



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO E ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WALDETE BRITO SILVA DE FREITAS

**A POÉTICA DA IMPROVISACÃO E O ACASO NO PROCESSO
CÊNICO DO ESPETÁCULO *O SEGUINTE É ISSO***

Salvador

2012

WALDETE BRITO SILVA DE FREITAS

**A POÉTICA DA IMPROVISACÃO E O ACASO NO PROCESSO
CÊNICO DO ESPETÁCULO *O SEGUINTE É ISSO***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, através do Doutorado Interinstitucional UFBA/UFPA, como requisito de avaliação parcial para obtenção do Grau de Doutor em Artes Cênicas.

Área de concentração: Artes Cênicas (Dança)

Linha de Pesquisa: poéticas e Processos de Encenação

Orientadora: Prof^a.Dr^a. Maria Albertina Silva Grebler.

Salvador

2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Freitas, Waldete Brito Silva de

A poética da improvisação e o acaso no processo cênico do espetáculo O Seguinte é Isso / Waldete Brito Silva de Freitas. - 2012.

238 fl.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Albertina Silva Grebler.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2012.

1. Dança - improvisação. 2. Bricolagem coreográfica. I. Título.

CDD - 22. ed. 792.8

WALDETE BRITO SILVA DE FREITAS

**A POÉTICA DA IMPROVISÇÃO E O ACASO NO PROCESSO
CÊNICO DO ESPETÁCULO *O SEGUINTE É ISSO***

Banca Examinadora

Prof^ª.Dr^ª. Maria Albertina Silva Grebler
Orientadora – presidente da banca

Prof^ª.Dr^ª. Lúcia Fernandes Lobato

Prof^ª.Dr^ª. Ana Flávia Mendes Sapucay

Prof^ª.Dr^ª. Silvia Sueli Santos da Silva

RESUMO

A presente tese consiste na análise estética e reflexiva do uso da improvisação na dança, a partir dos procedimentos e encenação do espetáculo *O Seguinte é Isso*, apresentado desde 2007, pela Cia. Experimental de Dança Waldete Brito. Investiga-se este processo para desvelar a maneira como os intérpretes-criadores servem-se dos recursos da improvisação na dança e o modo subjetivo de selecionar e reorganizar o repertório de movimento a cada nova situação surgida na imprevisibilidade da cena. O conceito de improvisação coaduna-se com o pensamento de Nachmanovitch, que afirma ser este movimento um recurso autêntico e indispensável à criatividade, um fazer cujo sentido se organiza por si mesmo. Para compreender a multiplicidade criativa gerada na particularidade deste procedimento aberto a novos arranjos coreográficos, elegeu-se a Fenomenologia da Percepção de Merleau-Ponty. Esta escolha permite revelar de modo particular a interface estética criativa que permeia a improvisação dos intérpretes-criadores, a partir da percepção consciente de si mesmo e do lugar no qual o espetáculo se constrói. Para o estudo do Processo Criativo foi fundamental a abordagem de Cecília Salles, pela compreensão da diversidade dos mecanismos individuais na construção do percurso coreográfico deste trabalho, assim como o Acaso Artísticos proposto por Fayga Ostrower e o conceito de Bricolagem sob a ótica de Joe Kincheloe, em que um dos princípios basilares é entender a multiplicidade de discursos e os modos de produção do conhecimento na inter-relação sujeito e ambiente, multiplicidade esta que se materializa esteticamente por meio da dialética polifônica de um coletivo de artistas com vivências corporais em diferentes estéticas coreográficas. Sublinha-se como opções metodológicas a pesquisa-ação, em função do seu aspecto social que possibilita pesquisadores e participantes compartilharem ideias e ações. A etnopesquisa se delinea como o procedimento de observação das circunstâncias determinadas e indeterminadas pela autonomia criativa dos intérpretes-criadores. As entrevistas realizadas com os participantes deste processo cênico somadas as observações via vídeo dos ensaios e apresentações serviram para análise da dramaturgia geral e encontrar respostas aos questionamentos desta pesquisa. Conjectura-se que o intérprete-criador, à medida que exercita os recursos da improvisação, desenvolve certa capacidade criativa e uma veloz habilidade de autopercepção cênica das situações que ocorrem à sua volta.

Palavras-chave: Dança. Improvisação. Acaso. Bricolagem coreográfica.

RÉSUMÉ

Cette thèse est l'analyse esthétique et réflexive de la utilisation de l'improvisation en danse, depuis de procédures de création et mise-en-scène du spectacle *O Seguinte é Isso*, présenté depuis 2007, par Cia. Experimental de Dança Waldete Brito. Ce processus a été étudié pour révéler comment interprètes-créateurs s'utilisent des ressources de l'improvisation en danse, et de façon subjective pour sélectionner et réorganiser le répertoire du mouvement, de chaque nouvelle situation qui a surgi dans l'imprévisibilité de la scène. Le concept d'improvisation c'est fonction de la pensée de Nachmanovitch, qu'assure que ce mouvement est un recours authentique et indispensable à la créativité, une production créative dont le sens s'organise lui-même. Pour comprendre la multiplicité créative générée par la particularité de cette procédure ouverte à de nouveaux arrangements choréographiques, on a élu la Phénoménologie de La Perception de Merleau-Ponty. Ce choix permet de révéler l'interface esthétique-créative, qui fait partie de l'improvisation des interprètes-créateurs, depuis la perception consciente de lui-même et d'où le spectacle est construit. Pour l'étude du Processus Créatif était essentiel d'aborder Cecilia Salles, par la compréhension de la diversité des mécanismes individuels dans la construction de l'itinéraire choréographique de ce travail, ainsi que l'Hasard Artistique, tel que proposé par Fayga Ostrower et le concept de Bricolage, du point de vue de Joe Kinchloe, en que le principe fondateur est de comprendre la multiplicité des discours est des modes de production des connaissances dans l'inter-relation entre le sujet et l'environnement. Multiplicité que se matérialise esthétiquement à travers la dialectique polyphonique d'un collectif d'artistes ayant vécu expériences corporelles en différents esthétiques choréographiques. On souligne comme options méthodologiques la recherche-action, en fonction de l'aspect social qui permet aux chercheurs et participants partager des idées et actions. L'ethno-recherche est délinée comme la procédure d'observation des circonstances déterminées et indéterminées, par l'autonomie créative des interprètes-créateurs. Les interviews avec les participants de ce processus scénique, ajoutées aux observations à travers la vidéo, des répétitions et des spectacles, a permis d'analyser la dramaturgie générale et trouver des réponses à ces questions de cette recherche. Il est considéré que l'interprète-créateur, une fois qu'exerce les ressources de l'improvisation développe une certaine capacité créative, et une compétence rapide d'auto-perception scénique, des situations qui se produisent autour de lui-même.

Mots-Clés: Danse. Improvisation. Hasard. Bricolage Choréographique.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
1.1	O LUGAR DE ONDE FALO DE PROCESSO E CRIAÇÃO EM DANÇA.....	10
1.2	O LUGAR DOS ASPECTOS METODOLÓGICOS	15
2	DANÇA E IMPROVISACÃO: HISTÓRIA E CONTEXTO.....	21
2.1	NAS TRILHAS DA DANÇA NO BRASIL.....	31
2.2	A DANÇA MODERNA NO BRASIL.....	33
2.3	CONTATO IMPROVISACÃO: A EXPERIÊNCIA DE TOCAR E SER TOCADO.....	41
2.4	IMPROVISACÃO: A DANÇA PROCESSUAL DOS SENTIDOS	53
2.5	O JOGO NA IMPROVISACÃO: O MOVIMENTO CONTÍNUO E DESCONTÍNUO.....	58
3	NAS TRILHAS DE OUTRAS DANÇAS E ACASOS.....	68
3.1	DIALOGISMO E ACASO NA DANÇA CONTEMPORÂNEA.....	69
3.2	O ACASO NAS POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS DE MERCE CUNNINGHAM.....	79
3.3	A DIALÉTICA DO ACASO: UM RECURSO DE CRIAÇÃO.....	91
4	DANÇA E BRICOLAGEM.....	108
4.1	O INTÉRPRETE-CRIADOR DA COMO O <i>BRICOLEUR</i> COREÓGRAFO.....	133
4.2	O PROCESSO DA BRICOLAGEM COREOGRÁFICA.....	122
4.3	A BRICOLAGEM NOS LABORATÓRIOS DE CRIAÇÃO.....	126
4.3.1	Alfabeto em movimento.....	128
4.3.2	Movimentos articulares.....	122
4.3.3	Jogo do espelho.....	134
4.3.4	Do gesto cotidiano ao gesto coreografado.....	136
4.3.5	Explorando as ações básicas do movimento.....	140
4.3.6	Explorando os fatores do movimento.....	141
4.3.6.1	Fator espaço.....	141
4.3.6.2	Fator tempo.....	144
4.3.6.3	Fator peso.....	146
4.3.6.4	Fator fluência.....	147
4.3.7	Me toque.....	149

4.3.8	Me toque te toco.....	151
4.3.9	Contato improvisação com balão.....	153
4.3.10	<i>Contact improvisation</i> com a bola.....	157
4.3.11	Pão duro pão mole.....	162
4.3.12	Por dentro da forma.....	165
4.3.13	Diálogo indizível.....	170
5	O SISTEMA POÉTICO EM O SEGUINTE É ISSO.....	173
5.1	ESPETÁCULO-LABORATÓRIO EM PROCESSO.....	178
5.1.1	Espetáculo-laboratório: Eu Tento Copiar.....	180
5.1.2	Espetáculo-laboratório: Eu e o Balão.....	188
5.1.3	Espetáculo-laboratório: Os Malucos.....	196
5.1.4	Espetáculo-laboratório: Qual é a Música?.....	202
5.1.5	Espetáculo-laboratório: Improvisação Com a Bola.....	209
5.1.6	Espetáculo-laboratório: A Música do Celular.....	214
5.1.7	Espetáculo-laboratório: <i>Gramelô</i>	219
5.1.8	A deixa não por acaso.....	224
6	CONSIDERAÇÕES EM PROCESSO.....	227
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	231
	ANEXOS.....	236

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Contato improvisação I.....	45
Figura 2 - Contato improvisação II.....	46
Figura 3 - Contato improvisação com a bola.....	47
Figura 4 - Conjunto contato improvisação bolas.....	48
Figura 5 - Contato improvisação deitado.....	50
Figura 6 - Contato improvisação duplas	51
Figura 7 - Balão grande.....	112
Figura 8 - Forma clássica.....	120
Figura 9 - Forma contemporânea.....	120
Figura 10 - Ação expressiva.....	124
Figura 11 - Múltiplas formas.....	125
Figura 12 - Alfabeto corporal.....	130
Figura 13 - Gestos cotidianos.....	137
Figura 14 - Forma cotidiana.....	139
Figura 15 - Contato individual c/ balão pequeno.....	154
Figura 16 - Contato individual c/ balão grande.....	155
Figura 17 - Contato duplas com o balão.....	156
Figura 18 - Contato com bolas.....	158
Figura 19 - Formas sobre as bolas	159
Figura 20 - Posição inicial.....	162
Figura 21 - Desequilíbrio para frente	163
Figura 22 - Desequilíbrio para trás	163
Figura 23 - Desequilíbrio com um pé no chão.....	164
Figura 24 - Espaço da forma I.....	166
Figura 25 - Espaço da forma II.....	166
Figura 26 - Espaço da forma III.....	167
Figura 27 - Eu tento copiar I.....	181
Figura 28 - Eu tento copiar II.....	183
Figura 29 - Duo sem o balão.....	189
Figura 30 - Tempo do balão	190
Figura 31 - Conjunto de imagens com o balão.....	191
Figura 32 - Conjunto de balões.....	192
Figura 33 - Bases de sustentação sentada e de joelhos.....	194
Figura 34 - Bases de sustentação sentada e em pé.....	194

Figura 35 - Os malucos.....	198
Fig.36-37 - Sesc Belém e Fundação Cultural da Bahia.....	199
Figura 38 - Nova versão os malucos.....	200
Figura 39 - Qual é a música.....	203
Figura 40 - Ação e reação.....	204
Fig.41-42 - Desconstrução do movimento I e II.....	205
Figura 43 - Breves formas	207
Figura 44 - Forma determinada	209
Figura 45 - Forma determinada em diferentes bases de apoio	210
Figura 46 - Outras formas.....	211
Figura 47 - Entre bolas.....	213
Figura 48 - Contato improvisação base sentada e deitada	217
Fig.49-50 - Contato nas costas I e II	218
Figura 51 - O <i>gramelô</i>	220
Figura 52 - <i>Gramelô</i> em fileira e solo	223
Fig.53-54 - Fileira e cena final	226

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom de todas as criações, inclusive desta pesquisa em dança.

À minha mãe Maria Odete da Silva, por acreditar no meu potencial artístico.

Ao Miguel Freitas, companheiro que dividiu pacientemente comigo, todos os momentos de alegria e cansaço deste novo desafio em minha vida. Te amo.

À professora Eni Corrêa, amiga de todas as horas e grande incentivadora da minha carreira artística e acadêmica.

As amigas, Eleonora Leal, Maria Ana Azevedo e Silvia Silva, por tantos encontros neste processo de estudo e pesquisa.

À prof.Dr^a. Maria Albertina Silva Grebler, pela orientação no percurso deste projeto poético.

À prof.Dr^a. Wladilene Lima, pela amizade e tantos encontros colaborativos.

Aos artistas da Cia.Experimental de Dança Waldete Brito, que me acompanharam nesta jornada.

Aos professores do programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC.

Dedico esta pesquisa aos intérpretes-criadores Alessandra Ewerton, Elyene Lima, Carol Castelo, Nely Lopes, Lilianny Serrão, Lúcia Lima, Valéria Spinelli, Rafael Dorn e Jean Gama, pelas suas múltiplas danças no espetáculo *O Seguinte é Isso*.

1. INTRODUÇÃO

1.1 O LUGAR DE ONDE FALO DE PROCESSO E CRIAÇÃO EM DANÇA

O processo criativo em dança é algo muito presente na minha trajetória artística. Grande parte desse interesse é resultado do longo período de formação no Grupo Coreográfico da Universidade Federal do Pará. Este grupo foi criado em 1968, pelos professores, bailarinos e coreógrafos Marbo Giannaccine e Eni Corrêa. O seu surgimento acontece em um momento de muitas transformações políticas e estéticas no campo da criação. A década de 1960 foi tanto um momento de repressão em função da ditadura militar¹ quanto um marco na expressão artístico-cultural através da liberdade e experimentação estético-criativa.

Um dos aspectos metodológicos característicos do ensino e criação neste grupo coreográfico está centrado na experimentação e autodescoberta das possibilidades motoras do corpo dançante, a partir de um trabalho que prioriza a ação proprioceptiva por meio de métodos abertos. A exemplo disso, o uso da improvisação como um caminho fértil para desenvolver a dança pessoal e cênica.

Embora tenha iniciado a prática da dança na década de 1980, foi em 1998 que a pesquisa cênica se revelou mais contundente em minha vida artística. Naquele período, assinei pela primeira vez a dramaturgia geral² do espetáculo *Entre 04 Paredes* (1998) apresentado pelo Grupo Coreográfico da UFPA em comemoração a três décadas de sua existência cênica. No mesmo ano, criei a Cia. Experimental de Dança Waldete Brito e, desde então, concebi muitas dramaturgias coreográficas e roteiros a partir de diferentes estímulos, como imagens, sonoridades, lugares, objetos e movimentos corporais, dentre outros.

¹ O movimento político-militar instaurado no Brasil no ano de 1964 marcou um período conflituoso entre a sociedade civil com um grupo de militares que conseguiu, dentre outras ações, fazer com que o então Presidente da República Jânio Quadros renunciasse. Este mesmo grupo posteriormente, derrubou da mesma função o João Goulart. A população fazia resistência à ditadura e, em 1968, os artistas, sobretudo os músicos e atores foram perseguidos, torturados e presos. Iniciava-se o cerceamento da expressão artístico-cultural e da imprensa, além da proibição de manifestações populares. O país permaneceu sob a égide do autoritarismo militar por um período de 21 anos e, em 1985, tem-se novamente eleições indiretas com os civis podendo exercer democraticamente o seu voto para eleger seu presidente. Toda a produção artística que trouxesse um conteúdo político era impedida de ser apresentada, a exemplo disso, a peça teatral *O Berço do Herói*, do dramaturgo Dias Gomes, a novela *Roque Santeiro* e a Revista em Quadrinhos *A Turma do Pererê* que foi proibida de circular em 1964, dentre outras atividades artísticas. A censura na dança não sofreu grandes perseguições como ocorrera com o teatro e a música. Em 1973, o espetáculo de ballet *Romeu e Julieta* apresentado pelo ballet Bolshói foi impedido de ser transmitido na TV Globo pelo governo brasileiro, por se tratar de um grupo que fazia parte do comunismo russo.

² Esta dramaturgia consiste na relação de todos os elementos que formam a totalidade do espetáculo, em que todas as ações estão entrelaçadas. (BARBA, 1995).

No grupo da universidade, o primeiro contato com a montagem e produção de um espetáculo marcado pela pluralidade cênica foi *Missa Crioula*, uma dramaturgia que reunia o teatro, canto coral e a dança no mesmo espaço da cena. Depois deste espetáculo dancei *Ritual a Natureza*, *In Memória*, *Imagens* dentre outros que sustentaram a preferência da diretora artística Eni Corrêa por processos criativos coletivos e interdisciplinares.

Neste grupo de dança reside o momento inicial do meu primeiro contato com os recursos da improvisação, cujo procedimento tanto contribuiu para ampliar o meu repertório de movimentação quanto para entender a complexidade de usar a improvisação para além da sala de ensaio, como, por exemplo, o seu uso no instante em que o espetáculo se materializa na cena, como em *O Seguinte é Isso*.

A importância de relatar brevemente uma parte da minha formação artística nesta introdução, se dá em função de reconhecer o indício do que entendo ser um filamento do meu percurso de artista-pesquisadora, de modo que as muitas aulas por mim praticadas durante anos com importantes nomes da dança brasileira, acendeu a paixão e o interesse pela arte da dança, em particular pelos caminhos da criação. Assim, gradativamente, fui entendendo as primeiras noções acerca do ensino, pesquisa e criação cênica e, com isso, percebi como são diferentes os estímulos e os procedimentos materializados esteticamente na configuração de cada espetáculo de dança e de cada método de ensino.

A diversidade criativa e a velocidade com que as ideias e imagens eram visíveis e se misturavam em meu pensamento, delineavam-se como um movimento contínuo, inquietante e espiral. Tal movimento atravessou o espaço do palco cênico e alcançou o espaço acadêmico, quando em 2004 defendi a Dissertação de Mestrado intitulada *O Santo Inquérito³: a dramaturgia na dança do Grupo Coreográfico da Universidade Federal do Pará*, tendo como foco central da pesquisa a dramaturgia na dança e o processo de criação.

O interesse por procedimentos criativos se configura nesta tese como mais um desejo de continuar a desvelar outro caminho de concepção e, desta vez, o processo não partiu de outrem, e sim de minha autoria. Então, aqui será destacada mais uma análise reflexiva dos caminhos percorridos de modo colaborativo entre intérpretes-criadores e direção para materializar as ideias cênicas.

Todo o processo criativo traz em si questões que lhe são peculiares e, por conseguinte, métodos, inquietações, riscos, lugares, pessoas, problemas e soluções suscitados de modo diferente para cada espetáculo, criador e intérprete. O que é da natureza de cada espetáculo só

³*O santo Inquérito* é um texto teatral de autoria do dramaturgo Dias Gomes (1922-1999) que foi adaptada para a dança pela coreógrafa e diretora artística Eni Corrêa, no ano de 1983. O espetáculo de dança foi encenado pelo Grupo Coreográfico da UFPA, em 1984, no Teatro Da Paz, na Cidade de Belém-Pa.

pode ser revelado mediante um mergulho nos elementos responsáveis em tecer a sua estética criativa, da mesma maneira que para compreendê-lo só é possível estando diante dele. Isso significa dizer que ele acontece em algum lugar e, neste lugar, estão implicados os sujeitos criadores das cenas e todo o material reunido e impregnado de significados de onde se originam provocações, estranhamentos, interpretações e diálogos entre o criador, o intérprete e o público.

