesar de existir um estímulo exterior, as perguntas feitas, as quais inevitavelmente trouxeram uma questão à sala de ensaio, o processo *Viewpoints* atua como grande referência na hora da criação. Através dele, as participantes, mesmo aquelas que não possuem uma formação “técnica” em dança, acessam materiais palpáveis para pensar e organizar suas idéias coreográficas, de modo mais consciente. Além disso, os Pontos de Vistas nos oferecem um vocabulário em comum, o que facilita a comunicação no momento dos comentários sobre as cenas apresentadas. Pouco a pouco estamos criando um universo que pertence a todas nós.

Terminamos o ensaio conversando sobre as perguntas feitas, a relação corpo e memória, as dificuldades e facilidades de transformar uma memória em cena.

Nas palavras na dançarina peruana Andréa:

Dançar e criar uma pequena coreografia a partir da sua própria memória, tem a vantagem de ser algo seu, ou seja, é a sua história e o seu jeito de fazer as coisas, de dançar. Não existe um modo certo. Isto é ótimo. Por outro lado você fica com toda a responsabilidade. Sou eu que decido o que e como fazer. Acho que agora entendi um pouco mais, quando no início da Residência você falou que criaríamos em co-autoria. Disso se trata: Você lança estímulos e eu te devolvo outros estímulos. Estou curiosa para saber onde isso tudo vai dar e como outras memórias poderão gerar outras danças. De qualquer modo começo a me sentir mais a vontade e mais consciente das minhas próprias escolhas coreográficas.⁸²

Num processo de composição coreográfica como este, a que me proponho, o caminho está inegavelmente atrelado ao caminhante e a seu andar, isso por que o dançarino é convocado a se tornar também um pesquisador do seu próprio fazer. A experiência de coreografar em co-autoria, em contexto de Residência Artística, faz com que eu me sinta sempre aberta a novas possibilidades. Nunca sei o que surgirá de um exercício proposto, de uma pergunta, de um estímulo. Por vezes olho para o material gerado nas improvisações e me questiono como chegamos ali, em que momento a composição tomou aquela rumo, e são nestas horas que o trabalho com os *Ciclos RSVP*, se faz presente, pois, a partir destes é possível rever o caminho trilhado.

No decorrer do compor cênico-coreográfico somos convidados a nos aventurar por caminhos entre a produção e o processo de produção, entre o discurso e a prática, entre o sentir e o fazer, entre a percepção e a criação da cena mas também na percepção dos próprios caminhos deste criar. A autora e pesquisadora Christine Greiner em seu artigo *O corpo e suas paisagens de risco: Dança/Performance*, fala sobre a importância de pensarmos a coreografia também como uma teoria, tendo em mente que a própria construção coreográfica carrega com ela conexões teóricas, o que não significa submeter-se a elas e, sim alimentá-las num curso sujeito a transformações e hibridações.

As respostas coreográficas criadas, foram utilizadas em outros ensaios, como motes geradores para novas improvisações. Em uma delas, a exemplo, cada dançarina escolheu uma dinâmica específica da sua resposta, seja um movimento, uma

⁸² Fala da dançarina Andréa Ozejo retirada das gravações do projeto Vestidos & Cartas. Lima, 17 de janeiro de 2012.

qualidade de movimento ou um *view point* particular para a partir desta improvisar individualmente pelo espaço e quiçá gerar novas possibilidades coreográficas. No decorrer da atividade, quando todas estavam dançando pelo espaço, solicitei que fechassem os olhos e deixassem ser tocadas ou tocassem alguém, enquanto dançavam. A partir do toque formariam duplas.

Agora, em duplas elas realizaram o exercício dos braços. Esta atividade é um *Score*, proposto por Halprin, e consiste no ato de guiar e ser guiado ao mesmo tempo. As duplas deixam que seus braços se toquem e, a partir deste, iniciam uma improvisação cuja a única regra é não perder o contato entre os braços. É possível manter apenas um braço tocando o braço da dupla, ou os dois, desde que o contato direto não se perca. Almeida cita Philippe Perro quando este “comenta que é através da epiderme, camada mais superficial do corpo, que a pessoa desvela o afeto trocado com o meio em que está inserida”⁸³. Neste caso, o percurso de olhos fechados, de sair de uma improvisação só e permitir que o encontro entre peles aconteça, carrega consigo dois campos de energia, dois mundos, duas vivências que ao se tocarem constroem uma terceira, a qual será alimentada ao mesmo tempo que nutrirá o afeto, do qual nos fala Perro apud Almeida. Neste *score* exploramos a improvisação a partir da *sensibilidade da pele*. Seguem imagens das improvisações citadas (Figuras 3.5 e 3.6):

⁸³ Ver em: <http://flordechitaempoemas.blogspot.com.br/2011/06/as-afetacoes-plasticas-do-corpo-e-o.html>. Acesso em 06 de novembro de 2012 as 14:50.



FIG 3.5 SCORE DOS BRAÇOS
FOTO: VANCLLEA PORATH
LIMA, JANEIRO DE 2012

Na continuidade do exercício, me encaminhei até uma dançarina de cada dupla, dizendo que cada qual, ao seu tempo deveria abrir os olhos e seguir com a improvisação, *Score* dos braços, sem interrupção. Enquanto as duplas dançavam, uma pessoa de olhos abertos e a outra de olhos fechados, recordei alguns dos pontos de vista já trabalhados: *Velocidade* e suas variações, *Repetição*, *Forma* e *Relação Espacial*. Solicitei que durante a improvisação elas explorassem estes pontos de vista.



FIG 3.6 SCORE DOS BRAÇOS
FOTO: VANCLLEA PORATH
LIMA, JANEIRO DE 2012

Ao serem solicitadas a fazer uso de alguns *View Points*, logo percebe-se uma mudança na qualidade da improvisação. Soa, quase obvio, que quando um dançarino é instigado a trabalhar com determinados direcionamentos, notar-se-á uma mudança na sua dança, porém, para além disso, o que me interessa é o modo como cada dupla direcionou a sua improvisação. A partir desta proposta, tive acesso a algumas escolhas de dinâmicas de movimento, oriundas das dançarinas. A exemplo: Vanessa e Sandra. Esta dupla levou a *Repetição* ao extremo. Elas repetiram formas, velocidades, células coreográficas, pequenos gestos. Todas as repetições foram feitas por muito tempo, levando as dançarinas a exaustão. Foi possível ver claramente o corpo de ambas sendo transformado pelo ato de repetir.

O importante neste momento não é apenas perceber a dinâmica coreográfica proposta pelas dançarinas, mas entendê-la como uma possibilidade de composição. Para Louppe (2000), existem vários modos de compor dança, um deles é esta que se realiza a partir do aparecimento dos materiais dinâmicos. O termo dinâmica, aqui empregado compreende a qualidade pessoal presente na realização e organização do movimento. Todos os experimentos feitos a partir de hoje, deste ensaio, têm como objetivo gerar material para a criação coreográfica. Neste momento, não estou fazendo uso da improvisação apenas como aquecimento ou exploração corporal; adentrei no mundo dos estudos para a composição, o que significa dilatar a escuta e começar a fazer escolhas. A *Repetição* como elemento ou dinâmica para a composição cênico-coreográfica, para este trabalho, me interessa?

Deixo a pergunta em aberto e anoto, em meu caderno de direção, a possibilidade surgida. Apesar do pouco tempo, não tenho pressa. Sigo nesta escuta perceptiva que é “a ação do olhar responsável pela construção das imagens geradoras de descobertas ou de transformações poéticas” (SALLES. 2004:114). Em meu percurso criador movo-me ao som, cheiro, gosto, histórias, danças e memórias do outro, paulatinamente descanso meu olhar sobre uma ou outra situação apresentada.

O *Score* dos braços foi experimentado durante a Residência de diversos modos, em uma destas atividades solicitei às dançarinas, que cada uma escolhesse um vestido, dos vários que estavam espalhados pela sala, e formassem duplas para improvisar a partir do *Score* citado. Durante esta improvisação as dançarinas deveriam conversar entre elas, apenas com a sua dupla, contando a história do vestido escolhido e como se sentiam usando-o. Elas também poderiam abandonar o contato com os braços e retorná-lo quando desejassem. O diálogo corporal será afetado pelas histórias contadas e vice-versa. Não propus regras muito claras, como apenas uma fala e a outra ouve, cada dupla encontraria sua dinâmica. E, isso de fato aconteceu.

Ao observar a improvisação, percebi que embora houvesse um assunto a ser tratado, a história do vestido e a sensação de vesti-lo, as dançarinas não tinham nenhuma preocupação em representar nada, elas estavam simplesmente dançando, brincando com falas, histórias, risadas, ações. Esta me pareceu uma ótima prática para instigá-las a investigar a relação corpo e memória por outro viés, mais próximo da escuta que se dá pela sensação, pelo próprio fazer. Seguem imagens destas improvisações (Figuras 3.7 e 3.8):



FIG 3.7 SCORE DOS BRAÇOS
FOTO: PRIN RODRIGUEZ
LIMA, JANEIRO DE 2012

Enquanto elas dançavam e contavam suas histórias algumas imagens invadiram minha mente: As dançarinas pareciam crianças entrelaçando seus braços, correndo de um lado a outro da sala. Todas vestiam vestidos de gala ou uniformes, como empregada doméstica, garçonete, comissária de bordo mas se comportavam como crianças brincando. As improvisações eram permeadas por gargalhadas e provocações. Elas estavam literalmente se divertindo. Esta sensação, estes jogos entre mulher e criança me provocaram um interesse coreográfico particular.



FIG. 3.8 SCORE DOS BRAÇOS
DANIELA BARBOZA E PAULINA CHIRIFF
FOTO: ANDRÉA OZEJO

19.01.12

No final deste ensaio, inspirada pelas brincadeiras surgidas nas improvisações, solicitei as participantes que escrevessem uma carta com as seguintes indicações: Remetente: a mulher que sou. Destinatário: a menina que fui ou ao contrario, da menina que foram à mulher que se tornaram.

Antes de dar continuidade a dissertação do processo criativo de *Vestidos & Cartas*, compartilho o último Ciclo vivenciado (Figura 3.9), para que não percam a sintonia entre a escrita e o processo de criação:

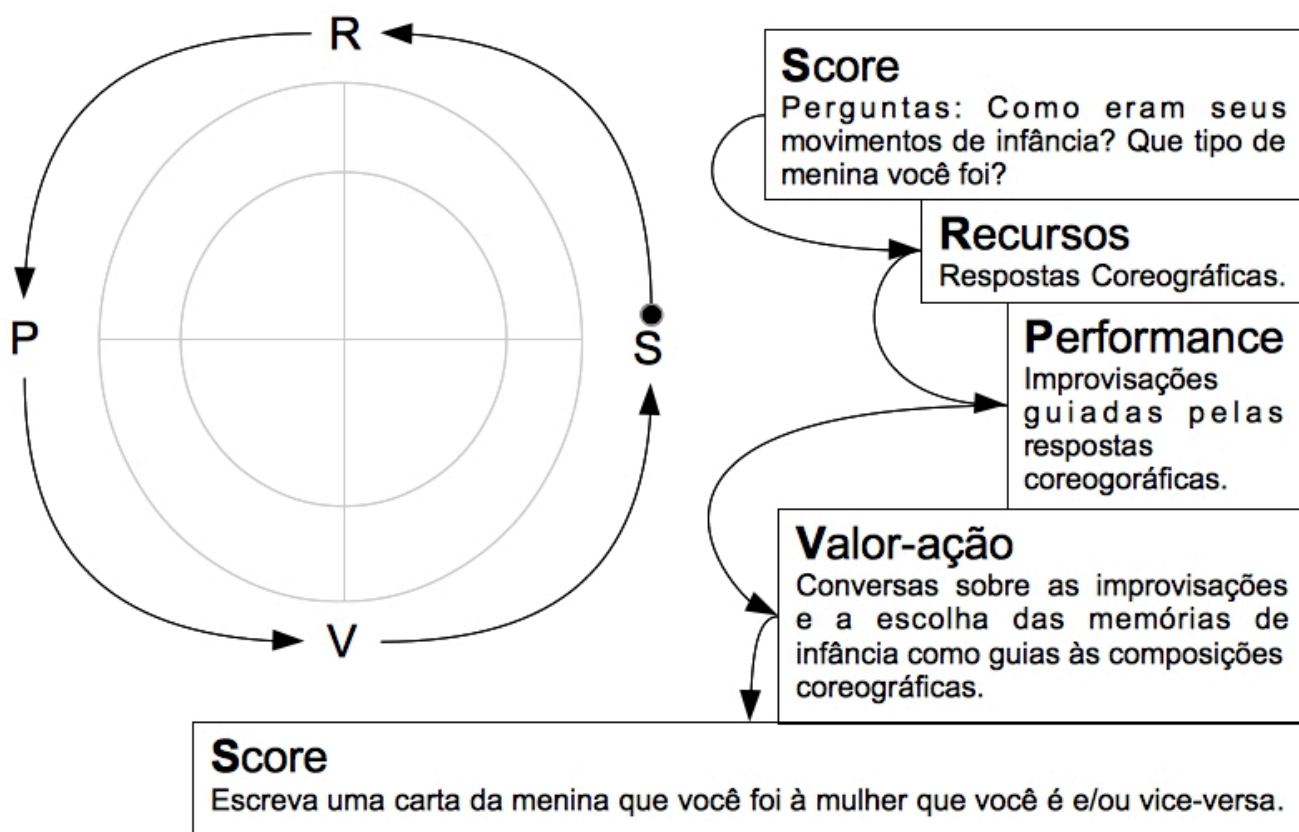


Figura 3.9

3.5 Coreografando Cartas:



*Dicen que de vez en cuando es bueno llorar y ayer me tocó llorar. Iniciando este año (risas). Por la carta... no me salía nada. Apagué el televisor, desconecté de la Internet, mi perrito afuera del cuarto, ya... entonces, uno tiene que ir... Me fue as mis fotos de infancia, pues no... las fotos, fotos en blanco y negro.*⁸⁴

A sala de ensaio está tomada por um ambiente extremamente sensível. Todas as participantes estão bastante emocionadas. Não é nada fácil olhar para trás e rever o caminho traçado. Quantos sonhos deixamos para seguir outros, quantas portas foram fechadas e quantas outras se abriram. Nos transformamos, crescemos, mudamos. A nostalgia que bate ao visitarmos o passado é recheada por dúvidas e convicções. Soa quase violento remexer nestas lembranças para gerar danças. A diretora Anne Bogart, em seu livro *Sete Ensaio para um Diretor* (2001) ao falar sobre a composição cênica,

⁸⁴ Transcrição do depoimento da dançarina peruana Sandra Bajac, dado durante a Residência Artística em Lima. Tradução: Dizem que de vez em quando é bom chorar e ontem coube a mim chorar, começando este ano (risos) pela carta... não saía nada... Desliguei a televisão. Desconectei a internete, meu cachorrinho fora do quarto, e já... então, a gente tem que ir... Busquei minhas fotos de infância, fotos em branco e preto e... (tradução da autora).

afirma que o ato de se expressar e compor é violento, por se tratar de um ato energético, o qual requer doses de agressividade e certa habilidade para entrar na luta de traduzir a experiência em expressão artística. Estou de acordo com Bogart, quando esta afirma que compor é um ato energético, mas tenho dúvidas no que concerne a palavra traduzir. No processo *Vestidos & Cartas* não se trata de traduzir, reproduzir, interpretar, mas sim gerar coreografias a partir das memórias, agora desenhadas em cartas, nossos recursos coreográficos (**R**) que em breve se tornarão scores (**S**), trata-se de gerar novas experiências a partir das vivências de outrora.

Transcrevo a seguir algumas frases, oriundas das cartas (mulher à menina; menina à mulher) das participantes do projeto, com intuito de nos aproximar ainda mais deste processo artístico. Não irei nomeá-las e nem expor a carta como um todo, por ora, apenas compartilho um pouco da memória do processo. Seguem algumas frases oriundas das cartas:

Respeitei meus sonhos de menina? Quantos arrependimentos há no caminho? Agora você já sabe nadar? Estudou medicina ou veterinária como queria? Você se casou de branco? Agora pode comer todos os doces e chocolates que quer? Tem filhos? Você ainda dança? Como se chamam seus filhos? Você ainda é a favorita do seu papai? Será que consegui destruir todos os seus sonhos? Você ainda se esconde das pessoas? Hoje ando de salto alto mas eles não são confortáveis como pensávamos. Quer tirá-los? Ainda tem medo do escuro? Acha que tubarões moram debaixo da sua cama?⁸⁵

Os próximos ensaios tomarão a *carta-resposta*, da menina à mulher, como estímulo cênico-coreográfico, ou seja enquanto Score (**S**). Após terem compartilhado recordações da infância e lido a carta para todo o grupo, as dançarinas irão improvisar e compor cenas. Sinto uma responsabilidade imensa ao me deparar com todas estas histórias. Tudo é tão delicado. Como é que eu escuto uma dor, um receio, um desejo abandonado e crio uma coreografia? Como coreografar sem invadi-las, sem usurpar suas histórias? Como manter o respeito à memória individual, sem me perder cenicamente?

Durante todo o trabalho de construção coreográfica do projeto *Vestidos & Cartas*, sobretudo a partir do momento que tomamos as memórias pessoais, através das perguntas e das cartas escritas, tomei o cuidado para focar o processo não no

⁸⁵ Frases retiradas das cartas das participantes do Projeto *Vestidos & Cartas*, elas foram escritas durante a Residência Artística realizada de 11 de janeiro de 2012 a 15 fevereiro de 2012.

conteúdo emocional das memórias ou das cartas, mas sim nas possibilidades e dinâmicas de movimento que elas podem oferecer, lembrando que não estou interessada na representação de sentimentos e/ou memórias, neste aspecto estou de acordo com Almeida, quando esta ao proferir uma discussão acerca da arte de construir coreografias, afirma:

Isto quer dizer que quando me sirvo da linguagem falada e me refiro à fruta laranja, o sentido da palavra laranja me remete à sensação do sabor da fruta e eu identifico nessa palavra a forma, a cor e o sabor da laranja. Já quando eu me expresso através da dança, busco exprimir uma maneira de sentir, e não um sentimento particular.⁸⁶

Neste aspecto, o trabalho com o Processo *Viewpoints* contribui para que as participantes do projeto não se prendam a uma representação figurativa das suas próprias memórias e emoções, pois, de acordo com Bogart (2005:16) “(...) ao invés de forçar e fixar uma emoção, a prática com *Viewpoints* permite que sentimentos surjam a partir da atuação física, da verbal e de situações imaginárias compartilhadas pelos atores”. Sendo assim, sempre que uma memória, um sentimento é exposto pelas participantes do projeto *Vestidos & Cartas*, experimento “dar a volta” e olhar para o material coreográfico criado, ou seja abordar a questão a partir das relações entre o corpo e o espaço-tempo. A própria Bogart, através dos pontos de vistas, “sugere novas possibilidades de gerar ações baseadas na consciência do tempo e do espaço na relação entre os atores, ao invés de intenções prévias simuladas por um viés excessivamente individual e subjetivo, nomeado pela diretora como ‘psicológico’, como afirma Meyer (2007:6).