O processo cênico é, portanto, elaborado a partir do encontro de muitas vozes. É, assim, um entrecruzamento de ideias e desejos criativos implicados com um projeto artístico do criador. No caso desta pesquisa, o projeto artístico foi concretizado pela Cia. Experimental de Dança Waldete Brito. É deste lugar de onde falo sobre processo e criação. Assim, para traçar a polifonia deste diálogo, é preciso determinar uma fonte de fruição do pensamento. Então elegi do repertório da referida companhia a poética *O Seguinte é Isso* para dar vazão à dialética produzida nesta pesquisa acadêmica.

O desejo de mergulhar no processo criativo do referido espetáculo para revelar o que até então estava velado, como por exemplo, as escolhas dos laboratórios de improvisação, o modo particular de cada criador e as suas descobertas sensoriais, são aspectos sinalizados neste estudo por meio das inúmeras vivências de cada intérprete-criador.

Em *O Seguinte é Isso*, a dança não foi previamente e totalmente coreografada, tampouco teve o espaço, o tempo, a dinâmica, os passos, os gestos, ações e qualquer outro substrato coreográfico determinado. Em oposição a isso, a dinâmica e todas as possibilidades criativas são concebidas no exato momento da apresentação pelos próprios intérpretes; outrora tão acostumados a uma dança anteriormente determinada e com toda a sequência coreográfica previamente marcada.

Vale sublinhar, que além dos aspectos acima pontuados, esta produção chama a atenção pela atmosfera cômica em vários momentos coreografados, algo recorrente no repertório da companhia. É a partir do referido espetáculo por onde abro passagem para o encontro de muitos lugares e discursos a fim de fundamentar a particularidade de uma ação sempre aberta a engendrar outras situações cênicas, narrativas e coreografias à luz do pensamento singular e plural derivada da vontade grupal de estar na cena com a dança que se pode fazer e se quer dançar.

O processo coreográfico concebido é totalmente colaborativo e esta concepção se origina pela natureza da improvisação, movimentos indeterminados e descontínuos formam uma rede de bricolagem criativa. Os procedimentos pessoais, narrativas, gestos, diálogos e acasos são conectados uns aos outros para formar o produto estético, a dança. Sua elaboração

se efetiva a partir dos elementos que os intérpretes-criadores têm à disposição, ou seja, o repertório de movimento, a técnica, a intenção, a tensão muscular, o espaço, a música, o silêncio, os objetos, a emoção e os gestos corporais são substratos potenciais para gerar a improvisação no instante em que o espetáculo acontece.

Vale ressaltar que, além de ter assinado a dramaturgia geral e atuar como diretora de tal processo, senti que fui praticamente arrastada para a cena, pois durante os laboratórios de improvisação meu corpo não se continha e pulava para o centro da sala de ensaio. Então, não resisti ao convite da obra que me chamava o tempo todo para dançá-la e, deste modo, cedi aos impulsos da dança que habita em mim e retornei à cena como intérprete-criadora desta poética na temporada de 2007, e posteriormente em uma única apresentação em 2011 e 2012, durante o I Seminário de Pesquisa em Dança da UFPA e no do projeto de Extensão Dança e Performance, respectivamente.

A partir desta experiência poética, teorizo e analiso o modo singular e plural que norteou esta prática cênica. Entenda-se por poética, “um determinado gosto convertido em programa de arte, em que por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa tornada expectativa de arte” Pareyson, (1997, p.17) Em tese, a poética é indissociável da espiritualidade do sujeito criativo, pois revela o modo particular de organizar a seu tempo e a seu gosto os elementos constituintes de sua criação, através de um programa cujo conteúdo e sentido têm a função de gerar o produto estético.

O seguinte é Isso foi apresentado ao público nos anos de 2007, 2008, 2009 e 2011, 2012, na Cidade de Belém, e em 2010, em São Paulo, Salvador e Macapá. Para cada dia de temporada, um novo *programa de arte* se construía com outras intenções, narrativas, movimentos, tensões e criatividades subjetivas cada vez mais realizadas de forma espontânea no instante da apresentação. Às vezes, parecia ter dado muito certo a apresentação, mas, em outros momentos, os riscos e a sensação temporária de não se saber o que inventar e dizer se transformavam em ignição significativa para modificar a situação com vistas a encontrar outros contextos. Em apenas um ato, este espetáculo é dividido em sete cenas, e seu tempo de apresentação varia entre 40, 45 e 50 minutos, tal variação do tempo em cena vai depender da autocriação e presença cênica dos intérpretes.

No primeiro elenco⁴, Alessandra Ewerton, Elyene Lima, Edson Lima, Nely Lopes, Valéria Spinelli e eu, Waldete Brito elaboramos a dança em tempo real tanto na independência do outro quanto na dependência dele. Eis aqui um processo de pesquisa

⁴O elenco sofreu modificações nas temporadas de 2008, 2009 e 2010 e, com isso algumas consequências e adaptações. No decorrer desta escrita a questão sobre a troca de intérpretes criadores será melhor esclarecida na seção 5.0 que trata sobre a processo da apresentação.

concebido não pelas mãos de um único coreógrafo, mas por um coletivo de artistas preparados a compartilhar ações transitórias e imprevisíveis; as quais serão comunicadas nas seções seguintes deste estudo. Para corroborar com este pensamento Barba (2010, p.136) teoriza que a “criação de um espetáculo é necessariamente um processo coletivo, ainda que profundamente solitário, voltado para um horizonte que nos escapa”.

O objetivo geral desta pesquisa é investigar e analisar o processo criativo dos ensaios e apresentações do espetáculo-improvisação *O Seguinte é Isso*, a fim de registrar a concepção de uma prática em dança assinada por um coletivo de intérpretes-criadores imersos em poéticas do acaso e indeterminações.

Esta pesquisa de doutorado reflete o pensamento sobre um produto estético que ultrapassa o fazer na dança para além do palco de representação, para desvelar como este processo transformado em produto é a própria dança. Para desenvolver esta tese, necessário se fez sinalizar quando a Cia.Experimental de Dança Waldete Brito passou a usar o recurso da improvisação não apenas como procedimento de preparação corporal, mas como o recurso que engendra novas sequências coreográficas e situações cênicas durante o espetáculo.

O desenvolvimento desta pesquisa acadêmica não tem o propósito de legitimar a produção cênica em questão, já que esta, como toda a obra artística, tem história e valor em si mesma. Todavia, almeja ampliar as redes de pensamento acerca de procedimentos criativos que levam certos intérpretes-criadores e diretores artísticos ao exercício de abandonar, temporariamente, ou não, a elaboração de uma dança erigida a partir de estruturas previamente determinadas em seus elementos composicionais, para mergulhar em poéticas que lidam com o risco, o imprevisível, sequências coreográficas indeterminadas, ou seja, com a serendipidade⁵.

Neste instante, passo a próxima subseção a fim de ilustrar o espaço metodológico concebido para fundamentar o diálogo sobre o processo criativo em questão, e logo, anunciar o caminho teórico norteador para desvelar o modo como se deu a concepção de *O Seguinte é Isso*. Então, é necessário destacar os autores e suas respectivas teorias e argumentos que corroboram com o contexto desta produção textual. Assim, o diálogo coletivo se estabelece ao longo de toda a tese de doutorado de modo contíguo, a fim de investigar, compreender e analisar o modo como a improvisação, no caso, é o próprio o espetáculo.

⁵ Serendipidade. Também conhecida como serendipismo é um neologismo. Este termo refere-se “técnica de encontrar aquilo que não se procura” (BARBA, 2010, p.98). É como descobrir algo de forma acidental, ou pela obra do acaso.

1.2 O lugar dos aspectos metodológicos

O caminho traçado para nortear e organizar tanto o processo de escrita desta tese quanto as etapas da criação artística está sempre conectado a muitas outras vozes, as quais, possuem distintos modos de pensar, criar e sentir a dança. Neste procedimento cênico e acadêmico, as vozes ecoam com muita propriedade para tecer os sentidos e os diálogos próprios desta criação. Dito isto, este estudo configura-se metodologicamente como pesquisa-ação, compreendida como uma maneira de pesquisa:

social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo e participativo (THIOLLENT, 1985, p.14)

Na qualidade de artista-pesquisadora, diretora artística e intérprete-criadora da Cia.Experimental de Dança Waldete Brito (CEDWB), vejo-me como sujeito deste processo e, para compreender a maneira desta construção cênica fiz uso da observação participante durante toda a investigação.

Nesta perspectiva, em que o criador-observador, é indissociável de todas as etapas da criação, a etnopesquisa se desenha como outro significativo meio de “observação participante, termina por assumir sentido de pesquisa participante tal o grau de autonomia e importância que assume em relação aos recursos de investigação de inspiração qualitativa” (MACEDO, 2001, p.153-154). Este contexto ajuda-me a compreender e a interpretar de forma mais autônoma as impressões dialéticas acerca e toda a relação entre os sujeitos, objetos e ambientes envolvidos no processo desta estética cênica.

O ato de criar este espetáculo de dança pelos recursos da improvisação e acaso exige do dançarino um alto grau de atenção, observação e percepção sensorial com vias a compreender o modo como os fenômenos desta criação em processo ocupam o tempo e o espaço do ensaio e a reorganização do corpo na cena. Abre-se espaço neste momento para a Fenomenologia da Percepção, de Merleau-Ponty (1999), em particular as abordagens da essência da consciência como outro campo teórico que atravessa o pensamento criativo e o corpo perceptivo que sente, cria e dança.

Os intérpretes-criadores nesta produção teciam a dança a frente dos olhos de quem a contemplava, o público. Além disso, interagiam com vários objetos cênicos tais como balões, bolas e aparelhos de telefones celulares, em que estes últimos serviam também como material

da trilha sonora para embalar a dança de cada um. Essa produção cênica reunia em si múltiplos diálogos, construindo as múltiplas “relações dialógicas”, cujo sentido se funda em:

um fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância (BAKHTIN, 2002, p. 42).

Os diálogos coreográficos concebidos neste espetáculo são carregados de sentidos e, assim, tornam-se relevantes para quem vivenciou as relações dialógicas provocadas pelo encontro entre intérpretes-criadores, ambiente, objeto cênico e público. Em se tratando de uma dança impregnada de narrativa pessoal e escrita de forma espontânea, julguei importante apontar e aproximar novamente a lógica do pensamento de Bakhtin (2002), sobretudo, por ser este um autor com quem muito conversei durante a minha Dissertação de Mestrado. É, assim, mais um pensamento onde encontro clareza para dialogar com este procedimento artístico e acadêmico.

Ao examinar a teoria da bricolagem e o seu aspecto interdisciplinar e de múltiplas interpretações, percebi, além da sua complexidade enquanto método de pesquisa, uma abertura favorável a muitas conexões com infinitas áreas do conhecimento como a Sociologia, Educação, Psicologia, Filosofia e a Arte numa dimensão *ad infinitum*. Cada uma destas disciplinas amplia sobremaneira a produção de conhecimento sobre a evolução da humanidade e o seu relacionamento idiossincrático com todos os elementos a ela relacionados. Eis, portanto, o sentido desta teoria aqui empregada.

O método da bricolagem se delinea como um canal aberto e favorável à compreensão dos procedimentos aplicados na construção de cada etapa do referido espetáculo de improvisação. O aspecto interdisciplinar e a constante pesquisa ativa e, portanto não passiva, “despreza a ideia de que métodos monológicos e ordenados nos conduzem ao ‘lugar certo’ na pesquisa acadêmica (...) devemos usar os métodos que melhor possibilitam responder a nossas perguntas sobre um determinado fenômeno”. (KINCHELOE, 2007, p.18).

Neste sentido, eis a via por onde justifico a escolha do referido método como processo de análise, uma vez que a obra artística apresenta características de um produto em constante processo de fruição, invenção e reorganização de todos os substratos que lhes são peculiares; cabe sublinhar, que os procedimentos desta prática artística têm a multiplicidade criativa, a subjetividade e a bricolagem como um dos fatores visíveis e fundamentais na concepção do espetáculo.

O procedimento empregado para análise e descrição do processo *O Seguinte é Isso* se funda na multiplicidade dos modos subjetivos e experimentais. Além destes aspectos são considerados os depoimentos concedidos pelos *bricoleurs* coreógrafos, bem como as imagens fotográficas, os vídeos de ensaios e as anotações do processo. Todos esses dados somados às minhas reflexões e análises sustentam não apenas a aplicação do método da bricolagem como um caminho possível para examinar este processo, mas também demonstra a inter-relação entre a improvisação, acaso e a bricolagem enquanto métodos de criação pessoal.

A multiplicidade de métodos pessoais articulados nesta poética tem como resultado a concepção de uma estrutura coreográfica que reflete a pessoalidade criativa de cada *bricoleur* coreógrafo. Trata-se, portanto, de um fazer não engendrado por formas, pensamentos, interpretações e significados monológicos, mas explorado a partir de diversos recursos criativos como a bricolagem, a improvisação e o acaso.

No intuito de renovar a composição coreográfica, o *bricoleur* coreógrafo encontra múltiplas bifurcações criativas. Tais bifurcações se configuram como novos caminhos de entradas e saídas do interior das células de movimento com vistas a revigorar a criação. Para isso, ele usa “quaisquer métodos necessários para adquirir novas perspectivas sobre objetos de investigação, os *bricoleurs* empregam o princípio da diferença não apenas em métodos de pesquisa, mas também na análise intercultural.” (KINCHELOE, 2007, p.95).

Nesse processo de bifurcações, as possibilidades cênicas, longe da possibilidade unívoca tradicional, abrem-se num fractal coreográfico, aqui compreendido como uma prática que fraciona o movimento em sucessivas formas a partir de uma matriz inicial sem com isso perder a essência que lhe é inerente.

O pesquisador que utiliza a bricolagem para análise e interpretação trabalha com alguns princípios de seleção, como, por exemplo, proporciona uma visão mais rica do texto; constrói um retrato interconectado e coeso com o fenômeno; dá acesso a novas possibilidades de sentido; ajusta-se ao fenômeno em estudo; dá conta de muitos dos contextos culturais e históricos nos quais o fenômeno é encontrado; gera visões obtidas a partir do reconhecimento da dialética da particularidade e da generalização; indica uma consciência das forças que a construíram. Esses princípios de seleção classificados por Kincheloe (2007) complementam esta análise, pois os mesmos encontram-se enredados na particularidade de cada processo gerador da produção das ações, as quais serão desveladas na quinta seção.

No percurso deste processo criativo várias questões foram suscitadas, como, por exemplo: de que modo o intérprete criador se organiza para lidar com um espetáculo onde a sequência coreográfica se dá pela improvisação no tempo real de sua apresentação? De que

maneira se prepara um dançarino para lidar com os riscos e a incerteza da situação cênica no instante da apresentação? Como se planeja o processo de ensaio e aperfeiçoamento de uma dança suscitada pela improvisação e acaso? O que pensa o dançarino antes de entrar no palco uma vez que a estrutura coreográfica não possui sequência determinada? Como se constrói o estado de prontidão na improvisação?

A tese em questão sinaliza como hipótese que o dançarino, à medida que vai exercitando os recursos da improvisação, vai desenvolvendo significativa capacidade criativa e uma veloz habilidade de autopercepção das situações que ocorrem à sua volta. Com isso, o corpo dilata a ação sensório-motora e ganha constantemente outra organização interna para dar conta das demandas que se apresentam de modo imprevisível e indeterminado em processos que tendem a se distanciar de uma estética criativa planejada.

A ideia aqui é descobrir um modo subjetivo de embaralhar os gestos, movimentos, desejos, situações, tensões e atitudes corporais para sustentar a improvisação na dança. Ainda que ela seja concebida do mesmo material impregnado no corpo dançante, ela é sempre outra dança, dialeticamente outra. Uma vez que a especificidade de misturar todos os substratos corporais para revelá-la é reflexo da personalidade, ou seja, é:

inerente a toda atividade humana em geral. Qualquer atividade humana, e portanto também a arte, está dirigida por uma iniciativa pessoal: a pessoa a especifica como um ato seu de liberdade; considera-a como um fim ao qual dedicar-se; exercita-a com a consciência de encontrar nela uma afirmação de si; colore-a com todos aqueles caracteres que conferem uma tarefa a uma pessoa concreta, como o dever, a dedicação, a paixão, o interesse; considera seus resultados, isto é, as obras como realidades nas quais reconhece o próprio valor (...). (PAREYSON, 1997, p. 106).

O conceito de personalidade proposto por Pareyson corrobora com as ideias traçadas durante a construção do espetáculo-improvisação, sobretudo, no que tange ao aspecto decisivo de reinventar distintas realidades cênicas, revestindo-as de valor estético e sem fixar as sequências de movimentos na mesma ordem, em oposição a isso, o intérprete-criador estava livre para propor a cada apresentação modos diferentes de reorganizar a dança, o tempo e o espaço.

Para compreender o corpo textual desta tese, e o modo como às problemáticas foram solucionadas, resolvi dividi-la em cinco seções que buscam o diálogo permanente com os fenômenos aqui pesquisados. Na primeira seção, a introdução abre as portas para o leitor no terreno epistemológico da pesquisa e, por isso, o diálogo revela as etapas do processo na interrelação sujeito, ambiente e objeto; destaca, portanto, o sujeito da pesquisa e o contexto

onde ele se insere, bem como as etapas criativas em questão e o seu contíguo desenvolvimento na cena.

Na segunda seção, intitulada *Dança e Improvisação* inicio uma contextualização histórica da improvisação, seus princípios, seus pensadores e o modo como este recurso criativo é aplicado na dança. Em prosseguimento, destaco o que penso ser uma dança originada dos sentidos do corpo e o modo como o dançarino se compreende como um corpo sensível; em seguida, percorro as trilhas da dança no Brasil com o propósito de situar brevemente o fenômeno da improvisação local. À guisa de conclusão desta seção, julgo importante tecer o histórico sobre o contato improvisação, a dança derivada do encontro entre corpos e entre objetos. Para corroborar com este diálogo, os autores Sally Banes, Hugo Silva, Eliana Rodrigues, Nachmanovitch, Eugênio Barba e José Gil trazem colaborações relevantes que dialogam e complementam o desenvolvimento deste estudo. As abordagens conceituais e reflexões acerca da evolução da dança, improvisação e distintos procedimentos criativos segundo a visão destes autores, as quais interrelacionadas à minha concepção, se delineiam como o amálgama do pensamento norteador da produção textual desta seção.

A terceira seção, denominada *Nas trilhas do acaso* pontua o contexto histórico deste fenômeno no que concerne ao seu reconhecimento científico e nos processos criativos em dança. Neste caso, retomo a contextualização histórica da dança para tratar do acaso coreográfico e, como referência principal, os processos de Merce Cunningham.

Pela especificidade deste fenômeno com um dos pontos significativos desta tese, resolvi dividir a síntese histórica da dança na segunda e terceira etapa. Assim o fiz, para facilitar o desenvolvimento textual de investigar este acontecimento na dança e a sua aceitação no campo científico. Aqui, a base teórica se configura via o pensamento de Fayga Ostrower, Rémmi Lestiene, Ilya Prigogine e Amit Goswami.