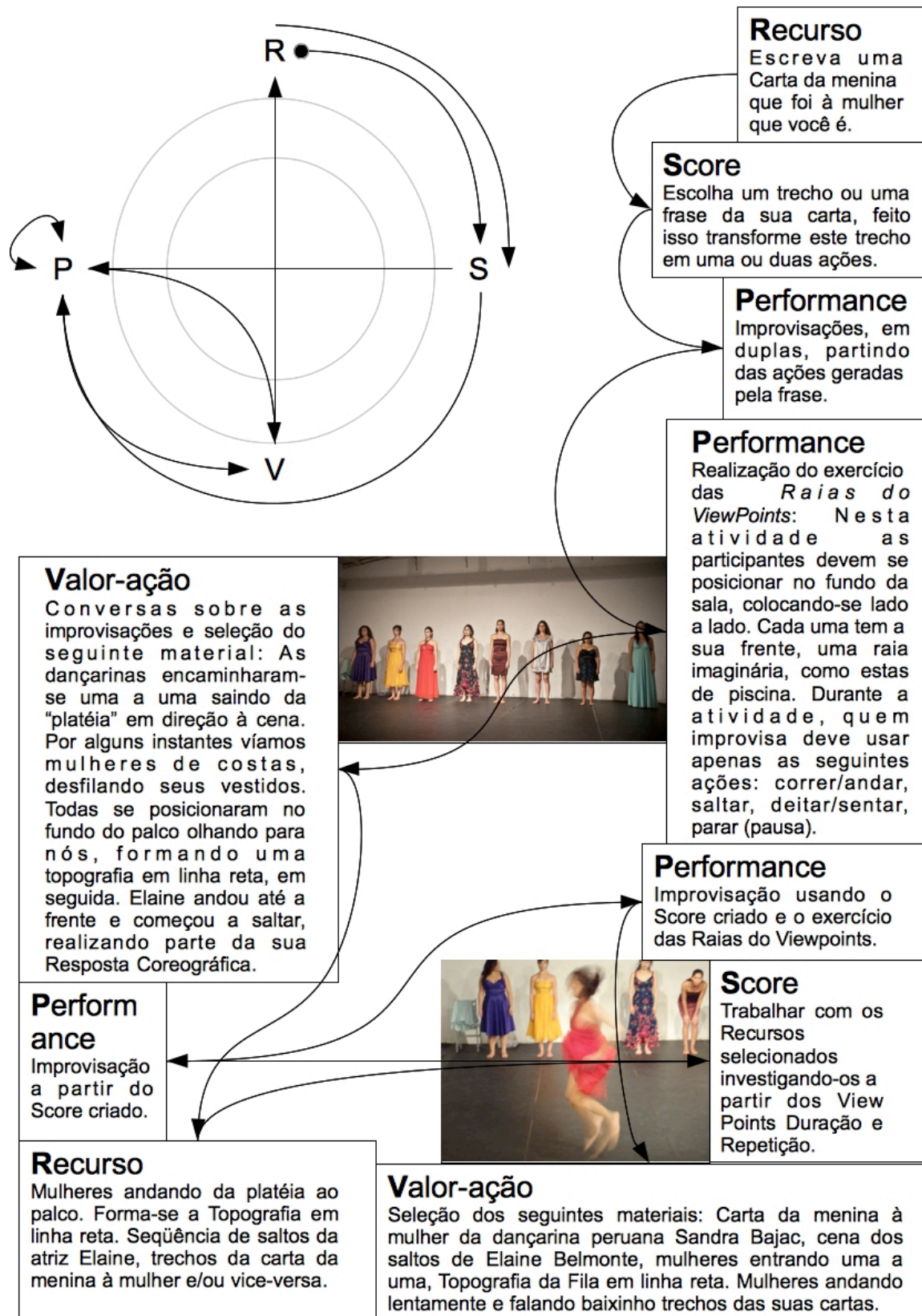
Descreverei a seguir uma parte do processo coreográfico, vivenciado em Lima (Peru) com as cartas, com o intuito de demonstrar como propus gerar coreografias e cenas através das memórias pessoais das bailarinas, fazendo uso da improvisação estruturada e do processo *Viewpoints*, sem no entanto representar o material biográfico das cartas.

⁸⁶ ALMEIDA, Márcia. *Discussão sobre a Arte coreográfica, a composição e restauração em Dança contemporânea. Exemplo coreográfico: “Autour du vide: immédiatement présent!”*, III Seminario e Mostra Nacional de Dança-Teatro, Caminhos da Dança no Brasil, paginas, 58 a 68, ISBN 9788572694056, editora Tribuna, 2011.

Fonte: <http://flordechitaempoemas.blogspot.com.br/2011/06/discussao-sobre-arte-coreografica.html>. Acesso em 10 de novembro de 2012 as 20:30.

A primeira descrição, se dará através de um conjunto de Ciclos RSVP, desenvolvidos nesta etapa do processo. Seguem os diagramas (Figuras 3.10 a 3.11):

Figura 3.10



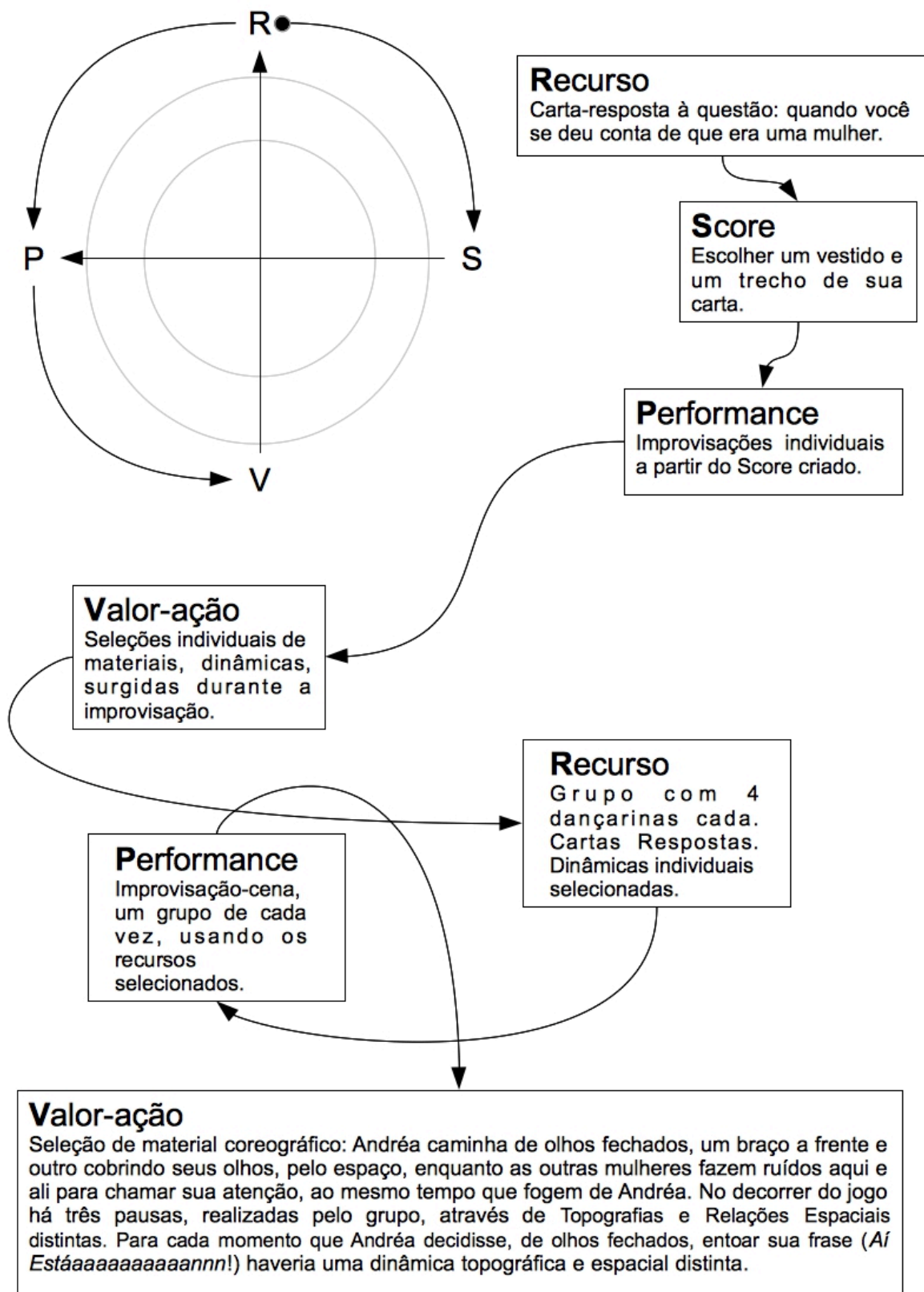


Figura 3.11

Deste último ciclo (Figura 3.11), nasceu a cena **Aí Están – Cena de Andréa**
Ozejo exposta a seguir (Figuras 3.12 a 3.14):

Pausa 1: Andréa pára, de olhos fechados, abre os braços e grita:

–Aí Estáaaaaaaaaaaaaannn!

Todas as dançarinas saem de perto, de preferência dando as costas a ela. Andréa grita a frase duas ou três vezes e retorna para o jogo de *gata-cega*.

Pausa 2: Andréa pára, de joelhos, olhos fechados, abre os braços e grita:

–Aí Estáaaaaaaaaaaaaannn!

Todas as demais param juntas, um pouco distante de Andréa, a qual grita a frase duas ou três vezes e retorna para o jogo de *gata-cega*.

Pausa 3: Andréa pára de joelhos, olhos fechados, abre os braços e grita:

–Aí Estáaaaaaaaaaaaaannn!



3.6 O Patinho Feio:

Cuando eras yo, tenias muchos miedos: la piscina, el rechazo, la libertad (...) y al mismo tiempo nuestra alegría loca era capaz de transformar todo.

*Recuerdas tus momentos favoritos?
Ayudar en la cocina, el closet, el miedo, el juego, la soledad.⁸⁷*

Paulina Chiriff

No decorrer do trabalho coreográfico com as cartas, da mulher à menina e da menina à mulher, propus investigar, as *cartas-respostas* em três contextos diferentes: individual, em dupla e em grupo. Neste momento as *cartas*, estão sendo entendidas como nossos **Recursos** geradores de coreografia, estímulo físicos e emocionais. O primeiro caminho será o individual. Sendo assim, solicitei as dançarinas que desenhassem uma *Topografia*, bi ou tridimensional tomando como estímulo a sua carta escrita. Para realizar a atividade proposta, elas poderiam criar a Topografia:

1. Inspiradas no desenho da própria letra;
2. Tomar como estímulos os possíveis caminhos sinestésicos que a carta sugere;
3. Guiar-se pelo espaço entre as palavras, quantidade de letras, de frases;
4. Escrever frases da carta pelo chão ou pelo espaço, usando diferentes partes do corpo;
5. Entre outras possibilidades, ligadas ao conteúdo físico da carta.

Importante frisar que minha proposta, solicita as dançarinas tomar como estímulo questões relacionadas a arquitetura da *carta-resposta* e não o seu conteúdo emocional. Faço isso, numa tentativa de evitar representações dos seus escritos e deste modo, gerar diferentes abordagens cênicas para os liames corpo e memória.

As imagens a seguir (Figuras 3.15 a 3.18) são algumas das *Topografias* desenhadas pelas participantes:

⁸⁷ Trecho da carta da menina à mulher, escrito pela professora de gramática e yoga Paulina Chiriff, durante o processo de Residência Artística em Lima. Janeiro de 2012.



FIG. 3.15 TOPOGRAFIA ELAINE BELMONTE
FOTO: VANCLLEA PORATH
LIMA, JANEIRO 2012

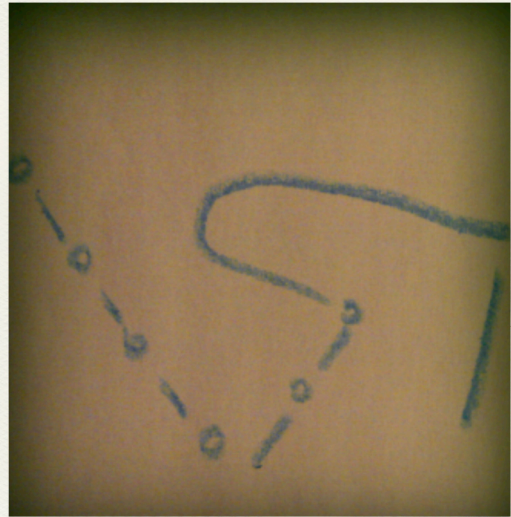


FIG. 3.16 TOPOGRAFIA CARMEM MURGUIA
FOTO: VANCLLEA PORATH
LIMA, JANEIRO 2012

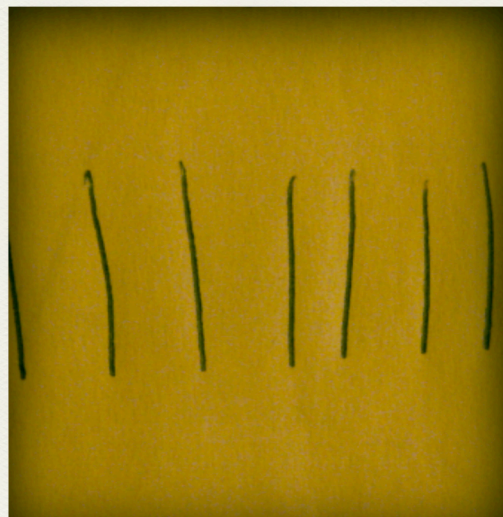


FIG. 3.17 TOPOGRAFIA ANDRÉA OZEJO
FOTO: VANCLLEA PORATH
LIMA, JANEIRO 2012

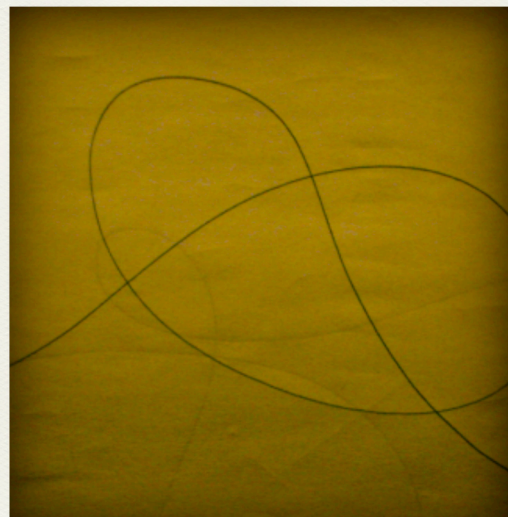


FIG. 3.18 TOPOGRAFIA VANESSA BALSALOBRE
FOTO: VANCLLEA PORATH
LIMA, JANEIRO 2012

Ao terminar as construções Topográficas, cada dançarina mostrou ao grupo o material criado. (Valor-ação). Feito isso, realizamos alguns exercícios de improvisação e composição coreográfica, usando o material levantado, os quais neste momento passaram a ser nossos *Scores*.

Ao desenharmos um trajeto, uma *Topografia*, ela pode ser usada como um todo ou apenas um fragmento; é possível ampliar ou diminuir o seu tamanho. O

mesmo desenho topográfico pode ocupar a sala toda ou se limitar a um pequeno espaço. O que sugiro, às dançarinas de *Vestidos & Cartas*, neste momento, é que primeiramente explorem os diferentes modos de aplicar a *Topografia* (ampliações, fragmentação, justaposições, etc) e que aos poucos façam uso de outros pontos de vista como guias para a composição.

Durante as improvisações, realizadas em duplas e trios, nasceu uma proposta de cena que decidimos guardar como possibilidade coreográfica. Seguem descrição e fotos (Figuras 3.19) do material selecionado:



Daniela, Andréa e Sandra estavam Improvisando. As três caminhavam pelas suas *Topografias* criadas e de tempos em tempos elas se apropriavam do trajeto da outra. Andréa soprou o próprio cabelo com o simples intuito de tirá-lo do olho, percebendo a ação Daniela correu até Andréa e soprou as costas da mesma. A partir deste momento, as três estabeleceram um jogo de soprar partes distintas do corpo da outra. Quando sentiam os sopros elas moviam partes específicas do corpo. Por exemplo: Daniela sopra a nuca de Andréa e esta inclina o pescoço para a frente; Sandra sente o sopro no braço e o eleva; entre outras ações.

Selecionado o material, a ação de soprar e mover uma parte específica do corpo, nos aventuramos em mais uma improvisação, agora realizada pelo grupo todo. As orientações para esta atividade foram as mesmas dadas anteriormente, ou seja, improvisar tomando com base a sua *Topografia*, porém, desta vez acrescentando também o Score criado: ação de soprar e ao sentir o sopro mover uma a específica do corpo.