A quarta seção, *Dança e bricolagem* releva a maneira como fragmentos de gestos e movimentos, rastros de ações, tensão e intenção se atraem no instante da improvisação e acaso para gerar outra colagem de ideias, movimentos, desejos e criações, a partir do modo singular de como o dançarino cria e reconstrói formas a partir do mesmo material coreográfico impresso em si mesmo. De forma detalhada, descrevo e analiso os laboratórios de improvisação aplicados durante a preparação corporal, seus encadeamentos e objetivos a cada atividade realizada. E, por fim, anuncio o momento em que o intérprete-criador nesta pesquisa se transforma em *bricoleur* coreógrafo. Para isso, o discurso formado nesta etapa da tese é feito via a reflexão filosófica de Claude Lévi-Strauss, Joe Kincheloe, Kathleen Berry.

Na quinta seção, *O sistema poético em O Seguinte é Isso*, discuto em forma de análise acerca de como toda a estrutura da dramaturgia geral, no que tange a organização do processo, uso dos objetos, coreografia, preparação corporal, dentre outros aspectos foram constituídos. Observo, nesta etapa da pesquisa, de forma mais objetiva os fatores determinantes e os fatores indeterminados. Além disso, sublinho o momento quando o processo se torna o espetáculo e o espetáculo como processo estruturado pela dramaturgia da improvisação e dramaturgia do acaso. Para fundamentar esta etapa elegi os autores, Lúcia Sánchez, Cecilia Salles e Luigi Pareyson. As reflexões e os argumentos sublinhados por estes autores sustentam esta pesquisa sobre processo criativo colaborativo, na proposição de aproximar seus pensamentos conceituais com os procedimentos cênicos dos *bricoleurs* coreógrafos aqui em questão.

Neste contexto, encerra-se aqui, o convite a outras teorias, pois mesmo entendendo que o fenômeno estudado pode ser investigado e analisado por distintas lentes do conhecimento humano, algumas já sublinhadas anteriormente, faço aqui, a minha seleção teórica, de modo que tal processo continua aberto a outros olhares epistemológicos e ontológicos para enxergar os mesmos sujeitos e o modo como eles se interrelacionam no contexto desta pesquisa, de um modo distinto daqueles aqui registrados.

Para revelar a particularidade deste processo, cuja meta é investigar e analisar os segredos desta criação cênica, passo a descortinar a segunda seção que abre o diálogo sobre o contexto da improvisação e, sigo assim, deixando as portas abertas por onde se pode adentrar no universo desta pesquisa acadêmica.

2. DANÇA E IMPROVISAÇÃO: HISTÓRIA E CONTEXTO

Quem aprende a improvisar desenvolve a habilidade de observar-se e observar o outro, de estar atento a si e ao outro
(Cleide Martins, 1999)

Historicamente, a ação da improvisação esteve mais ligada ao teatro, e tempos depois, ganhou espaço nas criações em dança. O teatro popular de rua, mais especificamente a *Commedia dell'Art*, (séc.XV ao séc.XVII), fundava-se na improvisação como um caminho fértil para a atuação dos atores. Naquele período, este gênero de encenação ao ar livre reunia uma comunidade de artistas e não artistas que acompanhavam a apresentação improvisada dos atores, os quais possuíam uma habilidade significativa de extrair de si mesmo todo o material responsável para tecer as distintas falas improvisadas, as quais derivavam do repertório pessoal de cada improvisador. Eles tinham um domínio particular para reinventar os textos a partir das histórias e piadas já conhecidas e a eles repassadas pela tradição da oralidade. Este teatro popular também denominado como *Commedia Italiana* ou *Commedia all'improviso* foi

criada por especialistas, dava toda a iniciativa e importância ao ator; mas, faltando uma ideia no qual inspirar-se, este devia mostrar uma extraordinária flexibilidade, sabendo renovar-se continuamente. Cada representação implica uma criação coletiva da parte dos atores. É a arte primeira dos saltimbancos, levada ao máximo da perfeição. Baty e Chavance (*apud* ICLE 2002, p.81/82).

O processo criativo usado pelos atores da *Commedia dell'Art* não se restringia apenas à ação verbal, mas também às inúmeras possibilidades de improvisação das ações físicas dominadas por cada um. Assim, movimentos de acrobacias, gestos e pantomimas serviam como matrizes criativas e facilitavam ao ator entrecruzar e reorganizar este conjunto de ações de acordo com sua habilidade e capacidade criativa.

Os atores deste teatro não tinham um texto dramático predeterminado, então, improvisavam a partir de vários textos por eles conhecidos e com autonomia para acrescentar termos do cotidiano. Além do virtuosismo durante a apresentação, reuniam em sua prática cênica momentos de teatro, dança, elementos acrobáticos e canto.

Trata-se de um modo subjetivo e coletivo de fazer teatro na rua encontrado pelos italianos emigrantes, que buscavam um fazer teatral mais autoral. Naquele século, a *Commedia dell'Art* proliferou por toda a Europa. Mais do que se importar com a existência de um texto teatral simétrico e de algo totalmente planejado, a ideia estava em revelar a habilidade do ator. Assim, toda a atenção se voltava para a capacidade criativa do corpo livre e despreendido de qualquer ação que impedisse o ator de dançar, cantar e atuar de modo espontâneo.

A atuação dos artistas comediantes não se dava inteiramente de forma aleatória no sentido de não se saber o que fazer corporalmente, pois havia uma tensão e um jogo de atenção durante a performance dos mesmos para lidar não só com a improvisação, mas com o acaso, o não planejado e com os momentos inesperados. A habilidade do improvisador está em perceber os momentos favoráveis para manter o fluxo do espetáculo e, ao mesmo tempo, é preciso ter atitude e agilidade para transformar os erros, os acidentes de percurso e os momentos desfavoráveis em novos estímulos criativos, a fim de encontrar outro andamento e vida para a cena.

O teatro de rua acima pontuado não foi sempre bem visto por outros artistas da época, e algumas vezes os atores eram discriminados, sobretudo, pela não utilização do texto teatral de forma simétrica e narrativa predeterminada. Em outras palavras, o texto teatral não se apresentava como algo predominante durante as atuações dos atores. “Nesse contexto é bem sintomático que as práticas que não pudessem ou não quisessem inclinar-se diante do domínio do texto ficassem ao mesmo tempo marginalizadas e admiradas. (ROUBINE, 1998, p.46).

Vale ressaltar que neste teatro existia um roteiro “que servia como suporte para que os atores improvisassem” (BURNIER, 2001, p.207). No entanto, as falas e toda a movimentação no tempo e no espaço eram improvisadas a partir de algo intrínseco aos artistas e, portanto, nada surgia do vazio e sem sentido de ser. Pode-se dizer que a improvisação na *Commedia dell'Art* se desenhava por meio de fatores determinados e indeterminados tal qual se vai verificar mais adiante em *O seguinte é Isso*, já que em ambas as produções o roteiro preexiste como um fator determinado e os movimentos corporais como fatores indeterminados.

No teatro, a improvisação era entendida por muitos autores e diretores teatrais, entre eles Stanislavski, Brecht e Meyerhold como “um caminho livre no qual o ator atinge o seu inconsciente, mergulha no seu eu, como fonte de toda a criação dramática possível” (ICLE, 2002, p.76) . Ao comungar com esta ideia, penso que é a partir da imersão em si mesmo e do encontro com os subsídios simbólicos coexistentes no corpo que o artista abre outras

possibilidades de selecionar e misturar os elementos nele internalizados, ou seja, todo o movimento imanente ao sujeito pode emergir em favor de sua autocriação como, por exemplo, a gestualidade, os diferentes tipos de emoções e o ambiente que a improvisação acontece. A improvisação neste contexto está conectada a um conjunto de fatores que concorrem para gerar a obra artística. Este sistema aberto de criação é, por assim dizer, um

modus operandi de várias outras formas de arte, principalmente do teatro e da dança, em que a improvisação é usada não apenas como técnica capaz de produzir um novo trabalho dentro do estúdio, mas na forma de performances totalmente espontâneas apresentadas ao público como obra acabada. (NACHMANOVITCH, 1993, p.20)

A improvisação provoca no artista distintas maneiras de articular a subjetividade criativa, encontra o caminho pessoal para reorganizar o repertório de movimento que lhe é inerente. Mergulha em si mesmo para viver a ação de sua liberdade criativa para investigar outras maneiras de compor o vocabulário de movimento. Para isso, afirmo ser fundamental experimentar distintas práticas de estímulo à criação como o meio de preparar o corpo para descobrir, entender e ampliar o seu movimento na dança e, assim, criar possibilidades de usar o seu arquivo sensório-motor a favor da criação no exato instante da apresentação cênica.

O corpo não se configura como o único fio motivador para os impulsos criativos na improvisação, porém assevero ser o sistema corporal uma fonte perene de gestos, movimentos, emoções, inspirações, imagens e informações que forma a natureza cultural que lhe é específica.

A improvisação pode tanto acontecer pelos dados internos como o sentimento e a emoção, quanto a partir de algo externo, como, por exemplo, os utensílios domésticos e qualquer outro material, como no caso de *O Seguinte é Isso*, em que os intérpretes improvisam com bolas e balões. Em todos os casos, o corpo é o lugar de comunicação e recepção de todas as informações que existem dentro e fora dele, sejam elas visíveis ou invisíveis.

O corpo não deve ser entendido como uma ferramenta por onde as informações são apenas recebidas e emitidas, ele é o que é em si mesmo e, portanto, pode se transformar no decorrer da música, do teatro e da dança. Penso que o corpo seja cada um desses fenômenos que só acontecem na essência de sua existência. Em outras palavras, não penso que seja o corpo e a dança, nem tampouco o corpo e o teatro, ao contrário, faço a opção de pensar que o corpo é dança, tanto quanto é teatro no instante de uma apresentação cênica.

O que particularmente me interessa a partir deste momento é focar no fenômeno da improvisação na dança a partir de 1950 e, principalmente na década de 1960. A escolha destes períodos se deu em virtude de sua importância no contexto do movimento aqui focalizado. Assim se evidencia um forte pensamento de vanguarda concebido por artistas de distintas linguagens durante as performances apresentadas no período de cinquenta com os movimentos dos *happenings* em New York.

O movimento de vanguarda é “fundamentalmente, um fenômeno cultural de signo negativo, crítico e combativo, cuja razão de ser primordial se estriba na oposição e resistência contra a opacidade, retificação ou alienação das formas culturais objetivas” (SUBIRATS, 1991, p.49). Para Cauquelin (2005, p.104) “a vanguarda é um fenômeno que pertence à história da arte. É o motor de desenvolvimento da arte em sua busca da novidade, em suas provocações”. De fato, não se pode negar a importância deste acontecimento nas pesquisas artísticas, este movimento trouxe a renovação de temas, estéticas, procedimentos e autonomia para o artista. Porém, não se deve esquecer historicamente a propagação do pensamento vanguardista em outras áreas como, por exemplo, na política.

Na primeira metade do século XIX, a ideia de vanguarda sob a óptica de Clausewitz conhecido por escrever textos com abordagens sobre guerras, trazia em seu conteúdo o sentido de uma ação por meio da força de choque, para ele uma atitude indispensável no combate ao inimigo (SUBIRATS, 1991).

A ideia de força de choque é também “o princípio estético que desde o início definiu o empreendimento artístico e social das vanguardas” (SUBIRATS, 1991 p.50). Pode-se dizer que a vanguarda artística não descartava em sua estética o conteúdo político e social, pois os artistas implicados neste movimento faziam oposição à sociedade capitalista que visava, em primeiro lugar, o lucro e, em segundo lugar, as demandas sociais.

A palavra de ordem para os artistas de vanguarda, para além dos aspectos estéticos, acredito, era promover discursos críticos e reflexivos acerca da política econômica e dos direitos sociais, dentre eles a democratização artístico-cultural. A sociedade moderna merecia uma renovação nos modelos de estruturas de composição política, cultural, social e artística que fosse favorável para todos e não apenas para um reduzido grupo social.

Neste percurso histórico para o artista importava o desejo de avançar em suas experimentações, de ousar e de provocar outros sentidos e significados estéticos na obra de arte. Segundo SUBIRATS, a filosofia da vanguarda artística e o conceito de modernidade ou de cultura moderna são equivalentes. Embora apresentem contornos de realidades diferentes,

carregam em si o caráter de renovação de ideias e atitudes em que não descartam os valores idiossincráticos e coletivos intrínsecos a situação onde cada pessoa se insere.

Ressalto a existência de outras manifestações culturalmente importantes no Ocidente para o avanço cênico, como, por exemplo, os movimentos de vanguarda Futurismo e o Dadaísmo. Estes movimentos artísticos surgiram em 1909 e 1916, respectivamente e, como todo novo movimento, em geral, emergiram em função da negação.

No Futurismo, os artistas rejeitavam em suas obras todo e qualquer aspecto que envolvesse questões da moralidade, seus interesses estavam em acompanhar a evolução das descobertas tecnológicas e as possíveis aplicações artísticas, do final do século XIX. Os artistas envolvidos com movimento dadaísta rejeitavam o sentido da lógica, a organização e a postura racional, interessava-lhes buscar em suas criações a espontaneidade; ambos os movimentos foram fundamentais para afirmar o fazer cada vez mais autoral no campo artístico.

Neste cenário de grandes provocações e transformações de paradigma comportamental e estético em torno da ação criativa, reuniram-se importantes artistas, dentre eles Andy Warhol, John Cage, Bob Wilson, Yves Klein, que partiam do princípio da liberdade total de improvisar para experimentar modos diferentes de comunicar-se pela arte, com o compromisso de ir além do entretenimento, mas com a possibilidade de embutir conteúdos críticos que poderiam servir tanto de denúncia quanto de recusa da política mercantilista que assolava a sociedade da época.

Artistas de diferentes áreas de atuação abriam espaço ao imprevisível com o propósito de romper com os padrões do pensamento e criação do período clássico e sem nenhuma ou pouca preocupação com a qualidade estética organizavam *happenings*⁶, entre eles o músico John Cage que em 1952, realiza um desses momentos na instituição de ensino Black Mountain College.

Neste estabelecimento de ensino, outros dois grandes expoentes das artes trabalharam juntos com Cage, o pintor Robert Rauschenberg e o coreógrafo Merce Cunningham. Juntos foram responsáveis por difundir para os seus jovens alunos a maneira interdisciplinar no universo da criação. O aluno de Cage, o pintor Allan Kaprow, em 1958, organizou um dos seus 18 *happenings*. Para Sally Bannes (1999), o movimento no Black Mountain foi o marco inaugural para uma quantidade de *happenings* que aconteceram posteriormente, com a

⁶ Movimento de performance de caráter artístico e político que rompe com os paradigmas estéticos vigentes, anterior a década de 1950, nos Estados Unidos. Este evento se funda na criação experimental e na interdisciplinaridade como condição de buscar outras tendências artísticas de forma mais livre e, portanto, longe do ideal dos cânones.

participação de vários artistas e não artistas engajados neste revolucionário sistema aberto de pensar, criar e romper com qualquer movimento contrário à natureza expressiva.

Os artistas de vanguarda não se preocupavam com a apresentação em si, tampouco tinham interesse em rotular o seu estilo tal qual acontecia no período que a precedeu. Assim, dentre os vários episódios “o *happening* se apóia no experimental, no anárquico, na busca de outras formas” (COHEN, 2009, p.132-3). Contudo, mais do que pensar que tal manifestação artística fosse uma perene desorganização, é bom não esquecer a relevância ideológica e a estética interdisciplinar que daí começa a emergir como ponto vital para o desenvolvimento dos processos artísticos.

No início dos anos de 1960 em Nova York, surge o Judson Dance Theater como outro movimento de vanguarda que clamava por liberdade de expressão, cuja regra era imposta pela subjetividade experimental ao sabor do acaso, da improvisação e da indeterminação. Esse movimento foi fundado a partir das aulas de composição para a dança, então, ministrada pelo ex-aluno de John Cage, o músico Robert Dunn, que naquela altura ensinava no estúdio de Merce Cunningham. Logo, no período compreendido entre 1962 a 1964, integrantes do grupo Judson, “produziram cooperativamente perto de 200 danças em 20 concertos públicos, 16 programas de grupo e quatro noites de solo” (BANNES,1999, p. 94).

Historicamente aquele foi um período de significativa efervescência no modo de pensar o corpo dançante. Além disso, havia um movimento de muita autonomia criativa associado à necessidade de compartilhar outros saberes no campo da atuação.

O revolucionário movimento do Judson Dance Theater foi mais acontecimento que marcou a estética da dança pós-moderna americana e, efetivamente, contribuiu para o pensamento de uma dança que não anula e tampouco divide os gêneros estéticos em novo e retrógrado; ao contrário, agrega todas as possibilidades de inter-relação de linguagens artísticas e não artísticas independentemente do seu nascimento cronológico. Penso que a dança do período pós-moderno não se configura apenas em função dos acontecimentos ocorridos temporalmente, mas na perspectiva em que os signos estéticos ganham novos arranjos e significação à imanência da particularidade de cada criação.

Os artistas em suas diversas práticas e movimentos cênicos nutriram-se da ideia de que a liberdade criativa não deve ser bloqueada. As coreógrafas americanas Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, por exemplo, buscavam novos procedimentos criativos em direção as tendências inovadoras de experimentar o corpo na cena, portanto, longe de qualquer semelhança com os cânones do ballet clássico e da estética da dança moderna.

Neste espaço híbrido, a atitude experimental tomada pelos artistas da pós-modernidade não apenas foi importante para a evolução do pensamento criativo, mas essencial à prática interdisciplinar. Aqui reside um dos momentos em que os criadores de modo geral traçaram diferentes diálogos entre si, observaram e foram observados e puderam trocar de papéis, ou seja, dançarinos experimentavam a sensação de ser ator teatral, os cenógrafos experimentavam coreografias e, assim, a partir da improvisação os participantes do Judson Dance Theater criavam ao sabor da livre imaginação.

Segundo Sally Bannes (1999), não havia regras de horário de chegada para entrar nos laboratórios deste movimento. No entanto, era obrigado que os participantes assistissem à improvisação do coletivo. Assim, no final do encontro todos podiam fazer uma avaliação dos fatos que permeavam esta *práxis*. A frequência com que este tipo de encontro acontecia contribuiu sobremaneira para o aumento exponencial de métodos pessoais de criação e para afirmação da posição de buscar a essencialidade da ação expressiva do corpo.

Neste cenário, onde a pluralidade de técnicas e o movimento descontínuo têm lugar garantido, vale a pena traçar mais um diálogo com a autora acima citada, que, sobre o surgimento de muitos métodos particulares de criação, afirma serem as mesmas,

(as) metáforas para a liberdade – aceitação do acaso, permissão de que os músicos, num grupo, fizessem escolhas artísticas não previstas pelo compositor, fragmentação da unidade do corpo de modo que toda parte tivesse autonomia local, utilização de planos espaciais completos com meios que parecessem libertar o palco ou a tela da hierarquia da perspectiva (BANNES,1999, p. 187).

O entrecruzamento de ideias, movimentos e estéticas co-existindo no mesmo espaço de experimentação servia de estímulo a outras maneiras de improvisar, explorar, experimentar e renovar as dinâmicas e as formas coreográficas.

A necessidade de trocas culturais e intelectuais fortalecia os processos colaborativos que se delineava como um fator significativo para avolumar processos cênicos permeados pela hibridação, aqui entendida, segundo Louppe (2000, p. 30), “como o destino do corpo que dança, um resultado tanto das exigências da criação coreográfica, como da elaboração de sua própria formação”. Desde então, o corpo na dança vivencia uma formação que não se funda apenas em uma técnica de dança, da mesma forma que procedimentos criativos são cada vez mais inusitados, fragmentados, com coreografias suscitadas por uma ação colaborativa.

Nas criações contemporâneas, em geral, a dança encontra eco no movimento polifônico, na fusão entre formas estéticas, nas narrativas não lineares e na constante

renovação expressiva de um corpo cada vez mais híbrido e suscetível de propor metáforas significativas em si mesmo.