Particularmente interessa-me utilizar materiais surgidos em uma determinada prática, em outra Improvisação. Faço uso deste procedimento, tanto como uma estratégia para rever minhas próprias escolhas compositivas, quanto para permitir

novas afetações e transformações cênicas. É quase um namoro entre mim, o material gerado pelo elenco e a futura improvisação, um namoro a três. A diretora Anne Bogart relaciona a escolha dos materiais que irão compor a cena, a um apaixonar-se que pode acarretar a desorientação. Nas palavras de Bogart:

Apaixonar-se (enamorar-se) é um pouco desorientador porque as fronteiras entre os recém apaixonados não estão marcadas. Para vivermos esta paixão temos que nos libertar de alguns hábitos diários. Para nos sentirmos tocados, temos que estar dispostos a não saber como vai ser o toque. (BOGART. 2001: 82)⁸⁸

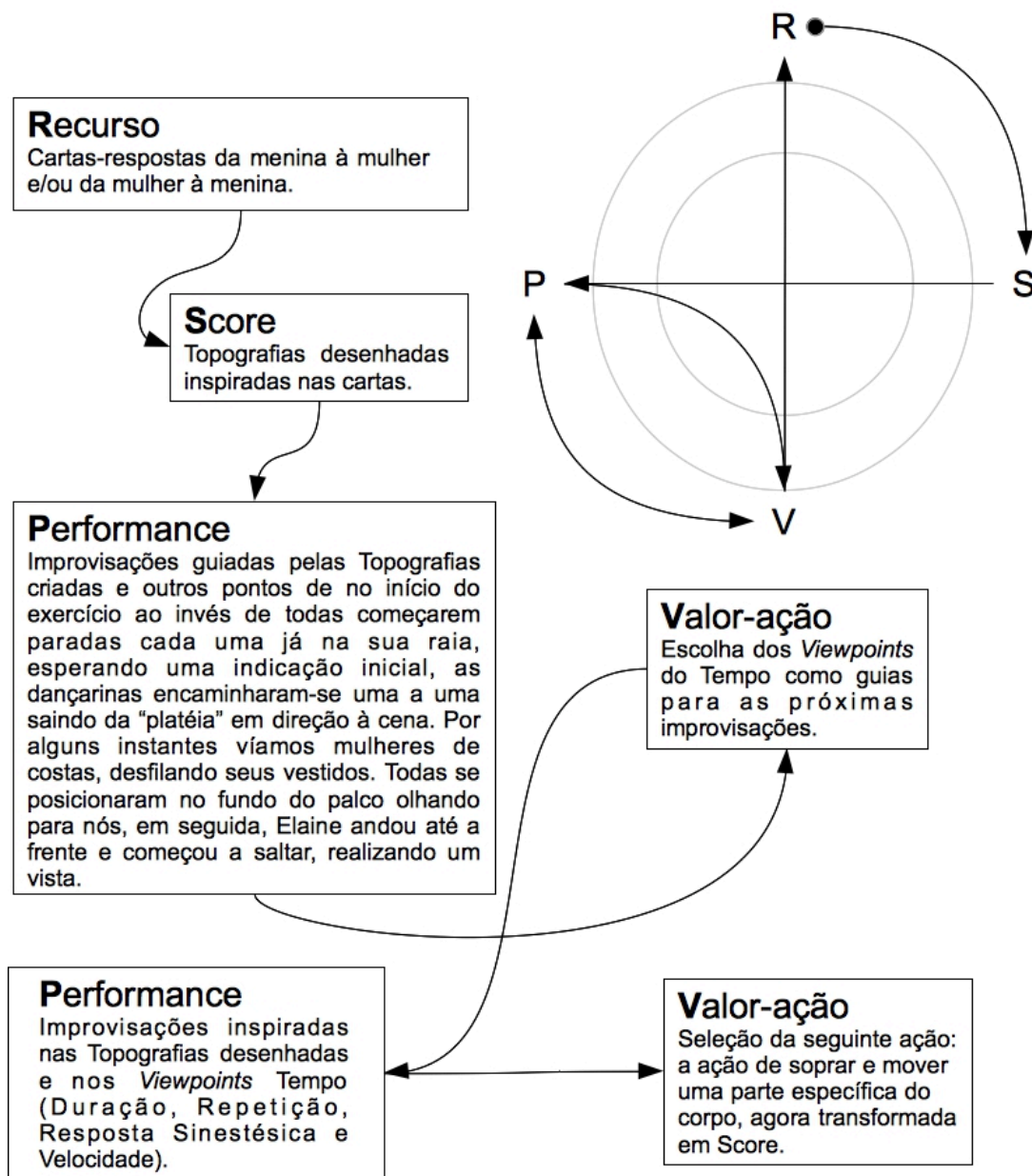
Os processos de improvisação me proporcionam este apaixonar-se desorientador, descrito por Bogart. Ao selecionar um material específico, ao propor um determinado exercício ao grupo, fico ansiosa, temerosa, curiosa pelo toque. Deleito-me num desfrute feito de instantes. A qualquer momento uma cena inteira pode nascer ou perder-se, a qualquer segundo a paixão pode acabar e outra surgir. Preciso experimentar o material criado várias vezes e de diversas maneiras até estar certa de que estou completamente *enamorada* pela possibilidade cênica surgida. Neste aspecto o trabalho com os *Ciclos RSVP*, proporcionam um indagar constante do processo, do namoro, dos instantes de paixão que surgem, na medida em que “oferecem e sistematizam a possibilidade de tornar o processo criativo visível no momento em que ele ocorre” (HALPRIN.1995: 48)⁸⁹.

Compartilho a seguir os ciclos desenvolvidos (Figuras 3.20), durante esta etapa da pesquisa coreográfica:

⁸⁸ Tradução livre.

⁸⁹ Tradução livre.

Figura 3.20



Como é possível identificar pelo diagrama apresentado na Figura 3.20, a simples ação de soprar reverberou por toda a improvisação e nos rendeu uma cena, a qual intitulamos de *Patinho Feio*, remetendo ao conto infantil. Seguem uma imagens (Figura 3.21 e 3.22) do momento citado :



Figura 3.21

Conforme mostra a imagem que segue (Figura 3.22), o material cênico-coreográfico gerado é um *Score*, composto por uma Topografia em linha reta feita pelas integrantes do grupo, exceto Paulina e ação de soprar (Grupo) atrelada ao afastar ou mover partes específicas do corpo (Paulina). A proposta como um todo pode ser consultada no roteiro coreográfico 2, anexo a este trabalho.



Figura 3.22

Ao término desta improvisação houve um momento regado por grande carinho. Todas as dançarinas foram até Paulina para abraçá-la, num envolver coletivo feito de intimidades compartilhadas. Estamos todas, a quase um mês, envolvidas neste Processo de Residência Artística. Cronologicamente vinte dias soam como poucos, porém, as experiências que estamos vivenciando, são feitas de um material não passível de medições temporais. Estamos no campo do sensível. Todos os dias nos encontramos para compartilhar, não apenas nosso mover mas as histórias dos nossos movimentos, nossos medos, nossos desejos deixados para trás e outros tantos que se configuram enquanto sonhos, rituais, buscas possíveis. O processo de *Vestidos & Cartas* é habitado por danças tecidas através de revelações, entregas e exposições pessoais. Findado o abraço, Paulina pediu a palavra e nos sentamos em roda para escutá-la. Nas palavras da professora de gramática e yoga, Paulina Chiriff :

Yo he hecho trabajo del teatro, eso antes, hace como 4 años que no hago nada, tampoco hice tanto, pero digamos que siempre he estado de alguna manera relacionada con el escénico y siempre he sido una persona con muchas emociones adentro. Yo tenía el trabajo con mis emociones en las artes somáticas, en el yoga, en mi vida como personal pero nunca terminaba de conectar con el escénico. Ahora, en ese proceso, lo que siento es que de alguna manera, puedo conectarme con el cuerpo. Todo el trabajo que hemos hecho hasta el momento, con las cartas y las memoria, la improvisación, yo pienso que ha sido un trabajo mas interno (...) es que de pronto empezo ha poder crear algunas cosas, donde las sensaciones y lo emocional están juntos. Estoy contenta que de alguna manera las cosas están empezando a conectarse.⁹⁰

As palavras de Paulina sobre as conexões entre corpo e emoção, logo me fizeram recordar o conceito do *corpo enquanto experiência*, a voz somática que me acompanha dentro deste processo artístico. De acordo com Domenici (2010), uma importante característica da sinergia entre a dança e a educação somática está no interesse pelas emoções e o estudo dos seus efeitos no corpo e no movimento. Para a

⁹⁰ Transcrição do depoimento da dançarina peruana Sandra Bajac, dado durante a Residência Artística em Lima. Tradução: Eu fiz trabalhos de teatro antes, faz uns 4 anos que eu não faço nada, tampouco fiz tanto, mas vamos dizer que eu sempre estive de alguma forma relacionada com o palco (com o cênico) e eu sempre fui uma pessoa com muitas emoções (dentro-guardadas). Eu trabalhava com minhas emoções nas artes somáticas artes, yoga e na minha vida pessoal, mas eu nunca conseguia conectar com o cênico. Agora, neste processo, o que eu sinto é que de alguma forma, eu posso me conectar com o corpo. Todo o trabalho que fizemos até agora, com as cartas, as memórias, a improvisação, eu acho que foi um trabalho mais interno (...) é que de repente eu comecei a criar algumas coisas, onde as sensações e as emoções estão juntas. Fico feliz que de alguma maneira as coisas estejam começando a se conectar

autora, “o resultado disso foi dar existência material às emoções de maneira corporificada, o que representa uma conquista em termos de expressão” (DOMENICI. 2010: 80). Isso por que na cena, as emoções passam a ser tratadas como parte constituinte de “fenômenos do circuito que envolve o *continuum corpomente*” (DOMENICI. 2010: 80).

No processo criativo de *Vestidos & Cartas*, primo por cenas que permitam o surgir de emoções através do movimento, sem no entanto colocar a idéia da expressão de uma determinada emoção anterior a dança. Caminho próxima do que descreve Godard apud Domenici (2010:80): “Quando a emoção deixa de ser uma representação, o corpo deixa de representar e passa a apresentar estados corporais que criam empatia e comunicam devido aos próprios traços materiais, estabelecendo uma espécie de diálogo tônico”. O que procuro, diz respeito a estados corporais tecidos por corporeidades insistentes.

Conforme apontam os ciclos criados, percebo no caminho percorrido, uma tênue linha entre arte e vida, memória e cênico. Tal aspecto notado, é também uma característica comum à cena da dança contemporânea, no Brasil, diversos são os espetáculos contemporâneos de dança e teatro em que “situações cênicas nos convocam a experimentar a intimidade como material dramaturgico e a decifrar códigos que vinculam vida real e ficção” (CARREIRA. 2011: 4). Na dança contemporânea brasileira, em particular, proliferam cenas que utilizam o *real* enquanto recurso para composição e oferta de tempos-espacos de experiências. Grupos e artistas como Eduardo Fukushima (SP) e sua obra Como Superar o Grande Cansaço, criado a partir de suas próprias memórias de cansaço; Grupo Cena 11 (SC) e suas cenas que envolvem o risco real como material coreográfico, Marcela Levi (RJ) e seus relatos de memórias pessoais, atrelados a objetos reais como a cabeça de um boi empalhado; entre tantos outros.

A obra *Carne*, a exemplo, da coreógrafa carioca Micheline Torres nasceu, de acordo com o texto de divulgação do trabalho, com a proposta de pensar o embate entre corpo presente e corpo ausente, entre vida e morte. Nesta relação carnal entre um corpo vivo, a dançarina, e o corpo morto, o frango, oferecem questões sobre o interior e exterior dos corpos, inclusão e exclusão, a materialidade e o movimento, a sexualidade como dispositivo do poder, as secreções, a nudez e a roupa, o cordão umbilical, as vísceras. Em *Carne*, Micheline Torres trafega “num processo orgânico e visceral, a interação destes dois corpos reverbera numa sensação real de náusea, um

mal estar no estômago. Vivencio uma experiência de repulsa” (XAVIER. 2012:133). A dança de Torres se espalha por um afetar de corpos, mulher e bicho, dançarina e frango, o que para Lehmann coloca a obra dentro do que ele intitula teatro pós-dramático, pois em seus escritos recorda “o teatro pós-dramático visa a demonstração pública do corpo e de sua decadência num ato que não permite distinguir com segurança arte e realidade. Ele não oculta que o corpo está destinado a morrer; ao contrário, enfatiza esse fato” (LEHMANN. 2007: 358-359) Tal sentença ecoa em *Carne*.

Muitos outros exemplos, de obras de dança que propõem coreografias e cenas entre, o que chamarei de realidade e cênico, poderiam ser expostos, porém, todos são exemplos singulares, não cabe aqui comparações, senão apenas identificar o caminho coreográfico que estou traçando, como um fenômeno comum a cena da dança, a qual pertencço. As cenas de dança contemporânea aqui apresentadas, são danças da “ordem de um fazer que produz efeitos de estranhamento em relação ao familiar, da ação que gera deslocamentos, que suscita desvios, que provoca a percepção” (XAVIER. 2012: 134).

No decorrer histórico das artes cênicas, teatro e dança, cada qual ao seu modo, buscou meios de delinear a realidade, criar ilusão e momentos mágicos voltados a um público supostamente passional. Hoje há empenho para sobrepujar tal relação. Não há necessidade de esconder o fazer da cena para criar efeito de surpresa: cenários e figurinos podem ser trocados na frente do público; à atriz, ao dançarino é permitido interromper sua atuação para tomar água, conversar com o público, contar-lhes sobre a dificuldade de desenvolver a cena, entre outras possibilidades. De acordo com Lehmann :

A esse potencializado caráter de signo do teatro corresponde sua não menos perturbadora concretude ‘para além da interpretação’ que torna possível a estética da irrupção do real. Está fundamentado na constituição do teatro o fato de que o real reproduzido literalmente pode a todo momento ressurgir na aparência teatral. Sem o real não há o encenado. Representação e presença, reflexo mimético e atuação, o representado e o processo de representação: essa duplicidade tematizada radicalmente no teatro do presente tornou-se um elemento do fictício. (LEHMANN. 2007: 167)

A dança e o teatro, são concomitantemente feitos de movimentos cotidianos, materiais reais de andar, sorrir, falar e “signos para” andar, girar, tossir, correr, falar, chorar. Para Lehmann (2007: 168), “o teatro se dá como uma prática ao mesmo

tempo totalmente significativa e totalmente real”. Ao realizar coreografias que partem de memórias reais mas que no momento de nutrir-se do real para compor, cria meios de se ater as possíveis dinâmicas de movimento, a ação física orientada para a concretização de um objetivo, os sentimentos, as memórias, as sensações e as associações imagéticas surgem espontaneamente, enriquecendo a criação artística. Neste sentido, aproximo-me, uma vez mais, da prática improvisacional *Viewpoints*, proposta por Bogart quando esta propõe que os atores “ajam”, criem relações com o tempo-espaço através de ações, ao invés de forçar e fixar uma emoção, anterior ao movimento.

3.7 A Residência Artística chega ao fim:

A residência Artística em Lima, chegou ao fim. Nos últimos dias, estivemos envolvidas com o estruturar do roteiro coreográfico, todas as cenas, nele descritas nasceram ou fizeram uso dos Processos de Halprin, atrelados ao de Bogart e Landau, para as suas criações. Encaminho anexo a este escrito o roteiro de *Vestidos & Cartas*, se você quiser pode saboreá-lo mas por favor lembre-se que se tratam apenas de possibilidades para a composição. Cada cena, nele descrita, pode gerar um espetáculo completamente distinto, este foi o caminho escolhido. A premissa deste projeto e da Residência Artística, era justamente discutir a composição cênico-coreográfica, oriunda da improvisação na prática, levantando questões e possibilidades composicionais.

Estes tempos em Lima (Peru), foram dias de descobertas, ensaios, conversas, pesquisas e danças. Escrevemos e lemos muitas cartas: cartas para a criança que fomos e para a mulher que queremos ser; carta descrevendo momentos em que nos sentimos mulheres, vulneráveis, frágeis; passamos um final de semana juntas falando sobre nossas cartas e histórias de amor e, sobre o conteúdo destas, sinto muito mas não escreverei nada, primeiro por que decidimos que elas não gerariam cenas e segundo por que, naquele final de semana, sob a luz das velas fizemos um pacto: Lo que se habla acá no sale de acá!⁹¹.

Vestidos & Cartas foi criado a partir do compartilhamento de memórias pessoais de mulheres peruanas e brasileiras e por isso optei por colocar no roteiro o

⁹¹ Tradução: O que se fala aqui não sai daqui!

nome de cada dançarina que realiza a ação, pois, trata-se de um trabalho de co-autoria entre direção e elenco. Opto também por escrever em alguns momentos em português e outros em espanhol, pois, assim se deu o nosso processo. O roteiro apresenta idéias de cenas, possibilidades de composição e como quase todo trabalho, de artes cênicas, contemporâneo está em processo; esboça caminhos, idéias, buscas, pesquisas e inquietudes...

Durante a Residência, trocamos de vestido, de vestimenta, questionamos papéis sociais impostos em nossos vestidos. Nos questionamos sobre o papel da mulher na América Latina, sobre a mulher brasileira e a peruana, nossas diferenças e nossas semelhanças ou afinidades. Criamos cenas juntas e nos perguntamos sobre nossas poéticas artísticas, mas sobretudo indagamos sobre a improvisação como caminho para se gerar danças desde o aquecimento até o surgir da coreografia em si. Dançamos. Choramos ao encontrar cartas de amor, carta de nossas mães, de nossas avós... Recordamos e compartilhamos momentos íntimos. Na carta de despedida escrita pela dançarina peruana Sandra Bajac, ela assim descreve este período de partilha e danças:

Cada uma de nós sabe um pedacinho da vida da outra, como se tivéssemos colocado o vestido de cada uma (...) Decidimos nos concentrar no processo, no desfrute da nossa dança interna, buscar o que nos move, uma recordação, uma sensação autêntica (...). Nos entregamos a outros olhares e gestos distintos.⁹²

Um processo criativo é um universo particular, construído pelo encontro das vozes que decidimos tornar mais altas. Durante toda esta Residência, nos propusemos a desfrutar o percurso criador, nos instigando e nos questionando a todo o momento. Ao enfatizar o processo, com a consciência de que geraríamos não um espetáculo, mas um roteiro coreográfico, feito de possibilidades cênicas eu quis respeitar as escolhas das dançarinas e, neste ato descobrir e discutir caminhos para a composição cênico-coreográfica. Pina Bausch apud Cypriano (2005) diz que é preciso aprender alguma coisa, para depois dançar outra vez.

A experiência de coreografar em contexto de Residência Artística, em um idioma similar mas distinto ao meu, foi um caminho que se deu através de ações perceptivas. É por princípio que “toda percepção é movimento” (BERTHOZ. 2003:

⁹² Trechos retirados da carta de despedida, escrita por Sandra Bajac em Lima, 12 de fevereiro de 2012.

92)⁹³. A cognição dependeria da experiência que acontece na ação corporal, o que significa que a percepção e a ação, como processos sensório motores, são essencialmente inseparáveis da cognição. Berthoz (2003) alerta para a reversão do que entendemos como função cerebral, a exemplo do senso comum que vê a separação entre percepção e ação. Como não há, praticamente, nenhum dispositivo sensorial que não se encontre conectado a sinais motores, a ação seria, também, organizadora da percepção, e não somente a sua resultante. Berthoz (2003) nos mostra que a percepção do movimento já simula a execução do próprio movimento, uma vez que as terminações nervo-musculares já são ativadas quando imaginamos ou observamos movimentos. Perceber já é, afirma Berthoz (2003), de alguma forma, agir, pois a percepção é guiada para a ação e a intenção da ação modifica a percepção.