A dança pós-moderna cria diferentes conexões com uma variedade de elementos teatrais, plásticos, sonoros, tecnológicos, que resultam em estilos, processos e produtos cada vez mais subjetivos, ativos e, interativos. Para além destes aspectos “as qualidades estruturais da dança, como por exemplo, o tempo, o espaço ou a dinâmica do movimento tornaram-se então razões mais do que suficientes para a criação coreográfica (...)” (SILVA, 2005, p.106).

O movimento aqui discutido encontrou um terreno fértil e aceitação expressiva entre os artistas e público americano. Todavia, em alguns países da Europa do século XX, como no caso da França, os princípios da modernidade na dança e, por conseguinte, da pós-modernidade despertou pouca importância na sociedade.

O pouco interesse por um novo modo de criação em dança tinha implicação direta segundo Grebler (2004, p. 184) “ao enraizamento profundo do *Ballet* Clássico na cultura francesa”. Pode-se dizer que o reinado do ballet clássico na França começou a se alterar no ano de 1950, quando um coletivo de artistas e companhias de dança americana inicia temporada por diferentes cidades europeias, incluindo as cidades francesas. Para a mesma autora, é no ano de 1970 que a dança contemporânea neste país se revela mais evidente, uma vez que dançarinos e coreógrafos começam a experimentação de novas tendências estéticas e cria-se, então, a Nova Dança Francesa.

Na Alemanha, os pioneiros da dança moderna, por volta de 1920 deixaram marcas da evolução estética tanto nos métodos criativos individuais quanto nos espetáculos cênicos. Rudolf Laban (1879-1958), Mary Wigman (1886-1973), Gret Palluca (1902-1993), Kurt Joss (1901- 1979) são alguns dos nomes mais expressivos responsáveis pelo impulso e difusão deste gênero de dança antes da primeira Guerra Mundial.

Todavia, com o avanço das ideias do partido nazista formuladas por Adolf Hitler, por volta de 1933 até 1945, assiste-se a um progressivo êxodo a países estrangeiros de alguns expoentes desta dança em função de uma contundente perseguição das autoridades nazistas. Este último acontecimento funesto contribuiu para o declínio desta dança e, por conseguinte, instala-se um ciclo de pouca expressão e muitas dificuldades para a sobrevivência dos precursores deste movimento neste país.

O cenário artístico se modificava em função dos acontecimentos político-sociais. Assim a

dança moderna começou a perder o vigor e a estagnar-se sob a censura e a política de perseguição racial praticada pelo regime nazista. (...) o estado nazista foi enquadrando as escolas de dança dentro de um programa que obrigava-as ao ensino do *Ballet*, ginástica, dança folclórica alemã e até mesmo

um curso de doutrinação ideológica. As escolas de ginástica ganham as subvenções que antes eram das escolas de Dança Moderna, e o partido começa a exigir prova de ascendência ariana aos estudantes das escolas particulares de dança e aos dançarinos, fazendo com que as escolas esvaziem-se ainda mais. (GREBLER, 2004, p. 79).

O pensamento acima revela o modo como os dançarinos e professores alemães no período pós-guerra foram obrigados a lidar com o movimento expressivo da dança moderna. A ideia de uma dança mais livre e narrativa sobre a natureza humana encontrava pouco espaço no contexto cênico. Ademais, esta dança “passa a enfrentar o desdém de uma sociedade que a identifica com um passado que busca esquecer” (GREBLER, 2004, p. 82).

Os processos criativos dos dançarinos e coreógrafos que viveram as duas grandes Guerras Mundiais tinham em comum a ideia de que “a única verdade viria das emoções internas, já que a realidade exterior não se mostrava confiável” (CANTON, 1994, p.153). Pois a humanidade enfrentava os temores das guerras. Deste modo, as inquietações, angústias, medos, conflitos, mortes e cerceamento da liberdade de expressão, enquanto situações reais não só ficaram registradas no corpo como serviram de motivos para a criação artística.

O período pós-guerra revelou um cenário de desmoronamento em todos os sentidos, inclusive, emocional. Deste modo, “as técnicas de composição e de improvisação geradas na Alemanha foram exportadas para os EUA, onde a Dança Moderna experimentou uma conjuntura melhor de desenvolvimento que aquelas então disponíveis na Europa” (PEREIRA, s/d, p.82).

Todavia, o desejo de renovação de ideias e esperança de que a paz individual e social pudesse retornar ao topo da vida culminou com a volta de artistas que fugiram de sua terra natal. Entre eles, Joos, que regressa em 1949 depois de permanecer um longo tempo exilado em Dartington Hall, Inglaterra. De volta à Alemanha e a direção da Escola na Cidade de Essen, este emblemático artista inaugura um novo momento da dança em seu país e eleva o conceito desta Escola em função de sua filosofia cênica e pesquisas coreográficas. É um dos primeiros a pensar sobre o termo *tanztheater*⁷. Por volta de 1950, esta Escola foi o espaço de formação de outros expressivos nomes da dança alemã, como Susanne Linke e Pina Bausch (1940-2009) que foi diretora do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, localizada em Wuppertal.

⁷ Tanztheater-Dança-Teatro. Termo usado em 1953 por Kurt Joss. Para ele, esta dança seria uma forma de arte que se empenharia em respeitar todas as exigências do teatro, esta forma de arte, só poderia ser dançada. (PEREIRA, 2010, p. 43).

No caminhar de suas experimentações, Joss “apoiava a procura expressionista de uma síntese da experiência humana através da arte. Mas, para ele, essa síntese deveria vir de uma fusão ordenada de elementos teatrais, da dança à representação, em uma única atitude interpretativa” (CANTON,1994,p.156). Em 1932, cria *A mesa verde*, sendo esta uma das mais expressivas obras do seu repertório coreográfico. Observa-se neste espetáculo o movimento expressionista da dança, mas também a ideia que este artista tinha sobre a fusão entre teatro e dança. Este pesquisador sofreu influências do movimento expressionista, tanto de Laban, quanto de Wigman, de quem fora aluno.

Considerando o pensamento da vanguarda artística, sendo alguns já pontuados neste estudo, pode-se dizer que os artistas alemães até então sublinhados, estavam muito a frente do seu tempo e anunciavam uma série de experimentações, improvisações e compartilhamentos de ideias basilares para a pesquisa da criação pessoal.

Quando Laban usa o seu sistema aberto de ensinar a dança durante os cursos de verão de 1913 e 1914 em sua Escola, no Monte Veritá, na Suíça, ele contribui para propagar o pensamento pedagógico e criativo que permite “exatamente redespertar os talentos emocionais e irracionais adormecidos das pessoas, e a partir desta experiência, individual, que ela viesse a ter uma vivência através do movimento” (Pereira apud Muller, s/d, p.28).

Laban não estava preocupado em imprimir uma técnica de dança e tão pouco tinha interesse no virtuosismo corporal. Mas, nos motivos indutores com possibilidades de estimular em seus alunos, o encontro com o “sentido do corpo vivo, o entendimento do movimento como primeira instância da percepção e da consciência, como é evidenciado mais tarde por estudos nas áreas da filosofia e das ciências cognitivas” (GREINER, 2006, p. 80).

O sistema de aula labaniano não tinha semelhança com as regras e códigos do ensino e criação do ballet clássico. Era assim, acredito, a dança da permissividade, ou seja, da pessoalidade criativa em que a semântica e o valor estético coreográfico emergem do próprio ato da experimentação individual ou da colaboração entre os participantes. Mesmo na experimentação colaborativa a subjetividade não se anula, visto que a definição de “colaboração e de trabalho coletivo implica na realidade das pessoas operantes e não a sua supressão na obra comum” (PAREYSON,1997, p.104).

Entendo por dança da permissividade a maneira mais autônoma em que o corpo vivencia e experimenta uma profusão de sentidos, interpretação e forma, não apenas implicado em materializá-las na cena, mas também na disponibilidade criativa de encontrar outras vias de acesso à própria concretização.

No momento em que os dançarinos se permitiram adentrar com mais frequência nos processos experimentais, sem nenhum compromisso com a perfeição estética e com técnicas de dança preconcebidas, como no ballet e na excessiva dramaticidade da dança moderna, o corpo se revelou mais disponível para ousar e vivenciar distintos modos de composição de vanguarda coreográfica.

A dança se torna contemporânea não apenas em função do tempo no que tange a questão cronológica, mas pelo seu caráter radical de propor infinitas rupturas e fragmentações intrínsecas à sua realização. Desde então, o mundo da dança contemporânea nunca mais parou de se renovar, de misturar materiais e propor estéticas interdisciplinares, imprevisíveis e procedimentos criativos antes inimagináveis.

2.1 Nas trilhas da dança no Brasil

A presente subseção sublinha algumas personalidades da dança nacional e internacional responsáveis no século XX por tecer o pensamento criativo da dança a partir da liberdade criativa de vivenciar e experimentar distintas formas de mover o corpo no espaço. Antes de iniciar a síntese histórica desta corrente de pensamento fora do eixo dos EUA e da Europa, vale salientar que naquele século algumas companhias internacionais de ballet clássico visitaram o Brasil, sobretudo no período entre guerras. Para Siqueira (2006, p.103) “a dança cênica brasileira surgiu por influência europeia, especialmente russa e francesa”.

A temporada das companhias estrangeiras por cidades brasileiras influenciou o movimento da dança local. Por onde as mesmas passavam, provocavam novas interpretações, imagens, sentimentos e reflexões na sociedade local. Da mesma maneira, os artistas russos, franceses e de outras nacionalidades ao regressarem a seus países levavam consigo as impressões sobre a cultura desta América. Em função da guerra mundial, alguns artistas não conseguiam retornar ao país de origem e muito deles se espalharam pela América do Sul.

Foi neste histórico e significativo cenário que se transformou o ensino e a estética da dança cênica local. Vale sinalizar que os Balés Russos de Diaghilev, em 1913, indicam o início das apresentações de companhias estrangeiras no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Serge de Diaghilev (1872-1929) foi um russo apaixonado por música, dança e pintura. Além de ter fundado os Balés Russos de Diaghilev, com ele estudaram grandes expoentes do balé como Anna Pavlova (1881-1931), Vaslav Nijinsky (1888-1950), Karsavina (1885-1978), entre outros que contribuíram para evolução da dança clássica. Sua companhia também recebeu importantes coreógrafos como Michel Fokine (1880-1942), Vaslav Nijinsky (1888-

1950) e George Balanchine (1903-1983) que assinaram significativos espetáculos, como *Petrushka* (1911), de Fokine; *Sagração da Primavera* (1913), de Nijinsky; e *Apollo* (1928) de Balanchine.

A companhia russa de Ana Pavlova desembarcou em 1918, na Cidade de Belém e apresentou-se no Teatro da Paz. Neste mesmo ano, esta companhia de dança fez temporada em outras cidades brasileiras como Recife e Rio de Janeiro. Ao chegar ao Rio, a bailarina Maria Olenewa (1896-1965), decide ficar no Brasil e aqui abre a primeira escola oficial de balé do país, em 1927, a qual, segundo Faro, era tão “séria e altamente profissional que dá origem, em 1936, ao atual Balé do teatro Municipal do Rio de Janeiro” (FARO, 1988, p. 19).

A abertura da primeira escola de balé no Brasil norteia as primeiras ideias sobre a pedagogia da dança clássica. O ensino desta técnica corporal importada da Europa trazia em si dentre outros aspectos, a rigorosa força e disciplina da técnica russa. Esta técnica se configura neste país como “o modelo seguido (...), em virtude, muito provavelmente, das companhias que aqui estiveram desde o começo do século XX, apresentando espetáculo e deixando bailarinos” (PEREIRA, 2003, p. 83). O artista da dança no Brasil passa a ter contato com a sistematização da técnica de balé. Desde então, o “sentido de *formação* de uma ideia de balé começa a se delinear no país” (PEREIRA, 2003, p.91). Neste contexto, do Norte ao Sul, onde as companhias estrangeiras se apresentavam, seguiam divulgando os códigos do balé e formando novos admiradores e artistas interessados nesta técnica.

Em 1942, o Original Ballet Russo dirigido pelo empresário Colonel Wassily de Basil se apresentou no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Fazia parte do elenco, a francesa Tatiana Leskova que retorna em mais uma temporada dois anos depois e toma uma decisão que “mudou os rumos de sua carreira: quis ficar no Brasil (...)” (PEREIRA, 2001, p.36). Como consequência, contribui sobremaneira para o desenvolvimento estético-criativo da dança local. Em 1952, “optou pela nacionalidade brasileira perdendo, conseqüentemente, a francesa” (PEREIRA, 2001, p.21).

Na terceira e última temporada (1946) do Original Ballet Russo, a dançarina e pesquisadora da dança moderna Nina Verchinina também decidiu ficar no Brasil após um convite de Antonio Vieira de Melo, então diretor do Departamento de Difusão e Cultura da Prefeitura do Rio de Janeiro. Ela assinou um contrato com este departamento por um período de dois anos para a função de coreógrafa e *maître* de ballet do corpo de baile e da Escola de Dança do Rio de Janeiro (CERBINO, 2001). A companhia retardou o retorno ao seu país de origem em função da Segunda Guerra Mundial, permanecendo assim um tempo a mais em turnê pelas Américas. Além destas grandes personalidades da dança europeia, outros

expoentes da dança internacional fixaram residência no Brasil, Eugênia Feodorova, Maria Duschenes e Renée Gumiel, que abriram escolas de dança e ajudaram a formar a primeira geração de bailarinos no país. Com visões distintas e técnica subjetivas de ver, sentir e compartilhar a filosofia da dança, independente de suas atuações terem sido no balé clássico ou a dança moderna, contribuíram e ainda contribuem para a mudança estético-criativa da dança brasileira e, conseqüentemente, para o entendimento e valorização da arte para além do palco cênico, na vida.

2.2 A dança moderna no Brasil

A década de 1940 foi o momento bastante propício para uma proposta de renovação estética na dança brasileira. Afinal, desde então, haviam se passado muitas décadas do grande evento artístico denominado Semana de Arte Moderna⁸. Este acontecimento, realizado em fevereiro de 1922 no Theatro Municipal de São Paulo, reuniu artistas da literatura, artes plásticas e música, que, influenciados pela filosofia da vanguarda européia, investiram em uma série de discursos críticos e reflexivos sobre o movimento político, social, artístico e cultural configurado no início do século XX.

Na década de 1940, a professora de dança e coreógrafa Helenita Sá Earp propõe a inclusão da dança como disciplina no desenho curricular do Curso de Educação Física na Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. A partir daí, todos os cursos nesta área espalhados pelas universidades brasileiras passaram a incluir a dança como campo de estudo. Pode-se afirmar que Helenita é uma das responsáveis na implantação da dança neste setor sendo também responsável pela criação do Sistema Universal de Dança – SUD.

Este sistema ultrapassou a UFRJ e foi implantado na Escola Superior de Educação Física do Pará, atual Universidade Estadual do Pará – UEPA, pela professora Eni Corrêa⁹. Este sistema se constitui por uma série de movimentos básicos que combinados entre si tornam-se complexos como, por exemplo, as bases de sustentação (de pé, sentada, deitada, ajoelhada, etc), planos de execução do movimento (frontal sagital, horizontal, lateral), flexão

⁸ Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Heitor Villas-Lobo, Tarcila do Amaral, Anita Mafalitti, Di Cavalcante, Victor Brecheret e Plínio Salgado são alguns dos principais nomes deste movimento de vanguarda que anunciava a modernidade no país. A única apresentação de dança na Semana de Arte foi feita por Yvonne Daumarie (1903-1977), através de uma récita. (Sucena apud Navas, 1992, p.22).

⁹ Personalidade da dança paraense. Pioneira da filosofia da dança moderna e das mudanças na cena contemporânea da dança no Estado Pará. Mentora da dança na Universidade Federal do Pará-UFPA, uma das criadoras em 1968, do Grupo Coreográfico da UFPA e, em 1967, ministra o primeiro curso de dança moderna na Cidade de Belém e inaugura um novo cenário estético-criativo na dança paraense. Foi aluna e bailarina do Grupo de Dança de Helenita Sá Earp nos anos de 1975 a 77. Antes da década de 1970, iniciou os estudos do SUD com Glória Futuro Marcos e Mida Salla, então, assistentes de Helenita Sá Earp.

do tronco anterior e lateral (na base da articulação coxo-femural), flexão da coluna anterior, lateral e posterior, rotação e circundução (SILVA,1999), dentre outros que possibilitam descobrir a potencialidade criativa na dança.

As expectativas geradas na década de 1940, no sentido de implantação de diferentes elaborações coreográficas, criação de métodos pessoais na pedagogia da dança em direção a afirmação autônoma do artista, não tiveram de início, resultados positivos. Quando Nina Verchinina (1910-1995) decidiu permanecer no Brasil, as suas ideias criativas e nova proposta de sua técnica de dança moderna, de início, não tiveram boa aceitação. Por aqui, a cultura do ballet clássico também era muito presente e, portanto, implantar uma nova forma de pensar o corpo brasileiro na dança, não foi tarefa fácil naquele momento.

Sobre as propostas inovadoras de Nina Verchinina para a aulas de dança no Brasil, Cerbino (2001) tem o seguinte pensamento,

a Cidade do Rio de Janeiro que se orgulhava de sua modernidade e vanguarda artística demonstrou o quanto faltava madurecer em termos de conhecimento de dança. As técnicas de preparação corporal por ela propostas, como o aquecimento no chão para as aulas de dança moderna, foram recebidas com desconfiança e preconceito por parte do corpo de baile do Theatro. Este fato, somado a problemas financeiros e administrativos do Municipal, tornou sua permanência no Brasil cada vez mais difícil. Mesmo assim, realizou ensaios e montou um programa, chegando a fazer uma apresentação fechada para a crítica especializada em março de 1947 (CERBINO, 2001, p.32).

As questões políticas durante a permanência de Nina Verchinina retardaram a implantação, neste país, de sua técnica por ela designada de Moderno Expressionista. Em março de 1948, depois de muitos meses de salário atrasado, ela deixa o Brasil e volta a integrar o grupo do Colonel De Basil. *Valsa Triste, Suite Choreógrafique, Narciso, Rhapsody in Blue* são algumas de suas criações cênicas. Para ela, a dança deveria “expressar os sentimentos humanos, colocando em movimento o drama do homem como um todo. Sua técnica buscava a essência do movimento como meio para alcançar o máximo possível de expressão emocional.” (CERBINO, 2001, p.45).

Neste contexto, Mme¹⁰.Verchinina volta definitivamente para o Brasil em 1954 e, desta vez, a convite do Copacabana Palace Hotel, no Rio de Janeiro, para a criar o espetáculo *Fantasia e Fantasias*. Para ela “a dança moderna já era aceita, sem que ninguém ficasse

¹⁰ Mme.Verchinina. Foi desta maneira que pela primeira vez ouvir falar sobre esta maravilhosa professora de dança com a qual tive o privilégio de fazer inúmeras aulas entre os anos de 1982 a 1985, nos meses de janeiro, fevereiro e julho. Em suas aulas me impressionava o vigor com que ela mostrava os movimentos e o quanto era exigente com as suas alunas, mesmo com aquelas que como no meu caso só frequentavam suas aulas durante três meses ao ano.

dizendo, como em 46, que entortava, aleijava, quebrava”. (Portinari apud Cerbino, 2001, p.44). Em 1955, Verchinina inaugurava a sua academia de dança no bairro do Flamengo e, desde então, difundiu os princípios de sua técnica no Brasil. Tempos depois sua academia ocuparia uma das salas do Centro Comercial de Copacabana e neste lugar ela continuou a ensinar a sua filosofia de movimento.

As aulas de Mme.Verchinia eram compostas por sequências realizadas na barra, no chão, centro e de joelhos, com movimentos de queda e recuperação. Suas aulas eram muito dançadas com variações e dinâmicas que se renovavam sempre. Continuou assim até 1995, quando veio a falecer. Enquanto Nina Verchinina abria a sua primeira academia, a bailarina polonesa Yanka Rudzka, em 1956, deixa a Cidade de São Paulo para assumir a coordenação da primeira Escola de Dança na Universidade Federal da Bahia, até 1958, depois dela, o dançarino expressionista Rolf Gelewski assume a coordenação.

O ano de 1940 marca o início da prática artística em São Paulo, da Húngara Maria Duschenes (1922) e a francesa Renée Gumiel (1913-2006) em 1957, ambas “propuseram novos paradigmas, empacotados em produtos cênicos e propostas educativas: discursos novos moldados a um espaço artístico em descompasso com o tempo das manifestações européias e americanas da dança moderna” (NAVAS, 1992, p.20). Além de Nina Verchinina, Maria Duschenes e Renée Gumiel somam-se a este grupo de pioneiras da dança moderna no Brasil, outros expoentes da dança que no século XX compartilham seus saberes de pesquisa em dança como Marika Gidali, Ruth Rachou, Luiz Arrieta, Marila Gremo, Oscar Araiz, estes e outros permanecem alterando o cenário criativo da dança no Brasil.

O método pessoal e a filosofia de ensinar e coreografar de cada uma dessas personalidades da dança moderna se configurou como um dos mais importantes tesouros repassados aos alunos, professores, dançarinos amadores ou profissionais que puderam aprender e apreender muito dos princípios técnicos semeados pelos referidos mestres da dança. Tais ensinamentos foram propagados em diferentes regiões do país, de modo que a dança fora do eixo Rio de Janeiro e São Paulo pôde nutrir-se do pensamento moderno.

Para Renée Gumiel interessava ensinar ao aluno o caminho pelo qual ele poderia sentir a maneira como o seu corpo se movia para entender o ‘porquê’ e o ‘como’ se dança (NAVAS, 1992). Observa-se que para além do ensino da técnica de dança, os pioneiros acima citados incentivavam o aluno a descobrir as distintas possibilidades de colocar o corpo no espaço para encontrar a diversidade na expressão por meio da conscientização do movimento pessoal e pelos laboratórios de improvisação.

No que concerne a modernidade, foi a partir de 1940 que as abordagens conceituais, a prática coreográfica e os métodos pessoais de criação neste gênero artístico têm se propagado consideravelmente entre os professores, coreógrafos e pesquisadores de dança brasileira. A partir deste momento, refiro-me aos artistas brasileiros natos e não aqueles que embora estrangeiros, se tornaram brasileiros por adoção ou naturalização, dos quais alguns já citados anteriormente nesta pesquisa.

Embora esta tese não tenha como assunto central discorrer sobre a quantidade de renomados expoentes da dança brasileira que continuaram e continuam a escrever a história da dança moderna e contemporânea, de norte a sul do Brasil, julgo ser relevante tecer algumas considerações sobre os artistas que trilharam novos procedimentos estéticos e que contribuíram para a criação do “movimento transgressor”, aqui entendido como

a busca de sujeitos históricos aqui envolvidos, que assumiram postura contraditória ao movimento classicista e operaram através da experimentação, descobrindo diferentes possibilidades criativas na escrita coreográfica, dando forma instintivamente a um “novo” processo de pensar, de ensinar, de fazer a dança. A expressividade corporal se definia durante e após a obra completa (MOREIRA, 2009, p.84).

O argumento da referida autora confirma, de fato, o movimento dos criadores do século XX em busca de novos padrões estético-criativos. O percurso da busca pessoal acelerou o surgimento de métodos subjetivos de ensinar e conceber a dança. O pensamento e o método monológicos já não encontravam espaço nas *práxis* sensorio-motoras de vários artistas que faziam da experimentação e da autoescuta o caminho fértil para as criações em dança. Dentre os artistas, Klaus Vianna (1928-1992) foi o grande incentivador e pesquisador.

O método pessoal de Vianna trabalhar o corpo do artista e o uso frequente dos recursos da improvisação tornam-se significativos para traçar um diálogo com o objeto de pesquisa desta tese. Como pesquisador do movimento humano, ele não apenas acompanhou a efervescente manifestação artístico-cultural de 1940, como também em Belo Horizonte, sua terra natal, se uniu a outros artistas a favor da modernidade da arte (FREIRE, 2005).

Klauss Vianna integrou o movimento de vanguarda *Geração Complemento* junto com importantes artistas de diferentes linguagens da dança, do teatro e da música. Os artistas como o ator Jonas Bloch, o maestro Isaac Karabitchevisky e a bailarina Angel Vianna, movidos pela ideia de democratização da arte em todos os campos expressivos, foram em busca de uma forma estética e métodos pessoais de expressão do corpo na vida e na arte. “Este movimento em Minas Gerais chamou-se Geração Complemento, e representava um núcleo do

pensamento vanguardista da época, reconhecendo as ideias-unidas de liberdade, individualidade, nacionalismo, ruptura e mesmo continuidade” (FREIRE, 2005, p.47).

O movimento sublinhado pela referida autora como tantos outros com filosofias semelhantes me levam a pensar, no caso da dança, que a dominação de um único estilo, a exigência do corpo perfeito (o belo), o mesmo gênero musical, dentre outras características do ballet clássico, já não encantavam alguns artistas, os quais, mesmo tendo formação nesta técnica, como no caso de Vianna, sentiam a necessidade incomensurável de expandir seus gestos, movimentos e sentimentos para experimentar e viver a dança em outro contexto estético, tempo e lugar.

Os movimentos de vanguarda e a velocidade das ideias derivadas da demanda pessoal de ousar, investigar e experimentar a individualidade criativa tornava-se tão intenso que parecia já não ser possível guardar no corpo. A “dança começa no conhecimento dos processos internos. Você é estimulado a adquirir a compreensão de cada músculo e do que acontece quando você se movimenta” (VIANNA, 2005, p. 104).

O argumento acima revela um dos aspectos mais importantes do pensamento dos pioneiros da dança moderna e, por conseguinte, do desdobramento desta, a dança contemporânea. Olhar para o interior do corpo e descobrir as possibilidades infinitas de se mover a partir das muitas combinações das articulações, dos ossos e músculos em busca de novos sentidos e fruição para a criação coreográfica permanece como um dos principais vetores de muitos intérpretes-criadores no século XXI. “A dança se faz não apenas dançando, mas também pensando e sentindo: dançar é estar inteiro” (VIANNA, 2005, p.32).

A interioridade do indivíduo passa a ser o motivo principal para a descoberta da dança da permissividade. A dança passa a ser descoberta não mais através da imitação das formas do ballet clássico, mas sim por meio da singularidade criativa do intérprete. Ele, ao sentir o seu próprio movimento, pode dançá-lo de modo mais espontâneo. Sem a obrigatoriedade de copiar formas preestabelecidas, o corpo busca em si mesmo todas as maneiras de bricolagem dos gestos e movimentos que lhes são possíveis.

A dança emergente no século XX e do período atual não se constitui por uma única técnica corporal ou método de ensino, mas pelo surgimento de técnicas de dança moderna e, posteriormente, de dança contemporânea. Este fato foi favorável à renovação constante da dança e serviu para a sua afirmação enquanto arte expressiva e independente de outras formas artísticas. A música, por exemplo, já não se configurava como o elemento mais importante, a dança, atualmente, pode ser feita independente do acompanhamento musical.

A dança no Brasil, a exemplo do que acontece em outros países, se revela cada vez mais plural e adquire novas abordagens conceituais e dimensões estético-criativas. Além disso, o momento continua a ser propício para o surgimento e afirmação de múltiplos métodos de ensinar, pesquisar e conceber coreografias. Esta nova visão permite dentre outros aspectos a possibilidade de aplicação dos métodos de dança que, a princípio, foram elaborados para trabalhar o corpo do dançarino, porém podem ser aplicados ao treinamento corporal do ator.

Klauss Vianna foi o pioneiro na fusão dos movimentos da dança com os elementos do teatro como um caminho favorável de método de treinamento pessoal para trabalhar o corpo do ator. Os princípios do seu método de trabalhar o movimento corporal não se restringiam, portanto, apenas aos alunos de dança, mas a toda e qualquer pessoa interessada em mover o corpo de modo consciente e expressivo. Marília Pera, José Wilker, Nelson Xavier, Tônia Carrero e José Celso Martinez são alguns dos expressivos nomes do teatro brasileiro com os quais este artista de vanguarda, já residindo no Rio de Janeiro, não apenas compartilhou a sua pesquisa de movimento, mas pôde nutrir-se de conhecimentos acerca do fazer teatral. Sobre a sua forte relação com essas duas linguagens, dança e teatro, proferia:

Tudo isso era de uma riqueza enorme, porque meu trabalho com os atores modificava minhas aulas com os bailarinos no dia seguinte. Ao mesmo tempo, essas aulas influenciavam a coreografia que faria mais tarde para o teatro. O teatro, à noite, modificava a dança, de dia. E tudo se juntava numa coisa só. (VIANNA, 2005, p.43).

A vida na dança e no teatro vivenciado e proposto por Vianna na década de 1960 e nos anos seguintes, revela um dos momentos em que artistas da dança e do teatro brasileiro abrem espaços de forma mais efetiva em seus processos de formação e criação para experimentar novas sensações corporais em atividades permeadas na fronteira entre a dança e o teatro.

Valendo-me do pensamento de Vianna, pode-se dizer que a partir de sua filosofia de ensino implantada e difundida em todo o território nacional, o corpo do artista da dança e do teatro encontra outros padrões de movimentos e segue em direção a sua autonomia criativa através de um processo mais consciente de se mover no espaço e de criar personagens. Com isso, amplia-se a pesquisa dos movimentos que podem ser em formas retas, curvas, espirais, em expansão e contração. Assim o chão passa a ser o lugar importante não apenas para ficar na base de pé, mas para descobrir outras bases de sustentação do corpo, como, por exemplo, a base sentada, de joelho e deitada.

A improvisação na dança neste contexto começa a se firmar como um recurso criativo tanto significativo no laboratório de criação em sala de aula quanto proposição de criar a

dança na cena. A interdisciplinaridade, o acaso e o imprevisível são outros fatores explorados nas produções cênicas como mecanismo para a renovação dos processos criativos nas décadas de 1970 até os dias atuais. Deste então, inúmeras companhias de dança têm surgido no cenário nacional com produções marcadas pela diversidade criativa, estética e temática permeadas por processo singular e plural e, algumas, com conteúdos que tratam das circunstâncias locais.

O Ballet Stagium foi fundado em 1971, seus diretores e fundadores Décio Otero e Márika Gidali são personalidades da dança que permanecem nutrindo a estética da dança brasileira. Com esta companhia as temáticas sociais e políticas do Brasil se tornam motivos para a criação coreográfica e, neste percurso, a partir do espetáculo “*Diadorim* (1972), as obras do Stagium (Décio Otero), tem como trilhas sonoras, compositores exclusivamente brasileiros” (SILVA, 1999, p.72). Com esta companhia a dança se desloca para fora do palco do teatro convencional e cria outros palcos alternativos nas ruas, ginásios, clubes, dentre outros ambientes. Em 1974, a companhia em uma de suas primeiras turnês *A barca dos sonhos* faz apresentação no convés da barca Juarez Távora, no rio São Francisco.

A década de 1970 marca o surgimento de muitas companhias de dança e, além do Stagium, na Cidade de São Paulo, surge em Belo Horizonte, em 1975, o Grupo Corpo. Estas companhias atravessaram três décadas na cena brasileira e continuam em total processo de pesquisa cênica. Na década seguinte, “a nova geração de artistas da dança empreendeu uma nova visão de arte, cuja realização emergiu na forma de projetos comunitários onde o coreógrafo buscava dividir as responsabilidades com seu grupo”. (GREBLER, 2004, p.31).

Em 1980, o artista da dança em sua perene evolução começa a assumir de forma mais frequente as múltiplas funções. Em outras palavras, o dançarino amplia o seu fazer para além de revelar as ideias coreográficas do coreógrafo, passa a colaborar com os processos criativos e, às vezes, participa de todas as discussões acerca da construção geral da obra a ser concretizada. Abro um breve parêntese para sinalizar que em meados daquela década, como dançarina do Grupo Coreográfico da UFPA, pude experimentar em vários espetáculos o exercício de dançar a minha própria criação e, ainda, de participar das discussões referentes a produção do espetáculo.

A individualidade criativa em processos colaborativos em alguma medida altera a função do coreógrafo, pois a partir daí, em algumas composições coreográficas, o seu papel parece mais de alguém responsável em reorganizar as células de movimentos criadas pelo intérprete criador no tempo e espaço. Embora o coreógrafo induza o intérprete-criador a produção coreográfica dentro de uma configuração pretendida, às vezes, a concepção já não é assinada somente por ele, mas por um coletivo.

Métodos de criações desta natureza são agenciados por inúmeras companhias de dança, inclusive pela Cia.Experimental de Dança Waldete Brito. Desde 2001¹¹, quando os intérpretes iniciam a experiência de serem os coreógrafos de si mesmos. No espetáculo *O Seguinte é Isso*, não existe um coreógrafo, a dança é assinada exclusivamente por oito intérpretes que dançam a sua própria obra, a qual se desenha como o centro de atração de energia, esforço, compromisso e atenção integral de toda equipe responsável pela materialização cênica.

A tradição da dança cênica no Brasil que emerge sobre a égide da dança europeia, conforme Siqueira, sublinha o legado de técnicas, métodos, estéticas e filosofias da dança que permeiam o ensino, pesquisa e produção da dança realizada no país, afinal,

a fortuna coreográfica europeia também nos diz respeito, pois em sua origem e desenvolvimento nos tempos modernos, ela traça roteiros e desvios, mostrando seus processos criativos e estratégicos de sobrevivência. Para nós, ela também se oferece como chave de um passado que também nos pertence na recepção do trabalho artístico e pedagógico de profissionais formados pela Dança Moderna da Alemanha dos anos 20 que se instalaram em nosso país e em nossa cidade. (GREBLER, 2004, p.35).

O argumento de Grebler reflete e confirma os primeiros filamentos da dança moderna e contemporânea no país. A partir daí, a colaboração se torna um exercício permanente entre os artistas estrangeiros e brasileiros. À medida que o conhecimento filosófico e técnicas corporais sobre estas danças tornam-se conscientes e independentes em si mesmas, nota-se a evolução e o surgimento da nova geração de professores, coreógrafos, pesquisadores e companhias de dança interessadas no exercício criativo autoral.

Uma vez que o corpo, em sua experimentação e vivência das técnicas de dança, pôde conviver na interface com outros gêneros artísticos como o teatro, a literatura, as artes plásticas e o circo, por exemplo, ampliou-se infinitamente o processo e o produto de uma bricolagem coreográfica¹², cuja identidade é a própria diversidade de uma riqueza criativa elaborada por múltiplos corpos com seus respectivos vocabulários de dança.

A especificidade deste momento histórico na dança revela não apenas a modificação na estética coreográfica, mas na preparação do corpo para a cena. A técnica do ballet clássico

¹¹ No início de 2001, as intérpretes Eleonora Leal e Waldete Brito criam o espetáculo *Discurso*, ambas dançam as suas próprias criações e, sem nenhuma música mecânica, apresentam-se embaladas pelo ritmo pessoal. Este espetáculo foi selecionado no projeto Rumos Dança Itaú Cultural. Desde então, os processos colaborativos tem se mostrado mais frequentes nos procedimentos criativos da Cia.Experimental de Dança Waldete Brito.

¹² *Bricolage* é um termo muito usado nas artes plásticas e, nesta pesquisa, me aproprio desta palavra para pensar em uma bricolagem coreográfica. A conceituação do que entendo por bricolagem coreográfica será detalhada na quarta seção desta tese.

não se delinea mais como a única maneira de aula. Neste viés, a preparação corporal na dança pode derivar tanto de técnicas de dança como de técnicas circenses, lutas, ginásticas, dentre outras atividades físicas. O corpo está a serviço da obra cênica, de modo que os processos para a sua concepção aceitam interferências de distintas áreas e, portanto, de materiais e métodos diversos que acabam por sustentar a ousadia criativa e a renovação da dramaturgia geral.

Nesta particularidade, é uma tarefa árdua rotular de modo absoluto a dança contemporânea, uma vez que a diversidade de processos e produtos resulta da experiência pessoal e da ação sensório-motora imanentes a cada criador. O intérprete-criador segue descobrindo outras referências artísticas e com frequência busca a experiência sensorial, para pesquisar novos modos de construção cênica e coreográfica, como no caso da técnica de contato improvisação surgida no século passado.

A dança mundial depois do século XX caminha na transitoriedade e efervescência da subjetividade criativa, mas nem por isso desprende-se de rigor estético, ao contrário, a cada novo espetáculo de dança o corpo deixa aflorar uma especificidade solicitada pela obra. Assim, ela é o resultado de uma rigorosa escuta pessoal para concretização de uma dança que nunca é a mesma. Se ela é plural é, portanto, sempre outra.

2.3 Contato improvisação: a experiência de tocar e ser tocado

A pós-modernidade na dança apresentava não apenas uma renovação estética, mas a maneira subjetiva de pensar a organização do corpo tanto na cena quanto no modo de experimentação e criação. O pensamento criativo neste contexto rompe com a ideia e a prática coreográfica de colocar o bailarino/dançarino num certo isolamento criativo, exercício este muito comum nos movimentos da dança clássica e dança moderna. Em outras palavras, anteriormente ao período da dança pós-moderna, em geral, cabia ao bailarino/dançarino apenas ser o repetidor das ideias coreográficas elaboradas e pensadas não por ele próprio, e sim, pelo coreógrafo, deixando pouco espaço para que o artista experimentasse o seu potencial criativo.

Este fato perdurou até meados do século passado. Todavia, a demanda criativa emergente dos dançarinos pós-modernos modificou este cenário e, assim, colaborou sobremaneira para alargar o campo da criação coreográfica com métodos próprios de conceber a dança. A partir daí, todo o dançarino pode ser autor de sua própria dança. Isso não

significa dizer que a figura do coreógrafo foi extinta, tampouco que sua presença seja menos importante, pois existem inúmeras companhias de dança que preferem trabalhar com um único coreógrafo assinando o seu produto artístico.

No Brasil, só para citar alguns grupos/companhias de dança que possuem em seu repertório cênico espetáculos assinados por um único coreógrafo, destaco o Ballet Stagium, o Grupo Corpo, o Grupo Quasar, o Balé da Cidade de São Paulo, o Primeiro Ato, dentre muitos outros. Porém, este aspecto não anula que tais companhias trabalhem a criação coletiva como outro meio de renovar o seu produto estético, o que muitas dessas já fazem.

A demanda criativa do dançarino amplia o horizonte produtivo, intelectual e o modo de pensar o corpo no processo e na cena artística, enriquecendo assim a estética e o fazer coreográfico. A década de 1970 foi profícua na geração de criações e espetáculos marcados por novos acontecimentos na dança, dentre os quais, uma espécie de retorno à importância do produto estético em detrimento ao processo em si. “Nos anos sessenta, o processo criativo parecia mais importante do que o produto, na década de setenta o produto final, ou seja, o espetáculo enquanto resultado, readquiria, como na dança moderna, sua importância específica” (SILVA, 2005, p.114). Outro aspecto que marca este momento nos Estados Unidos é a diminuição pelo interesse da filosofia do movimento da Judson e a preocupação com a perfeição da técnica na dança.

A liberdade total de movimento tão politicamente defendida nos anos anteriores foi gradativamente perdendo espaço nos processos criativos, ao logo dos anos de 1970, de modo que, dançarinos, professores e coreógrafos, revelavam em suas composições coreográficas a preferência pela técnica da dança e o interesse no espetáculo bem acabado.