No final de semana, 04 e 05 de Fevereiro, realizamos duas apresentações do Roteiro Vestidos & Cartas, no El Galpon.espacio, com o único intuito de compartilhar o processo criativo, de não encerrá-lo em uma sala de ensaio mas sim colocá-lo no mundo, para que este possa ser visto, questionado, indagado e sobretudo para que possamos através da dança, compartilhar tempos de vida, memórias, criações, processos. Artisticamente, estou profundamente absorvida nisso, compartilhar o tempo como um aspecto de trabalhar com as pessoas. Acredito que deste modo, luto pela colisão mais perfeita de tensão, momento a momento, em relação a ter e nada ter, estar vivo ou morto, ser uma artista ou não. Acreditando ser importante e ao mesmo tempo completamente fútil. Presente, passado, futuro interagindo em uma mesma ação.

⁹³ Tradução livre.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo encontro é transformador, tanto para um lado quanto para outro. Se não for assim ele não aconteceu!

A composição cênico-coreográfica oriunda da improvisação é feita de uma trama tecida por possibilidades múltiplas e escolhas singulares. Ao nadar por águas feitas do encontro entre o Processo *Viewpoints* e as metodologias, acerca da Improvisação, de Anna Halprin, escolhi compor danças num partilhar co-autoral entre direção e elenco. Enquanto as perspectivas de Halprin, seja seus conceitos de tarefas orientadas, score, improvisação estruturada ou seu processo arte/vida através dos Ciclos *RSVP*, se oferecem como caminhos que orientam o artista cênico no seu compor, o *Viewpoints* enquanto ferramenta para a preparação corporal e a composição contribui para um aflorar perceptivo de sensibilidades e afetações espaço-temporais; a união entre os dois Processos, no fazer coreográfico, acontece num vivenciar constante de experimentos e experiências.

Fazer em dança que se dão através de Processos de improvisação, ainda são alvos de olhares “duvidosos”, descrenças com relação a seriedade das práticas e dos próprios materiais que estes podem gerar, tal desconfiança é também fruto das poucas informações acerca do termo improvisação e dos seus mais diversos modos de aplicação, entendimento e criação. Ao apresentar um trabalho que reflete sobre a improvisação na composição coreográfica na prática, espero ao menos contribuir senão para um diminuir de preconceitos com relação a este modo de pensar e gerar danças, ao menos esclarecer algumas questões, muitas delas ligadas as raízes do termo, oferecendo olhares e possibilidades, os quais ainda que transitórios podem nutrir processos criativos em dança.

Improvisar e gerar coreografias através de direcionamentos à improvisação é um processo de escolha constante, faz-se necessário um olhar que edita e elege os caminhos que serão traçados desde o primeiro momento e isso significa repensar as práticas feitas no aquecimento, antes da improvisação ou as abordagens iniciais desta. A escolha continua no momento em que o dançarino, a partir de um direcionamento ou score dança e escolhe por onde dançar, trata-se de um plano de imanência que se dá no *fazer-compôr-dançar-escolher-dançar*. Para Muniz (2004: 77), “o corpo que improvisa e dança resolve sua questão de estar no mundo, por meio de sua

instabilidade, deixando-se carregar pelo fluxo da vida”. Do mesmo modo o diretor, a coreógrafa que se propõe criar danças a partir da improvisação, consciente das suas possibilidades e diversidades, encontra um criar que se resolve na inconstância relacional entre elenco e direção, uma instabilidade, porém, que diz respeito não somente a arte mas a toda relação humana. Talvez seja também neste sentido que Halprin (1995) afirma que a improvisação carrega com ela o ser humano e suas relações como um todo, corpo, pensamento, emoções, sentimentos, espiritualidade; a coreógrafa, no entanto deixa claro que em cada uma destas palavras citadas, como componentes de um todo, mora a visão particular do ser, de cada dançarino e/ou artista da dança, ser humano feito de idas e vindas, abandonos e desejos, medos e sonhos.

Na cena da dança contemporânea ecoam diversidades e possibilidades artísticas. Questões como autoria, assinatura, processo, obra, espetáculo, defrontamos com a problemática sócio-cultural atual, onde o sujeito perde seu referencial diante da efemeridade e da fragmentação de um mundo em processo de globalização. Há na contemporaneidade certo anarquismo no que diz respeito a hierarquias do poder de construção da obra cênica. Intérprete-criador, criador-intérprete, ator-compositor, diretor-coreógrafo, dançarino-criador, processo colaborativo, criação coletiva, são algumas facetas que podem identificar os olhares compositores. Em meio a tudo isso, processos e contextos diversos, a composição coreográfica oriunda da improvisação se oferece como um compor permeado por escutas não hierárquicas ou lineares, são *escutas* da ordem de uma valorização dos afetos produzidos pelo encontro de pensamentos singulares, que ao comporem juntos geram coreografias feitas tanto de escolhas por velocidades, formas de movimento, trajetos topográficos, quanto pelas referências que recebemos ao longo da vida, os livros que lemos, os espetáculos que assistimos, as perdas que tivemos, as escolhas feitas, nossos vestidos favoritos e a carta que não enviamos ou aquele abraço que recebemos, o qual, ainda reverbera febril por todo nosso corpo.

Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. “São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo” (SALLES. 2004: 46). São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único. Na dança, a composição coreográfica ocorre pelo movimento — mover é agir. O Processo

Viewpoints atrelado as metodologias, da improvisação, de Halprin geram materiais cênicos coreográficos de caráter processual, permitindo que o fazer seja uma prática consciente das escolhas e não um agrupamento de regras exteriores coordenando a coreografia.

Na dança produzida pela improvisação, na contemporaneidade, o corpo do dançarino busca seus próprios encontros com o espaço-tempo, com os outros corpos, com os *scores* dados e/ou produzidos. Deste modo, “a improvisação vem organizar, de forma imprevisível, essa interação como uma forma de revelar o corpo com tudo o que ele é: partes do corpo que dialogam entre si, um corpo que possui livre-arbítrio e que, ao mover-se, brinca com conceitos e abre-se para muitas outras possibilidades” (MUNIZ.2004: 108). Neste sentido, cabe também ao coreógrafo escutar os caminhos oferecidos pelo improvisar dos dançarinos, das dançarinas para que juntas possam escutar a terceira voz que surge deste encontro e desta fazer escolher, eleger quais serão as vozes ativas do processo, da obra, da dança.

Nos processos de composição cênico-coreográfico somos convidados a nos aventurar por caminhos entre a produção e o processo de produção, entre o discurso e a prática, entre o sentir e o fazer, entre a percepção e a criação da cena mas também na percepção dos próprios caminhos deste criar. A autora e pesquisadora Christine Greiner em seu artigo *O corpo e suas paisagens de risco: Dança/Performance (2009)*, fala sobre a importância de pensarmos a coreografia também como uma teoria, tendo em mente que a própria construção coreográfica carrega com ela conexões teóricas, o que não significa submeter-se a elas e, sim alimentá-las num curso sujeito a transformações e hibridações.

Dançar na escuta dos discursos e caminhos que o encontro com o outro pode proporcionar é ter a liberdade poética para criar *peixes vermelhos, dourados*, ou qualquer outra imagem geradora que acompanhe o criador, a diretora, a coreógrafa durante o seu fazer artístico, porém consciente do percurso. Dancemos para que a beleza e a importância da vida não se percam na correria de coisas tão menos importantes que a possibilidade de viver e propiciar experiências, mesmo que estas sejam feitas de escutas frágeis.

BIBLIOGRAFIA

AMORT, Andrea; **HOUGÉE**, Aat. **Improvisation**. Ballett international –Tanz Aktuell, 1999.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1987.

BANES, Sally. **Greenwich Village 1963**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BENOIT, Agnes. **Nouvelles de Danse**, France, n. 32/33, 1998.

BERTHOZ, Alain. **Les sens du mouvement**. Paris : Odilejacob. 2000.

BERRY, Kathlenn. **KINCHOLE**, L. Joe. **Pesquisa em Educação. Conceituando a Bricolagem**. Tradução: Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artemed, 2007.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FEBVRE, Michèle. **Danse contemporaine et théâtralité**. Paris: Editions Chiron, 1995.

FERAL, Josette. **Acerca de la teatralidad**. Caderno de teatro XXI. Buenos Aires: Nueva geracion, 2003.

_____. **Teatro, teoria y práctica: Mas allá de las fronteras**. Buenos Aires: Galerna, 2004.

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

FOSTER, Susan. *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Califórnia: UCLA, 1986.

JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

KALTENBRUNNER, Thomas. **Contact improvisation: moving, dancing, interaction**. Germany: Meyer & Meyer Verlag, 1998.

KATZ, Helena. **Um, Dois, Três – a dança é o pensamento do corpo**. FID – Fórum Nacional de Dança Editorial, 2005.

_____. Paxton e Lisa fazem do improviso uma aula de precisão. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 04 fev. 2000. Caderno 2, p. 26.

KRAUSS, Rosalind. **La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos**. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

LANGER, Suzanne K. **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LE BRETON, David. **Adeus ao Corpo. Antropologia e Sociedade**. 2 edição. Campinas/SP: Papyrus, 2007.

LEWINSOHN, Ana C. O Ator Brincante; no contexto do Teatro de Rua e do Cavalo Marinho. Dissertação de Mestrado em Artes, IA, Unicamp, 2009.