A dança vivia uma volta à valorização da importância do corpo altamente virtuoso. Já não importava para a cena os dançarinos com pouca técnica, mas aqueles que apresentavam excelentes condições de realizar a dança com perfeição. Esta questão é totalmente contrária a ideia de igualdade de corpo da década de 1960, quando, segundo Bannes (1999), se partia do princípio de que todos podiam fazer arte e, portanto, dançar livremente da maneira que melhor lhe aprouvesse.

Embora houvesse este sentimento de retorno à perfeição do corpo virtuoso e importância no resultado da obra coreográfica como uma prática esteticamente bem acabada, sendo “mais sofisticada tecnicamente, inclusive reaproximando-se dos cânones da dança moderna” (SILVA, 2005, p.115), existia também espaço para continuar a discutir a autonomia do corpo disponível e criativo fundado na ideia de liberdade e igualdade de expressão. Tal espaço foi bem percebido por um grupo de coreógrafos que continuavam a experimentar a

improvisação entre os anos de 1970 e 1976, através do *The Grand Union*¹³, dirigido por Ivone Rainer, do qual participavam, dentre outros artistas, Trisha Brown, David Gordon, Judith Dunn e Steve Paxton (SILVA, 2005).

Neste contexto, os artistas afirmavam a importância da improvisação como o meio de novas descobertas das possibilidades motoras a partir da escuta sensível do que diz, do que pode e do que sente o corpo na dança suscitada não somente pela consciência de sua imagem externa, mas principalmente pela imagem do movimento processado por micro sensações originadas do sistema ósseo, muscular e articular, ou seja, importava a esses coreógrafos a descoberta da multiplicidade sensorial.

A dança revela distintos arranjos estético-coreográficos e quer se origine de estruturas previamente definidas ou de concepções suscitadas no instante da apresentação, como no caso da improvisação e do contato improvisação aqui focalizados no tempo real de um espetáculo em curso, ela é sempre uma poética carregada de sentido e lógica em si mesma.

A pluralidade e a prática interdisciplinar no modo de pensar, sentir e produzir a dança modifica substancialmente o cenário coreográfico e o corpo criativo. Este aspecto contribui sobremaneira para avolumar a valoração e a liberdade individual de conceber, refletir e de se expor cenicamente no fulgor de vivenciar outras tendências estético-criativas. Tudo o que é imanente ao corpo torna-se fonte de estímulo tanto para a composição de novas sequências em dança quanto para inventar outros sistemas de criação. Este é o caso do surgimento na década de 1970 da técnica de contato improvisação, criada pelo americano Steve Paxton, a qual ganha espaço de reflexão e discussão nesta pesquisa, a partir da comunicação e experiência vivenciada pelos intérpretes-criadores do espetáculo *O Seguinte é Isso*; além de minha própria experiência com este sistema de contato entre corpos. Para complementar este pensamento, dialogo com outros autores e pesquisadores a fim de subsidiar esta abordagem acerca da compreensão deste processo criativo e sua implicação no objeto aqui pesquisado.

O Contato Improvisação é uma forma de dança (que já foi chamada esporte-dança ou dança minimal) que assenta no contato entre dois corpos: estabelece-se entre uma comunicação tal que começa uma espécie de diálogo em que o movimento de cada um dos pares é improvisado a partir das “perguntas” postas pelo contato do outro; “resposta” improvisada, mas que decorre do tipo de percepção que cada um tem do peso, do movimento e da energia do outro; resposta dada num movimento ainda e sempre de contato que engendra uma nova “pergunta” para o parceiro, e assim sucessivamente: (GIL, 2004, p.110)

¹³ Grand Union foi um significativo grupo formado por intérpretes criadores, seu papel foi fundamental nas experimentações e improvisações na dança. Além disso, enfatizava a interdisciplinaridade, assim, dança, teatro, música e poesia entrecruzavam-se nas investigações pessoais de renomados artistas.

O contato improvisação, em minha concepção, se evidencia como um dos maiores sistemas abertos de modos criativos, sensoriais, perceptivos e de trocas de energias, de peso e equilíbrio entre corpos que se comunicam pela linguagem sensorial, ou seja, por uma fala mais complexa do que a fala verbal. É uma fala de escuta tênue, cujas cordas vocais não se encontram em um único lugar específico, mas espalhadas pelo maior órgão do corpo humano, a pele. É por toda a extensão da pele que veste o corpo onde se pode encontrar micro lugares de escuta e de base para tecer a dança de contato, a dança do corpo sobre o corpo do outro, a dança processual dos sentidos, a dança do tato, mas também do cheiro, da escuta, do afeto, da entropia, mas, sobretudo a dança de acolhimento recíproco que democraticamente recebe o corpo do outro com todas as virtudes e não virtudes que lhe são inerentes.

Trata-se de uma linguagem não expressa pelo verbo no sentido da oralidade, mas de um discurso cujo diálogo se processa exclusivamente pelo tato, pelo toque entre corpos, com a exigência de um alto nível de percepção e atenção sensorial para que o diálogo entre a dança de um e a dança do outro aconteça como um resultado único do entrelaçamento dialógico do mútuo contato.

Na trajetória deste fazer, é pelo toque de um corpo com o outro, ou sobre o outro, que os dançarinos compreendem a direção do movimento no espaço, a intenção do que quer o corpo e mesmo a descoberta do que pretende o corpo fazer tendo como base de sustentação e equilíbrio o corpo do outro, pois, às vezes, um dos dançarinos não tem como base de sustentação o solo, e sim, o corpo. É como, se neste momento, o corpo fosse o próprio piso que permite a estabilidade nem sempre plana, para tecer as muitas possibilidades de uma dança emergente e de múltiplas sensações e semânticas desenhadas, em geral, por formas abstratas e conectadas. As formas derivadas do fluxo do ponto de contato corporal e da ação sensório-motora geram intenções e

relação comunicativa através das percepções sensoriais. O tato, principalmente, oferece ao dançarino uma leitura da intenção, direção, eixo gravitacional e possibilidades de movimento sugeridos por seus parceiros, já que o contato físico é um elemento central deste estilo de dança (Netto, 2003, p.19).

Netto afirma a importância do tato como o principal meio direcionador para que a dança aconteça. Para Cathie Caraker (2003, p. 88), “o toque nos ajuda a reorganizar nossa atenção sensorial e, logo que nós reagimos ao toque, temos retorno imediato quanto à nossa

resposta no movimento”. (minha tradução)¹⁴ Contudo, penso que pouco adianta o uso deste sentido do corpo (tato), se o mesmo vier sem nenhuma intenção de estabelecer qualquer relação com o outro. Assim, mais do que tocar o corpo é preciso estar disponível para as trocas sensoriais, de permuta de contato, de compartilhar o peso, o equilíbrio e a intenção, pois do contrário, o contato improvisação não acontece e não flui.

A ausência da percepção corporal, a pouca concentração e a falta de escuta durante o contato entre os dançarinos provoca desencontro, desequilíbrio e, conseqüentemente a dança emerge com pouca fluência. Em oposição a isso, “os intérpretes precisam se sentir à vontade para se entregarem de modo incondicional a um tipo de processo que lhes exige, além das habilidades técnicas, a capacidade de se entregar inteiro ao processo, como um ser criativo que não se separa de sua experiência de vida”. (GREBLER 2004, p. 206-207). Este argumento legitima a ideia de que o improvisador na dança necessita do autoconhecimento de suas possibilidades motoras para o exercício de uma entrega em direção à descoberta de sua dança total.

Na foto seguinte, um dos momentos em que o corpo estava em contato com o outro. O intérprete-criador Rafael Dorn em uma posição no nível médio e, sobre a sua costa, Elyene Lima encontrava a base para a construção do seu movimento. Neste movimento, ambos entravam numa mesma zona de harmonia, equilíbrio e fluxo contínuo ou contido durante o próprio fazer.

Fig. 1. Contato improvisação I



Foto: Alessandra Ewerton, 2011

¹⁴ Le toucher nous aide à reorganiser notre attention sensorielle et, lorsque nous réagissons au toucher, nous avons un retour immédiat quant à notre réponse dans Le mouvement.

Esta dança improvisada desenha-se no tempo e espaço real, pela fusão da dança de um com a dança do outro, sendo, por assim dizer, uma composição coreográfica que depende do autoconhecimento do corpo como matriz criativa e propiciadora de ação e reação ao tocar e ao ser tocado, assim um cede à solicitação corporal do outro e vice-versa. Daí advém a ideia de uma dança da reciprocidade, altamente orgânica de um fazer implicado em um tempo de ação e reação que acontece no exato instante da movimentação.

É um processo que se inventa, enquanto o outro ainda está criando, é um fazer, que se elabora no modo como o outro dança e é tocado. Para além de pensar que o contato improvisação seja somente um estilo de dança, ou ainda que sirva apenas de “material didático de improvisação e também conteúdo para montagens de espetáculo” (SILVA, 2005, p.116), penso nele como algo que ultrapassa o próprio fazer na dança. Vejo-o como uma filosofia de vida favorável ao encontro e ao contato de diferentes corpos, sem hierarquia de domínio na concepção coreográfica.

A técnica em questão coloca a mulher e o homem com o mesmo valor de importância cênica nos processos de criação, ou seja, sinaliza de modo mais efetivo que tanto o homem pode carregar a mulher quanto ela pode desenvolver a força muscular e fazer o papel inverso, como se comprova na fotografia seguinte.

Fig.2. Contato improvisação II



Foto: Alessandra Ewertom, 2011.

O movimento acima revela o corpo da intérprete criadora funcionando como uma base de apoio para a sustentação do corpo do outro. Havendo neste instante uma troca de peso corporal, melhor dizendo, existe uma aceitação do peso do outro que pela forma dançada se ajusta no espaço do corpo que o acolhe e é acolhido. Aqui, reside a relevância da percepção sensorial como o canal que amplia a comunicação entre os intérpretes, pois disso depende a

distribuição do peso corporal e o equilíbrio entre ambos. A dança, a qual faço referência pode ser entendida como mais uma poética inacabada e em constante processo de experimentação tal qual o espetáculo *O Seguinte é Isso*, cuja estrutura coreográfica acontece pela improvisação e contato improvisação.

A dança é individual e em grupo, ora se apresenta no contato entre corpos ora entre objetos – bolas e balões. Seja como for, este é sempre um encontro carregado de experiência de corpos sensíveis e sem nenhum problema em lidar com a criação ao acaso, a indeterminação, o desconhecido e a incerteza de não saber a forma que o outro vai realizar, tampouco se prediz de que parte do corpo decorre o estímulo para a nova ação.

A dança derivada deste modo de agenciar a criação pelo contato corporal, no início, foi criada para ser realizada entre duas pessoas, mas ao longo de sua aceitação e valorização no campo da livre experimentação, outros desdobramentos foram surgindo, de modo que esta prática pode acontecer em duo, trio, quarteto e com objetos, tal qual como se mostra na fotografia abaixo durante o laboratório de criação realizado pelos intérpretes-criadores da companhia. Eis aqui uma ação onde corpos e bolas se misturam em movimentos de distintos contatos, tensão, ritmo, tempo, peso, espaço, intenção e ação em toda a dimensão possível, a fim de encontrar certo equilíbrio de escuta entre corpo, objeto e dança.

Fig.3. Contato improvisação com bola



Foto: Waldete Brito, 2011.

O registro fotográfico acima revela outra dimensão da prática de contato e propõe escutar o corpo por meio do objeto. A bola surge como outro corpo-objeto por onde também se filtra a percepção e se concebe a dança. O objeto é assim a extensão do corpo sensorial, que indica outros caminhos de tempo, espaço, intenção e movimentos coreografados nem sempre surgidos do desejo do intérprete-criador, e sim, da autonomia que o objeto parece possuir. Por apresentar uma superfície extremamente lisa, a bola é também muito fugidia e facilmente

desliza pelo corpo, com muitas possibilidades de escapar durante o contato. Em geral, o objeto vai direcionando o movimento dançado. O laboratório de contato com as bolas se revela significativo no processo aqui pesquisado, sobretudo por propiciar outras sensações e reorganização motora entre os dançarinos que continuamente precisam de maior atenção, equilíbrio e tensão durante a dança. Como se pode observar nesta imagem, a forma construída

Fig.4. Conjunto contato improvisação bolas



Foto: Waldete Brito, 2007.

possui uma auto-organização. Contudo, pode-se dizer que esta se elabora na dependência de uma organização plural, no sentido, da experimentação coletiva, pois disso depende a plástica e equilíbrio do movimento no contato entre corpos e o objetos.

A intérprete criadora Nely Lopes afirma que “dançar com a bola entre o corpo é muito complicado, pois nem sempre ela rola na direção que eu pensei, às vezes, ela parece ter vida própria e desliza para outro lado, e aí, preciso ficar mais concentrada nela”. Neste depoimento, nota-se que a intérprete fez uma descoberta pessoal na sua relação com o contato com o objeto. Tal descoberta, alterou o estado de atenção do corpo da intérprete criadora e a fez entender a importância da concentração e do diálogo que se dava primeiramente via bola, para depois ressoar entre os outros corpos. Além disso, pelas suas palavras, posso entender que houve outro direcionamento do uso do corpo para a realização deste contato revelador de múltiplas danças. Este laboratório de ensaio foi transportado para a cena do espetáculo e será mais discutido e analisado na seção mais adiante.

No instante em que esta dança se manifesta, “a experiência corporal modela as percepções sensoriais pela integração de novas informações” (LE BRETON, 2010, p.56). Nesta particularidade, cada corpo encontra um modo próprio de decodificar as sensações que transitam entre os corpos e entre os objetos. Assim, a dança subjetiva ocupa tanto o espaço

interno quanto externo do corpo numa fusão de códigos corporais intrínsecos a cada dança pessoa.

Os intérpretes criadores encontram espaço no espaço do corpo do outro como condição de encontrar o fluxo de movimento de uma dança da reciprocidade, da diversidade de todas as possibilidades de ajustes corporais com o fim de encontrar a fluência do movimento e assim construir uma amálgama entre uma forma e a outra. Os “corpos deslizam uns pelos outros, enrolam-se, lançam-se uns sobre os outros, rolam por terra, ficam costas com costas, etc” (GIL,2005, p.110).

As possibilidades de movimentos sublinhados por Gil são realizadas de forma indeterminada, de modo que inexiste uma predeterminação da combinação de movimentos que do encontro do contato corporal pode surgir. É na simultaneidade do fazer que os intérpretes de contato improvisação descobrem uma espécie de mútua “consciência do corpo”.

Os corpos em movimentos em um dado momento encontram a conexão entre a consciência de um com a do outro, esta ligação facilita o caminho para a criação de ação e reação de novas estruturas coreográficas.

Para melhor elucidar sobre o ponto de encontro entre consciências no tempo real da improvisação, pode-se dizer que

o contato dos dois corpos suscita uma espécie de duplo efeito sobre a consciência do bailarino: esta sofre uma impregnação do seu próprio corpo por achar que está centrada no ponto de contato, por um lado, e por outro, escapa a si própria, descentra-se de si, achando-se inexoravelmente atraída *em direção à outra consciência do corpo* que tem tendência a impregná-la também a ela, a misturar-se com ela. E reciprocamente: isto produz uma osmose intensiva, como que um efeito de acumulações e de avalanches na impregnação mútua. Escapar a si próprio é abrir-se a um movimento impossível de deter que vai deixar passar conteúdos inconscientes. (GIL, 2004, p.113)

Na continuação do diálogo com as ideias de Gil, e considerando a minha vivência como praticante do contato improvisação, penso no duplo movimento de efeito como uma ação resultante do fluxo permanente de experiência sensorial mútua, onde ora os dançarinos individualmente se descobrem em uma zona profunda de um fazer consciente, ora abrem espaço para o inconsciente. Pois ainda que os corpos estejam em contato, o momento em que se tem consciência de algo durante o processo de movimentação é próprio do tempo pessoal, e mesmo que o tempo, o espaço, as formas, a intenção, a narrativa, o peso e o fluxo da ação dos dançarinos penetrem em uma “mesma” zona de energia, ainda assim cada corpo legitima a bricolagem coreográfica entre os códigos pertencentes a sua rede criativa.

À medida que o dançarino tem conhecimento dos códigos da dança já impregnados em seu corpo, ele adquire maior confiança e coragem para propor novas combinações do seu vocabulário de movimento. Assim, ele pode mergulhar em si mesmo, ao emergir à sua superfície estará mais preparado para um mergulho em busca de uma dança que lhe exige, além da técnica, a disponibilidade para tocar e ser tocado, através da experiência da intersubjetividade, como o caminho possível de compor uma dança de contato, que é ao mesmo tempo, interpessoal e pessoal, é plural e singular.

A fotografia seguinte revela o contato corpo a corpo e a forma que daí pode surgir pela escuta e ajuste corporal. A importância da escuta interpessoal e do contato se desenha como o caminho impulsionador para a irradiação de outros movimentos, os quais sem nenhuma combinação prévia de forma e conteúdo são materializados no encontro entre corpos, uma aliança de todas as narrativas e valores inseparáveis dos corpos dançantes converte-se em dança.

Fig.5. Contato improvisação deitado



Foto:Waldete Brito, 2011.

Neste gênero de dança, os dançarinos não recebem uma dança pronta, ao contrário, mergulham num processo instável e se movimentam em um terreno móvel. Contudo, é deste lugar improvável onde o pensamento da dança encontra o rumo do provável e, com isso, a narrativa. A forma e o conteúdo ganham conformação coreográfica no ato humano colaborativo. “O ato humano é um texto em potencial e não pode ser compreendido fora do contexto dialógico de seu tempo” (BAKHTIN, 2000, p. 334).

O texto é aqui entendido como “um sistema de conjunto coerente de signos” (BAKHTIN, 2000, p. 329). Assim, abrange distintos significados, formas, sonoridades,

imagens, conteúdos, tempo e dinâmica que pressupõe em si mesmo, uma rede de sentidos. “O signo é de imediato diacrítico, é porque se compõe e se organiza consigo mesmo, que ele tem um interior e acaba por reclamar um sentido” (MERLEAU-PONTY, 1991, p.41 Nesta especificidade, o texto é coreográfico e, portanto, sua escrita corporal se processa por um sistema de signos impregnado de múltiplos sentidos com possibilidades de leituras *ad infinitum*.

A dança de contato não necessita de inferência de uma terceira pessoa para efetivar a interpretação do texto corporal. Ela é o significado em si mesmo grafado na particularidade de cada corpo em movimento. Trata-se de uma escrita dinâmica. Por um lado, provoca mudança e resposta constante entre o contato de um corpo com o outro que dança e, do outro lado, se estabelece a conexão imediata entre o intérprete criador e o público, favorecendo assim a *relação dialógica* entre ambos.

O movimento intercoreográfico originado do contato improvisação se converte em formas estéticas com significados implicados no próprio movimento. Cria-se uma bricolagem coreográfica a partir de signos corporais, organizados por meio da união de um elemento conectado a outro. Há, portanto sempre uma conexão permanente entre gestos, ações e sensações que, por sua vez, elabora temporariamente a estética deste fazer.

O contato corporal nessa dança agencia infinitas posições de apoio entre os corpos dançantes, encontrar o nexos da coreografia no entendimento da ação e não propriamente, do “o quê”, mas na inquietação de saber o “como” se faz emergir do indeterminado e da improvisação uma dança que propõe formas expressivas através do contato com o corpo do outro. Sendo ele o alimento maior de estímulo à criação, como se nota nas formas seguintes.

Fig.6. Contato improvisação em duplas



Foto: Waldete Brito, 2011.

Quando se entra em contato com o corpo do outro acontece uma série de reações químicas internamente, que em geral, influencia o estado do corpo, como o ritmo cardíaco, a temperatura, a pulsação respiratória, dentre outros movimentos internos que podem alterar o fluxo do movimento e a potência criativa. Estes fatores são intrínsecos à natureza humana e, como tal, não estão desprovidos de significados em qualquer relação que o corpo possa ter no contexto de sua experiência e convivência. Seja consigo mesmo com o outro, como no caso desta dança. Damásio (1996 p.14) diz, “concebo a essência das emoções e sentimentos como algo que podemos ver através de uma janela que abre diretamente para uma imagem continuamente atualizada da estrutura e do estado do nosso corpo”.

O argumento de Damásio acerca da contínua atualização da imagem corrobora com a ideia desta dança, cujas formas corporais são permanentemente renovadas através das descobertas de novos sentidos e fluxos de movimento em distintas direções, em constante atualização das emoções reveladas pelas imagens que dançam.

A composição coreográfica emergente do contato improvisação se processa por paisagens constantemente renovadas de sensações, emoções, ritmos, espaços, sentidos, equilíbrio e peso corporal. De modo que as formas e movimentos derivados do interior do corpo no contato com o outro são, por assim dizer, modernizadas quando expostas. A dança, nesta particularidade, é reconstruída continuamente e sua forma estética tende a ser diferente daquela que a antecedeu.

O sistema criativo aqui em questão está permanentemente entrecruzado por uma negociação entre um dançarino e o outro, de modo que não existe um único condutor responsável pelo desenvolvimento coreográfico, ou seja, não há o dançarino dominador, aquele responsável por toda a organização dos elementos da composição coreográfica. A responsabilidade criativa é tanto de um quanto do outro, ou de todos os envolvidos no contato.

Toda a reflexão desenvolvida nesta seção levou-me a crer na existência de infinitas e invisíveis micro-danças processadas dentro e fora do corpo. Cada qual muito imbricada à sensibilidade motora daquele que dança e encontra possibilidades de abrir novas bifurcações transformadas em vias de estímulos para originar distintas danças. Com diferentes texturas, formas bifurcadas e dimensões organizadas em percursos diversos para efetivar o movimento. Assim, posso então pensar na experiência de uma dança dentro do corpo e de outra fora dele. Contudo, uma está imbricada na outra e não há como separá-las.

A complexidade do contato improvisação está tanto dentro quanto fora do corpo, pois, ao ser externalizado, o movimento de cada dançarino individualmente se depara com outras

possibilidades de equilíbrio, ritmo, forma, intenção, domínio e escuta de si mesmo e escuta do outro. O corpo de um se torna a extensão do corpo do outro e, mesmo que cada um preserve a sua identidade estético-coreográfica, fica difícil dizer e pontuar a dança de cada um. O que se vê é a dança como o resultado do encontro da comunicação, do contato, da consciência subjetiva, da reciprocidade e do movimento interpessoal, como geradora de uma síntese coreográfica, no sentido de uma dança singular e plural.

2.4 - Improvisação: a dança processual dos sentidos

O corpo opera ininterruptamente por meio dos sentidos e pelas ações psicomotoras. De modo voluntário ou involuntário está sempre em movimento para suprir as inúmeras demandas internas e externas. Para cada necessidade e desejo do corpo, há um processo organizacional do complexo sistema corporal (sistema nervoso, sistema respiratório, ósseo, muscular, etc.), que age concomitantemente para a realização da ação verbal ou não-verbal, de modo inesperado ou não.

É do ato corporal não-verbal que proponho pensar a poética do improvisado na dança contemporânea, um trânsito livre que parte de uma pré-organização interna dos sentidos do corpo para compor a dança na casualidade. Parece um tanto quanto paradoxal uma criação ao acaso que emerge de algo pré-organizado. Porém, é nesta fronteira complexa, delicada e subjetiva, entre o previsto e o imprevisível, o consciente e o inconsciente, que o pensamento transita. Este trânsito se dá a fim de compreender ou pelo menos aproximar-se do nível da experiência sensorial, aqui entendida sob a ótica da fenomenologia da percepção como um movimento instável na particularidade de cada corpo e com inúmeras possibilidades de diálogo com o mundo interssensorial (MERLEAU-PONTY, 1999).

A dança concebida pela improvisação como uma dança interssensorial, acontece pela profunda escuta do corpo à medida que o dançarino vai percebendo as informações oriundas no contexto da cena, do encontro do seu corpo com o corpo do outro, como outro espaço carregado de sensações.

Na criação da dança improvisada, em que o corpo parece caminhar livremente entre a desordem e da ordem, onde todo o elemento serve para incitar nova possibilidade do fazer, do sentir e do estar em cena, cabe refletir sobre o emblemático mundo dos sentidos tão essencial à dança, sobretudo quando esta se elabora pela organização indeterminada e descontínua dos elementos que a constitui.

O corpo cria a partir de algo e não do vazio. A ideia criativa não nasce do lugar desabitado e muito menos de um corpo sem conteúdo e destituído de propósitos e predicados. Assim, ele é o lugar das sensações de todas as situações cotidianas ou artísticas que constantemente o atravessam e nele são impregnadas. Todas as informações do mundo onde o indivíduo habita chegam-lhe através dos órgãos dos sentidos. No entanto, é por via do mecanismo da percepção que o corpo melhor absorve e responde aos fatos por ele vividos.

Estudos mais recentes no campo da neurociência apontam que os canais sensoriais não se restringem aos cinco sentidos comumente conhecidos como tato, visão, audição, olfato e paladar, mas sim que o corpo em toda a sua extensão apresenta outros micro sensores que possibilitam filtrar e reconhecer os diferentes estados sensoriais. Dentre os mecanismos existentes no corpo responsáveis por captar as infinitas sensações que dele se origina, a percepção, apresenta-se como uma potência significativa para apreender os acontecimentos do mundo onde o sujeito se insere.

A percepção dos fenômenos acontece de acordo como cada sujeito entende o fenômeno percebido. Este fato, assim, configura-se como uma das tarefas essenciais à ação de instituir o conhecimento. Além disso, “é o valor ‘agregado’ que o cérebro organizado confere aos dados sensoriais brutos. Ele vai muito além da paleta de sensações e envolve memória, experiência e processamentos cognitivos sofisticados” é o que afirma Durie em seu artigo publicado na revista *Mente e Cérebro* (s/d,p.8).

O conjunto de sensações ampliado a partir da compreensão de Durie destaca-se como mecanismos essenciais à improvisação na dança. A memória, a experiência e a cognição são lugares convertidos em matrizes criativas de onde os dançarinos, coreógrafos, intérpretes-criadores e artistas em geral encontram, selecionam e retiram os substratos para concretizar a sua obra cênica.

Os artistas que priorizam a improvisação em seus processos, em geral, têm a seu favor, uma larga experiência e vivência de lidar com o inesperado, o descontínuo e o acaso. Eles possuem, por assim dizer, uma significativa dilatação do potencial perceptivo a ponto de rapidamente perceber a riqueza que emerge de situações súbitas suscitadas pela obra da natureza daquilo que não se prediz, como, por exemplo, o acaso.

Tomando como exemplo a minha experiência artística nos procedimentos de *O Seguinte é Isso*, posso relatar que, nos vários momentos em que o vazio criativo se instalava como um fato real, eu tinha a sensação de que algo inesperado e por mim impensado pudesse vir à tona. E, assim, em uma dada ocasião e sem nenhuma possibilidade de predição, eu sentia

que era possível a materialização de algo. “Há, portanto, nesses casos uma espera pelo inesperado” (SALLES, 2008, p.145) e, com isso, a renovação da energia favorece abrir outras vias do pensamento, sensação, improvisação e acaso.

Registrei momentos de grande “vazio” neste processo. O vazio a que me refiro tem a ver com a sensação de que a obra artística por alguns minutos parece abandonar o seu criador e, ele temporariamente parece ficar sem chão, sem ideias, perdido em seu próprio fazer. A impressão era a de não encontrar em minha matriz corporal outra maneira de reorganização dos substratos que me eram devidos.

A escuta do corpo no profundo silêncio da cena foi fundamental para a abertura de outras energias na descoberta de motivações em outros contextos. Eis aí um instante possível de ser percebido através de um mergulho no mundo sensorial consciente, do contrário não seria possível tal depoimento. Trata-se, então, de um aprendizado sensorial, pois cada sensação que o sujeito vive é em si um aprendizado. A improvisação e tantas outras técnicas praticadas pelo ser humano se apresentam como um campo de ensino e aprendizado dos sentidos, pois ele é tanto aprendiz de sensações quanto formador.

O corpo que improvisa cria uma dimensão para além do seu espaço anatômico. A sensação é de um corpo que se expande em vários canais sensíveis com receptores espalhados por toda a estrutura óssea, muscular e articular, canais que estão conectados em distintos níveis de energia que provoca um alto grau de percepção dos acontecimentos à sua volta.

O intérprete-criador improvisa sem se importar se a coreografia é bonita ou feia, fechada ou aberta, boa ou ruim. Enfim, tal relação dicotômica não se apresenta no instante do improviso como algo relevante para o desenvolvimento da dança. Aliás, nada mais importa ao corpo que improvisa do que a natureza expressiva em si mesma, aliada à vontade de ser cada vez mais livre de regras determinadas de fora para dentro de si.

A possibilidade de lidar com regras próprias para conceber a dança ativa a potencialidade criativa e a percepção daquele que, dançando, vai fazendo a sua criação e todos os arranjos coreográficos atravessados pelo desejo, pela escuta pessoal e pelo repertório de sensações e movimentos indissociáveis da autocriação. Em *O Seguinte é Isso*, o repertório de sensações se torna outra fonte de estímulo criativo. E, neste caso, este aspecto se delineia como outro meio por onde se pode sentir, criar, experimentar e abrir o horizonte da improvisação como obra artística.

Na poética da dança improvisada, o sentido das formas que se apresentam sob as figuras dos signos coreográficos se desenrola livremente sem as amarras de uma estética exclusiva de movimento, palavra e gesto. Ao contrário de um fazer uníssono, esta dança é plural. E, como

tal, reúne em sua composição estética um manancial de elementos intrínsecos à experiência sensível do intérprete-criador. O que se vê na cena é o resultado do que se formou no interior do corpo, ou seja, antes do movimento ser visível, ele é, primeiramente, invisível aos olhos, mas nem por isso, desprovido de sentido interno e externo.

O fato de o dançarino possuir uma formação eclética com boas noções de diferentes técnicas corporais e significativas informações visuais, sonoras, táteis, entre outras qualidades, não o habilita a ser um excelente improvisador. Em outras palavras, pouco adianta um *corpo híbrido*, aqui entendido como “aquele oriundo de formações diversas, acolhendo em si elementos díspares, por vezes contraditórios, sem que lhe sejam dadas as ferramentas necessárias à leitura de sua própria diversidade” (DAVID apud LOUPPE, 2000, pág.32). Assim, é imprescindível o autoconhecimento daquilo que pode o corpo criar no instante da improvisação. Caso contrário, fica difícil conceber a dança se o mesmo não sabe o que fazer durante a improvisação com tantas informações corporais.

O improvisador cênico deve ser habilidoso, corajoso, ousado, esperto e conhecedor do seu repertório de movimento. Ele precisa estar sempre atento e pronto a buscar novos materiais do seu interior e fora dele. Além desses aspectos, a atenção e o conhecimento dos processos que permeiam a ação de improvisar são imprescindíveis para gerar a dança. Quem improvisa, desenvolve a capacidade de criar diálogo consigo mesmo carregado de intenção, tensão, ritmo e formas deflagradas de sentidos e comunicação.

A improvisação na dança precisa ser estimulada. Daí a importância desta vivência na formação do dançarino, pois a falta de contato com esta prática corporal provoca certa fragilidade na capacidade criativa. De modo que, se a pessoa não for exercitada em atividades desta natureza, encontrará vários bloqueios, e, portanto, não saberá reorganizar a fonte criativa que nela reside. Isso significa dizer que muitos bailarinos que sempre foram dependentes dos coreógrafos, ou seja, que apenas reproduziram as coreografias feitas por outrem, são os que, às vezes, encontram maior dificuldade para trabalhar o improviso. Além disso, é importante que o artista tenha consciência de seus limites e possibilidades corporais, a fim de melhor entrecruzar os diferentes tipos de gestos, movimentos, intenções, força e tempo em diversos níveis do espaço.

O diretor teatral Eugênio Barba, em seu livro *A Arte Secreta do Ator*, trabalha o conceito de pré-expressividade, que designa como sendo o movimento que se encontra na essência de certa organização da encenação de todos os atores. Porém, sua abordagem descarta o campo das emoções, sentimentos e intenções do contexto da pré-expressividade.

Desconsidera os sentimentos nobres, as intenções e as emoções, como o modo de distanciamento do ator teatral e de suas personagens.

Na dança processual dos sentidos, não se descarta nenhum substrato do sistema corporal. No caso, este é um sistema impregnado de toda a natureza expressiva da vida e é também onde residem todos os personagens com suas respectivas narrativas e características fictícias. O que apreendemos e guardamos no corpo não está somente no físico ou no espírito, mas em toda a organização da corporeidade, portanto já não cabe a condição de pensar o corpo separado da mente. Ao contrário, ele é em sua totalidade, sem nenhuma separação. Assim, o ser é integral em todas as ações mesmo quando se pensa no movimento fragmentado, descontínuo, assimétrico, ou seja, o corpo é único em si.

A organização dos substratos pessoais que o corpo toma para si tem larga relação com os acontecimentos que o circundam, e não há separação entre o físico e a mente. Assim, o sujeito vai gradualmente ampliando o seu arquivo pessoal em infinitas páginas e, nelas, estão contidas múltiplas grafias separadas em forma de filamentos, com muitas possibilidades de gerar movimentos, gestos, expressões e emoções em distintos corpos e em diferentes situações vivenciadas. Assim, se configura a identificação corporal a partir de características que distinguem uma pessoa da outra. Contudo, à medida que as informações do meio interno e externo vão se conectando, transformações totais ou parciais vão acontecendo, seja no âmbito emocional, sentimental, expressivo ou cognitivo.

A dança processual é aqui entendida, como a ação que emerge da legitimidade imanente do corpo que se auto-organiza para imprimir no tempo-espaço uma dramaturgia subjetiva, através de uma dança emergente que implica a ação dos múltiplos sentidos e movimentos do corpo para formar uma espécie de digital coreográfica capaz de validar-se por si só.

Em *O Seguinte é Isso*, a dança processual dos sentidos constitui-se como uma poética que se torna autêntica pela escuta e escolha dos gestos e movimentos a partir de uma construção e desconstrução dos elementos selecionados, recortados, combinados e colados de modo autônomo e, portanto, real, um fazer, sentir e operar a dança em total *devoir*. A complexidade desta dança está no encontro da experiência sensível com outros corpos também providos de um mundo sensorial e, como tal, detentores uma maneira particular de usar a improvisação. A individualidade criativa é acentuada em processos desta natureza e delega ao intérprete-criador a total liberdade, atitude e condução da apresentação.

Na particularidade desta pesquisa, a importância maior está na trajetória encontrada a cada ensaio e apresentação, pois todo o ensaio se torna um espetáculo revelador de um andamento diferente no modo de improvisar. A improvisação é o espetáculo em si mesmo, de

modo que a “criação não está só no produto, mas no percurso, portanto não é um fim, mas meio de validar a pesquisa que está em constante transformação” (MILLER 2007, p.97).

Em *O Seguinte é Isso*, o jogo cênico e a composição coreográfica são alguns dados que apresentam contínua alteração no percurso. E, de fato, é este movimento que gera toda e qualquer legitimidade, semântica e lógica na poética contemporânea aqui em questão. O itinerário no processo criativo é o que dá a tonalidade na cena, de modo que, quanto mais rico e espontâneo for o percurso proposto pelo dançarino, mais autêntica será a sua dança improvisada. Da mesma forma, ele estará lidando com mais riscos, e com muitas possibilidades de entrar no vazio.

A improvisação é efêmera e, como tal, fica difícil voltar ao mesmo gesto e movimento para retocá-lo, para melhorar a forma, o conteúdo e o ângulo. Isso significa dizer, que nada ocorrerá sempre da mesma maneira. Ao contrário, há muitas situações e intenções que são independentes em si mesmas e, portanto, únicas.

Na totalidade do que até aqui foi exposto, a tríade estímulo, percepção consciente e a capacidade criativa são os aspectos mais relevantes em danças derivadas da ação instantânea de sentir e criar no momento em que se concebe toda a estrutura coreográfica. Trata-se de um complexo movimento de resposta à criação emergente e “compondo, em tempo real, uma estrutura coreográfica com sua medida de ineditismo e indeterminação, que é o que se espera da improvisação” (SILVA, 2009, p.36).

A improvisação é inerente à personalidade e, tem como um dos princípios fugir da formalização da dança determinada por um único padrão de criação e movimento. É assim um sistema criativo atravessado pelo ineditismo, indeterminação, flutuações, instabilidades, bricolagem e acaso, cujo sentido, ordem e estética coreográfica decorrem do interior do próprio sistema corporal, dificultando a possibilidade de prever o início e fim do movimento, tornando-se mais uma ação compartilhada entre os sistemas que compõem a quimera criativa de um processo contínuo e descontínuo.

2.5 O jogo na improvisação: o movimento contínuo e descontínuo na dança

No jogo cênico, o intérprete-criador amplia a sua atuação com a finalidade de criar situações fictícias em tempo real, com a perspectiva de estabelecer múltiplas redes de comunicação com o público. Cabe ao artista e ao público retirar de si e da ambiência cênica, os elementos essenciais para a materialização da obra e da sua significação.

Para Pavis (1999,p.220), “o jogo se decompõe então numa sequência de signos e unidades que garantem a coerência e a interpretação do texto”. Todavia, para visualizar o jogo no processo coreográfico de improvisação é preciso que o dançarino na força da ação dançada relacione os gestos, intenção, ritmo e forma com o acontecimento por ele cenicamente criado, ou seja, toda movimentação corporal deve estar associada ao motivo do jogo cênico.

O jogo, segundo Huizinga (1993), é inerente ao ser humano e seu caráter lúdico ultrapassa a necessidade fisiológica para ganhar contorno de algo significativo carregado de sentido. O jogo da improvisação no espetáculo *O Seguinte é Isso* se desenha como mais um recurso de criação e não tem a conotação de ser recreativo com foco no divertimento, mas na realização de uma dança que emerge do confronto e da tensão dos sentidos entre os intérpretes criadores que dividem o espaço cênico. A ação lúdica pode emergir ou não. Sua existência cênica depende do estado de corpo de cada intérprete e do sentido de sua jogada para sustentar a cena. A improvisação não precisa ser necessariamente lúdica e pode se manifestar através de distintos movimentos e intenções variáveis entre o drama e o lúdico.

O jogo no contexto desta obra coreográfica é tanto contínuo quanto descontínuo, pois disso depende a dimensão da subjetividade e habilidade criativa de cada intérprete criador responsável em estabelecer o tipo de jogo a ser produzido por meio da improvisação. “O trabalho do jogo, como o da arte, se situa entre o subjetivo e o objetivo, a fantasia e a realidade, o interior e o exterior, a expressão e a comunicação” (RYNGAERT, 2009, p. 41) .

O jogo da improvisação, na perspectiva da obra coreográfica em análise, é fundamental para estabelecer múltiplas comunicações entre os intérpretes criadores e, por conseguinte, com o público. Os encontros, desencontros, disputas e os confrontos, quando materializados no corpo dançante implica uma diversidade semântica e interpretação plural, as ações servem tanto para manter o mesmo jogo ou para propor outros jogos. Julgo, portanto, ser o jogo da improvisação mais um mecanismo propiciador de novas bifurcações de naturezas distintas. A bifurcação é aqui compreendida como o caminho aberto de possibilidades que propõe romper com o determinismo (PRIGOGINE, 2009).