LODDI, Laila. Casa de bricolador(a): cartografias da bricolagem (Dissertação de Mestrado), Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2010.

MARKONDES, Elaine. O movimento que se especializa e dança – Mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC, 1999.

MEYER NUNES, Sandra. Tubo de Ensaio - artigo *Elementos para a composição de uma dramaturgia do corpo e da dança*. Florianópolis. Ed. Do Autor. 2006

MICHELLI, Mario de. As Vanguardas Artísticas. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

NELSON, Lisa. Composing, **Communication, and the sense f imagination.** Lisa Nelson on her pre-technique of dance, the Tuning Scores. *Ballettanz*, Berlin, p.76-79. Abril. 2006.

NOVAK, Cynthia J. Sharing the dance. Wisconsin, USA: The University of Wisconsin Press, 1990.

_____. **Some thoughts about dance improvisation. Contact Quarterly.** v. 22 n.1, p. 17-20. Inverno. 1997.

PRIMO, Rosa. Ligações da dança contemporânea nas sociedades de controle. In: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (Orgs.). **Lições de Dança 5.** Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005. p.107-122.

VIANNA, Klauss. A dança. 2.ed. São Paulo: Siciliano, 1990.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS:

AGUIAR, Daniela. Sobre Treinamentos Técnicos de dança como coleções de artefatos Cognitivos (Dissertação de Mestrado Pós-Graduação em Dança). Salvador, Bahia: Universidade Federal de Brasília, 2008.

ALMEIDA, Marcia. A plasticidade corporal e a dança contemporânea. in III Seminario Nacional de DançaTeatro, Caminhos da dançaTeatro no Brasil. Viçoa, editora TRIBUNA, paginas: 68 a 78 2011. ISBN: 9788572694056. 2011.

AMORIM/QUEIROZ, Gícia/Bérgson. Merce Cunningham: Pensamento e Técnica. In: PEREIRA, Roberto. SOTER, Silvia. **Lições de dança 2.** Rio de Janeiro, UniverCidade Editora, s/d

BANNES, Sally. Greenwich Village 1963, avant-garde, performance e corpo efervescente. Rio de Janeiro: Fronteira, 1980.

_____. **Salles, Writing dancing in the age of postmodernism.** New York: 1994.

BEJART, Maurice. Um instante na vida do outro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981

BERTHOZ, Alain. Les sens du mouvement. Paris : Odilejacob. 2000

BOGART. Anne. A Directeur prepares, seven essays on art and Theatre. New York: Copyright, 2001

BOGART, Anne. LANDAU, Tina. The Viewpoints Book. A practical Guide to Viewpoints and Composition. New York: Theatre Communications Group, 2005.

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

BOLSANELO, Débora. Educação Somática: O corpo enquanto Experiência. Universidade do Quebec – Canadá. Artigo publicado em *Motriz, Rio Claro, v.11 n.2 p.99-106, mai./ago. 2005*

BONDÍA, Jorge. Notas sobre a Experiência do Saber. Artigo publicado Tradução de João Wanderley Geraldi. Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Linguística, jan/fev/mar/abr n.17, 2002.

BONFITO, Matteo/ LOPES, Beth/MELE, Claudia. Nossa Experiência com a CITY Company. Artigo publicado em O Percebejo online. Vol.2 – n2 – julho-dezembro, 2010

CARDONA, Patrícia. Dramaturgia del Bailarín. Cazador del Mariposa. México/DF: Instituto Nacional de Belas Artes, 2000.

CARREIRA, André. A intimidade e a Busca de Encontros Reais no Teatro. R. Brás.est.pres. Porto Alegre, vol 1, n2, p.331-345, jul/dez. 2011.

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

DANTAS, Mônica. **De que são feitos de “aquilo...” criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea.** Movimento vol.11, n.2 p. 31-57 maio/agosto. 2005

DOMENICI, Eloísa. **O encontro entre a dança e a Educação Somática como interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo.** Artigo publicado em Pro-Posições , Campinas, v. 21, n.2 (62), p. 69-85, maio/agosto. 2010.

DUNDJEROVIC, Aleksandar, Sasha. **É um processo coletivo ou colaborativo? Descobrimo o Brasil.** Montreal; McGill-Queens University Press. 2007. Tradução Mitsuo Matsuo.

ELIAS, Marina. **Um Ponto de Vista sobre o movimento improvisado nos territórios da dança e do teatro.** Artigo publicado em Rev. Cient. FAP, Curitiba, v.7. p/23-37, jan/jun. 2011.

FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine. Erguendo um monumento ao efêmero.** Tradução de Marcelo Gomes. Editora SENAC São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: O sistema Laban/Batarnieff na formação e pesquisa em artes cênicas.** São Paulo: Annablume, 2002.

GREINER, Cristine. **O corpo e suas paisagens de risco: Dança/Performance.** Ouro Preto, n.7, p. 180-185. Out. 2009

GUERRERO, Mara Franscischini. **Formas de improvisação em dança.** Universidade Federal da Bahia. 2008.

GIL, José. **Movimento Total. O corpo e a dança.** São Paulo: Iluminuras, 2004

HALPRIN, Anna. **Libby Worth and Helen Poynor.** New York: Routledge, 2004.

_____ **Moving Toward Life. Five Decades of Transformational Dance.** By Wesleyan University Press, Middletown. Kentfield. 1995.

_____ **Returning to Health with Dance Movement and Imagery.** Mendocino Ca USA. 2002.

KUNDERA, Milan. **A Ignorância.** Tradução Teresa Bulhões. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

LANGENDONK, Rosana van. **Merce Cunningham: Dança Cós mica: Acaso/Tempo e Espaço.** São Paulo: Edição do autor, 2004.

LE BRETON, David. **Adeus ao Corpo. Antropologia e Sociedade.** 2 edição. Campinas/SP: Papirus, 2007.

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

LOBO, Leonora e **NAVAS**, Cássia. **Teatro do movimento: um método para um intérprete criador.** Brasília:LGE Editora, 2003/ segunda edição. 2007.

LOUPPE, Laurance. **Corpos Híbridos.** Artigo publicado em Lições de Dança 2, UniverCidade, Rio de Janeiro. Vol.2 p. 27- 40, 2000.

_____. **Poétique de la Danse Contemporaine.** Contredanse. Paris. 2004.

MEYER NUNES, Sandra. Artigo: *Pontos de Vista sobre a Percepção e ação no treinamento do ator. Viewpoints em questão.* UDESC. 2010.

MILLER, Jussara. **A escuta do Corpo. Sistematização da Técnica Klauss Viana.** São Paulo: Sumus, 2007

MUNIZ, Zilá. **Improvisação como processo de composição na dança contemporânea.** Programa de Pós Graduação em Teatro – Mestrado. Santa Catarina: UDESC, 2004.

_____. **Rupturas e Procedimentos da dança pós-moderna.** Artigo publicado na Revista “O teatro Transcendente” do Departamento de Artes – CCE da FURB, vol.16. n2, p. 63-80, 2011.

NEVES, Neide. **Klauss Viana. Estudos para uma Dramaturgia Corporal.** São Paulo: Cortez Editora, 2008.

PAIXÃO, Paulo. **É para a dança perder o juízo?** Húmus, 2/org. Sigrid Nora. – Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.

PRIMO, Rosa. **A Dança Possível. As ligações do corpo numa cena.** Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda, 2006.

PRONSATO, Laura. **O corpo-espaço na arte da dança.** Cadernos da Pós-Graduação. Instituto de Artes/ UNICAMP. Ano 6 – Volume 6 – N° 1. São Paulo: UNICAMP, 2002.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta.** Porto Alegre: L&PM Editores, 2006.

ROSSINI, Gimeniz. Elcio. Tarefas: Uma estratégia para criação de performances. Tese de Doutorado do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2011.

SALLES, Almeida. Cecília. O Gesto Inacabado. Processo de Criação Artística. 2 edição. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004

SILVA, Eliana R. Dança e Pós-Modernidade. Salvador: Edufba, 2005.

SILVA, Soraia Maria. Profetas em Movimento: Dansintersemiotização ou Metáfora Cênica dos Profetas do Aleijadinho Utilizando o método Laban. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.

_____. **Pós-modernismo na dança.** In: GUINSBURG, Jacó; MAE, Ana Maria. O pós-modernismo. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.429-472.

TELLES, Narciso. Ações em Ensino do Teatro: Composição, Criação e [Trans]formação. VI Congresso de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas. 2010

XAVIER, Jussara Janning. Acontecimentos de dança: corporeidades e teatralidades contemporâneas. / Jussara Janning Xavier. – Florianópolis, 2012. 233 f.: il.

Tese (Doutorado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2012.

ZAMBRANO, David, TOMPKINS, Mark & NELSON, Lisa. Need to know – a conversation about improvisational performance. **Contact Quarterly.** v. 25 n.1, p. 29-41. Inverno. 2000.

Websites consultados:

<http://www.annahalprin.org/>

<http://www.siti.org/>

<http://flordechitaempoemas.blogspot.com.br>

<http://vestidosycartas.blogspot.com.br/>

<http://ofelias-ofelia.blogspot.com/>

<http://www.sixviewpoints.com>

<http://pt.shvoong.com/humanities/arts>

<http://www.iberescena.org/pt/que-es-iberescena>

<http://www.euprometoistoepolitico.com>

<http://halprinlc.org/LawrenceHalprin/biography/>