A noção de bifurcação como elemento de quebra do determinismo é fundamental para a busca de outros padrões de movimentos coreográficos. Do contrário, o processo criativo se torna escravo de movimentos rígidos, predeterminados e que excluem o acaso e o indeterminado. Romper com o pensamento determinado é essencial para o desenvolvimento de procedimentos concebidos pelo jogo da improvisação.

Nesta perspectiva, é preciso que o dançarino reúna certo grau de experiência, criatividade e amadurecimento cênico para o desafio de improvisar a dança no momento da

apresentação. Para isso, é necessário muito treinamento e estímulo para elaborar uma série de jogos enquanto se dança, a fim de que este desafio na cena se torne natural. Esta prática abre um leque de possibilidades para criar uma coreografia e, além disso, sabe-se da possibilidade de improvisar a partir de uma infinidade de objetos materiais e imateriais. “A especificidade da improvisação como método está no fato de ser uma prática que deve partir de matizes que não possuem um objeto elaborado ou acabado” (BONFITTO, 2002, p. 124).

O pensamento de Bonfitto faz referência a uma espécie de obra inacabada, portanto, de processo aberto, sem fim absoluto, algo que, embora materializado e visível aos olhos, não apresenta um projeto estético fechado, tampouco possui um término determinado. Trata-se de percorrer um caminho criativo sem saber ao certo onde se vai chegar, de criar as margens da obscuridade, de lidar com a incerteza que pode se transformar em potencial criativo.

Descobrir e criar diferentes situações durante o jogo de improvisação, implica em extrair da obra, toda a condição necessária à elaboração de uma dramaturgia cuja suscetibilidade de transfiguração é permanente. Portanto, é necessário dizer: “não a *obra-definição*, mas ao mundo de relações de que esta se origina; não a *obra-resultado*, mas o processo que preside a sua formação; não a *obra-evento*, mas as características do *campo de probabilidades* que a compreende” (ECO 2003, p. 10).

O manifesto do autor enfatiza a importância do processo subjetivo e, delega ao artista contemporâneo, grande autonomia para mover a sua criação do modo que melhor lhe convier. Nesta particularidade, para alcançar esta meta é necessário o engajamento individual e coletivo, a fim de compreender o mundo sensível que circunscreve a obra, a fim de buscar os procedimentos para a elaboração de novas ações cênicas. Ampliar o diálogo através do material do qual a obra se constitui, com a perspectiva de se aproximar da ideia impregnada em cada parte que compõe o todo de sua forma objetiva e, assim, provocar outras redes de comunicação e valor estético.

Na arte, toda e qualquer informação sobre o seu caráter expresso, narrativo, tempo e lugar não se encontra em nenhum espaço se não nela mesma. Portanto, é somente quando acontece o encontro entre o indivíduo e os elementos do objeto estético que de fato se tem uma obra artística. Para elucidar tal pensamento, é só perceber que os inúmeros textos que foram escritos para o teatro, enquanto permanecem guardados na estante, são tão somente textos e só passam a ser considerados como teatro quando coexistem no espaço da cena. Da mesma maneira, a dança só passa a existir no momento em que os elementos do ritmo, tempo, espaço, tensão, forma e os motivos de sua composição evidenciam-se no tempo e espaço do corpo que dança. Antes disso, a dança preexiste no interior do corpo e, neste lugar, não pode

ser contemplada, tampouco dela se pode extrair qualquer significado, nova ideia criativa e valor estético, já que a mesma encontra-se invisível aos olhos e sentidos do espectador.

O potencial criativo não se resume somente ao artista, mas também ao público que assiste e dialoga com a obra de arte e pode em sua imagem mental, criar outros jogos de improvisação e significação. Assim, a “improvisação é também chamada de extemporização, que significa tanto ‘fora do tempo’ quanto ‘proveniente do tempo’”. (NACHMANOVITCH, 1993, p.28). O tempo é um dos fatores de maior importância no exercício da improvisação. É, na verdade, o termômetro de toda a energia vital no momento ímpar em que o artista vive e constrói a ação.

Na experiência do processo *O Seguinte é Isso*, a extemporização é a descoberta pessoal de cada intérprete que, estando na cena, precisa notar se continua dentro ou fora do espaço de encenação. O tempo de permanência na cena tem relação direta com o sentido de estar ativo e pronto para continuar propondo um tecido coreográfico vivo. Neste processo cênico, o tempo é relevante e também armadilha, pois a não percepção deste elemento durante uma improvisação realizada no instante da apresentação, ou seja, em público, pode comprometer a natureza da cena.

O tempo na improvisação deste espetáculo tem como princípio sustentar a atmosfera da dramaturgia, a tensão, o motivo que induz a permanência do intérprete na cena. “O tempo é a nossa dimensão existencial e fundamental; é a base da criatividade dos artistas, dos filósofos e dos cientistas” (PRIGOGINE, 2002, p.13). É preciso perceber o tempo sensível, aquele que é relativo e intransferível ao outro, o tempo imanente à pessoa e às circunstâncias tecidas em tempo real. Dentre outros elementos da estrutura cênica, o tempo é o balizador do sucesso ou não, de toda a dramaturgia improvisada.

A improvisação é uma prática extremamente difícil, mas não impossível quando se tem um corpo preparado para este fim. Há, portanto, uma infinidade de exercícios favoráveis a preparação do intérprete criador, como, por exemplo, os laboratórios de movimentos que são ricos procedimentos para despertar a autonomia da criação, a consciência e o estado de prontidão para lidar com situações cênicas inesperadas, como o acaso.

A complexidade deste recurso criativo quando usado na cena e mesmo durante as aulas práticas está no grau de conscientização e percepção das mudanças que alteram os sentidos do corpo e, por conseguinte, da dança. Toda e qualquer alteração entre o corpo e o ambiente cênico “requer tanto os sinais sensoriais especializados como os sinais provenientes do ajustamento do corpo, que são necessários para a ocorrência de percepção” (DAMÁSIO, 2000, p.193).

O ajustamento no corpo no que concerne o espetáculo de improvisação acontece no momento em que novos estímulos são percebidos pelos canais sensoriais, por exemplo, quando um corpo toca no outro, quando o balão estoura de modo casual, eis, aqui, alguns fatores geradores de ajustamento de ideias criativas na cena de *O Seguinte é Isso*.

A improvisação, além de ser um importante recurso de criação é, sobretudo, um sistema de ideias que rompe com as regras convencionais de concepção e encenação. Além disso, ela aponta novas tendências ideológicas e estéticas de explorar e reorganizar de modo pessoal as informações simbólicas inerentes ao corpo, as quais se convertem em material para a cena. Para muitos artistas da dança, do teatro, da música, das artes plásticas e da literatura, ela se torna indispensável para produzir múltiplos devaneios cênicos, é um tipo de criação que exige um profícuo diálogo interno e de muita sensibilidade para escutar a demanda emergente do interior e exterior do corpo,

O diretor teatral Eugenio Barba diz: “sempre considerei a improvisação dos meus atores como a capacidade de conduzir um diálogo consigo mesmo, um sonhar acordado, uma espécie de meditação, de caminho pessoal para uma viagem interior que deixava rastro de reações perceptíveis” (BARBA, 2010, p.66).

É interessante a ideia de rastros perceptíveis apontados por Barba, sobretudo quando a improvisação tem a função de estruturar a dramaturgia na simultaneidade em que o artista se apresenta. Quero com isso reiterar a relevância do exercício da consciência perceptiva, da atenção do corpo, da atitude pessoal e do quanto é essencial o autoconhecimento das possibilidades mecânicas e motoras na perspectiva de ampliar o potencial criativo do improvisador, pois dessas ações depende a organicidade de todo o desenvolvimento do espetáculo.

O conjunto de ações acima descrito se constitui em um largo indicador de impulsos em direção ao dinamismo interno e externo dos acontecimentos que permeiam o artista e o seu improvisado. Assim, os canais perceptivos se alargam a partir de um conjunto de estímulos suscitados no tempo e espaço da ação em processo. Há, portanto, uma complexidade neste fazer-sentir-improvisar que depende de todo o sistema corporal, e respectivamente, das estratégias do sistema da improvisação.

Improvisar, não é sinônimo de alienação, de bagunça, de um amontoado de elementos que se joga na cena com a ideia de que assim se faz a diferença, tampouco é uma ação desprovida de regras, com pouca credibilidade e ausência de fulcro que resulte em algo significativo. Este sistema criativo possui as propriedades características de seu formato e como tal carrega em si as normas de uma ação que lhe é particular. Muitas vezes, as regras

naturais que imperam em um determinado processo estão subjacentes, mas, decerto, elas existem como mais um sistema estrutural de ordem pessoal, e que ajudam a tecer uma rede de comunicação.

No processo de organização da dança improvisada a “coreografia é entendida como uma organização de um sistema que possibilita emergências: uma rede de relações na qual o dançarino age em tempo real, segundo motivações e parâmetros específicos” (SILVA, 2009, p. 31). O corpo que dança improvisando encontra em si mesmo a auto-organização e, mesmo não partindo de um movimento retilíneo, sua forma e conteúdo são legitimados naquilo que é imediatamente determinado pela temporalidade e espaço. O intérprete-criador é responsável pela elaboração de todo o sistema de uma dança imprevisível, instável, não linear, e longe de uma estrutura criativa cristalizada.

A dança concebida por meio de um sistema predeterminado possui todos os elementos de sua composição como o tempo, espaço, gestos, narrativas, ação e tensão colocadas em uma ordem hierárquica, a qual é antecipadamente conhecida pelo intérprete que dança exatamente a mesma ordem por ele ensaiada e automatizada. O processo criativo distante de uma ordenação fixa dos elementos estruturais da dança, se delinea como um sistema aberto, em que alguns dos elementos acima sublinhados ganham organização no instante em que o intérprete criador entra na cena.

Nesses parâmetros de criação, a dança pode ser construída através de um sistema predeterminado ou indeterminado. Tal escolha depende do método pessoal de cada criador. Vale ressaltar que a escolha por um sistema não anula a possibilidade de utilização de ambos em uma mesma produção cênica. No sistema predeterminado, a dança possui todos os elementos em uma ordem hierárquica antecipadamente conhecida, no sistema aberto nota-se uma des-hierarquização dos elementos e mesmo um desconhecimento da ordem em que os fatores do movimento vão emoldurar a forma e o conteúdo. Isso significa dizer que todo o conjunto estético é constituído na simultaneidade em que o público assiste ao espetáculo. Neste último caso, trata-se de uma dança indeterminada, já que os elementos do seu sistema estrutural são determinados temporariamente quando o intérprete entra na cena. O sistema é

um agregado de coisas, relacionadas entre si em alguma extensão, de tal forma que tal relacionamento permita a partilha de propriedades, logo propriedades comuns. Admitimos também que a grande maioria de sistemas que compõem o Universo é aberta, ou seja, trocam matéria e/ou energia, logo informação, com um sistema que os envolve, o chamado meio ambiente. As relações que caracterizam um sistema compreendem também aquelas entre elementos e itens do meio ambiente (VIEIRA 2007, p.50).

Seguindo o pensamento de Vieira, compreendo a dança indeterminada como um sistema aberto formado por um agregado de signos com equivalência entre si, cuja concepção e organização dos elementos estruturais responsáveis em formar o desenho coreográfico, são conectadas e determinadas no instante da apresentação, e não anterior a ela. É uma prática emergente que se processa no campo do inesperado e casual, e mesmo assim encontra correspondência semântica, estética e criativa entre os elementos relacionados entre si.

O ambiente onde o corpo está inserido é indiscutivelmente o grande meio de permanentes trocas. É neste contexto que o sujeito tem a noção de todas as informações que constituem o mundo a sua volta, gradativamente, adquire consciência para relacionar-se com todos os sistemas inseparáveis dele. Este fato reafirma a relação imanente entre o espaço interno e externo como agentes responsáveis pelos momentos contínuos e descontínuos de improvisação, acasos e criações fortuitas ou não, inscritas no tempo e espaço cotidiano, científico e artístico.

A improvisação na dança como recurso de criação pode ser usada com diferentes objetivos. Aqui destaco três deles. Uma das finalidades do seu uso está relacionada ao exercício de ampliar o repertório de movimento do dançarino, instigando-o a encontrar distintas nuances de gestos e combinações de movimentos por meio de inúmeros laboratórios de criação.

O segundo recurso criativo pode ser utilizado como estratégia de criação para elaboração coreográfica. A coreografia se funda a partir da improvisação para a organização de elementos como o tempo, espaço, peso, fluxo e tipos de movimentos, os quais serão posteriormente transformados em estruturas determinadas em uma ordem que não se altera no interior da composição. No momento em que esses elementos são fixados em uma ordem hierárquica de gesto, movimento e ação, a dança deixa de ser improvisada e passa a ter um caráter de dança determinada.

No terceiro, a improvisação pode ser realizada no instante em que o espetáculo de dança acontece, assim a coreografia não se caracteriza por uma ordem de elementos previamente organizados, em oposição à hierarquização dos seus elementos, os mesmos vão se construindo no exato instante em que a dança vai se transformando em poética cênica como no caso da concepção em *O Seguinte é Isso*.

O uso da improvisação como recurso de criação é mais recorrente nas investigações na dança contemporânea. Neste movimento usa-se com frequência o laboratório de improvisação, o qual pode ser realizado individualmente ou em grupo, com contato corporal ou não. Tais procedimentos coreográficos se configuram como férteis caminhos de viabilizar

a concepção da dança mais autoral, com forte convite ao dançarino de mergulhar em diferentes desafios, exigindo do mesmo, a habilidade e capacidade de criação imediata para reinventar, reorganizar e ressignificar a dança em diferentes contextos, a fim de solucionar questões que se apresentam em tempo real da criação e que, às vezes, parece desorganizar o sistema interno de equilíbrio e conhecimento natural das coisas que circundam o jogo durante a ação cênica.

O artista contemporâneo agencia uma pluralidade de material estético que pode derivar de muitas origens. Em geral, ele é o responsável por esta escolha e, mesmo que esta seja intangível e invisível é sempre um elemento que pode servir-lhe de estímulo à improvisação. Neste panorama, é possível elencar uma infinidade de artistas de advindos de distintos campos criativos, os quais de século a século construíram significativas obras de arte originadas do sistema aberto da improvisação. Entre eles, o arquiteto Antonio Gaudí, que não possuía uma planta acabada do projeto de construção da igreja da Sagrada Família, localizada em Barcelona-Espanha. O fato deste artista não possuir o projeto fechado de sua obra não se configurou como problema, ao contrário, nutriu-se de sua improvisação e encontrou o caminho fértil para avançar na sua criação que ainda hoje permanece inacabada.

Na música, as revolucionárias combinações musicais de John Cage, sem preocupação com a noção de uma ordem rítmica predeterminada e, na dança, Merce Cunningham, Steve Paxton e tantos outros artistas. No Brasil, Klauss Vianna, Angel Vianna, Maria Duschenes, Tica Lemos, Isabel Marques, dentre outros artistas e alguns grupos de dança que usaram e ainda usam o sistema de improvisação para a construção cênica. Em São Paulo, a Cia.Nova Dança 4, e Caleidos Cia.de Dança; No Rio de Janeiro, a Cia.de Dança Lia Rodrigues; Em Belém, Cia.Experimental de Dança Waldete Brito, que desde 1998, se ancora nos princípios deste método a fim de investigar modos emergentes e particulares de criação.

A improvisação é uma *dança imanente* (MENDES, 2010), aqui entendida como o movimento construído a partir do auto-diálogo e escuta corporal, cuja finalidade é extrair de si mesmo os substratos responsáveis pela materialização estética. Desta forma, a escrita coreográfica, a exemplo de outras formas artísticas, pode ser realizada a partir de diferentes matizes, indo do matiz emocional até o mais abstrato e simbólico. Existem inúmeros exercícios de improvisação e cada qual possui objetivos específicos que vão desde a construção de um personagem até a composição de um espetáculo de dança ou aumento do repertório dos movimentos corporais.

Em geral, muitos exercícios de improvisação utilizados na dança são oriundos do teatro e é por meio de alguns sistemas de jogos teatrais que o dançarino é motivado a

experimental e a explorar as suas possibilidades criativas. Em procedimentos desta natureza, não cabe a preocupação da construção de formas consideradas esteticamente acabadas, de modo que a estética está impressa naquilo que o corpo sente e é capaz de construir. Isto significa dizer, que o belo e o significado das formas estão em seu próprio conteúdo, ou seja, na própria forma que o corpo realiza. Portanto, “a forma não pode ser compreendida independentemente do conteúdo (...) depende de um lado do conteúdo e, do outro, das particularidades do material e da elaboração que este implica” (BAKHTIN, 2000, p. 206).

Na dança, a especificidade do material que implica na construção e desconstrução das formas está no próprio corpo e é, deste território impregnado de sentidos, que germinam outros conteúdos decorrentes dos gestos e movimentos dançados e plenos, que falam por si só, e, portanto, não precisam de elementos complementares para tecer qualquer significado (GIL, 2004).

Os gestos coreografados revelam a semântica de sua escrita, e seja na improvisação ou na dança previamente elaborada, o gesto desenvolvido esteticamente para a cena possibilita não apenas tornar algo visível, mas, sobretudo, consiste em dialogar com o contexto da obra artística na proposição de estabelecer *relações dialógicas* com aquele que a observa. De qualquer maneira, os modos de improvisação encontram nos gestos e movimentos o fio condutor que dá forma e sentido ao desenho coreografado, e isso não está isento de “sensações, ações e pensamentos, sofrendo intervenções do consciente e do inconsciente” (SALLES, 1998, p. 27).

O argumento de Salles é mais um pensamento significativo que assevera o não domínio da ação consciente em detrimento do inconsciente nem a recíproca se configura como verdadeira. O que existe de fato é uma flutuação constante entre aquilo que se faz de modo consciente, com as ações que se tecem de forma inconscientemente no e pelo corpo. O importante é compreender que um fenômeno não anula o outro e nesta ambivalência perceber a existência de uma ação do sistema corporal tão fundamental à potencialidade de uma dança que tanto pode emergir da razão ou não, da prática consciente ou não. Com efeito, ambos os movimentos são essenciais não somente para a sobrevivência do corpo, mas são fundamentais para a criação em qualquer circunstância.

Os movimentos corporais transitam sempre entre a camada do consciente e inconsciente e, na improvisação coreográfica, isso não é diferente. Contudo, prefiro trabalhar este método de criação, a partir da ideia de não deixar a consciência plena ser a principal condutora da ação criativa. Em oposição a este caminho, procuro pensar em um processo de deixar o corpo encontrar por si só, a estruturação coreográfica, sem induzi-lo a pensar na

forma, na dinâmica, no tempo, no espaço, e sim, deixar que o acaso conduza o desenho coreográfico, não lhe impondo nenhuma regra fixa quanto à forma esteticamente coreografada. Não estou querendo dizer com isso, que a improvisação na dança seja sempre ausente de condução consciente, ou que a mesma decorra do vazio.

Durante o processo de *O Seguinte é Isso*, percebi que a auto-condução excessiva de modo consciente, às vezes, impedia uma dança mais experimental, com possibilidades de novos arranjos coreográficos. Assim, “se nos tornarmos demasiado conscientes do nosso gesto, aumentaremos consideravelmente as probabilidades de o falhar” (GIL, 2004, p.127).

A improvisação coreográfica lida com todos os riscos, incluindo a probabilidade de falhar e, através de uma ação consciente ou não, os erros e os acertos estão sempre presentes. Contudo, as falhas, os erros e as incertezas, de algum modo bem particular podem servir de materiais criativos como portas de entrada e saída de informações. Em geral, são bifurcações carregadas de sentidos derivados da simbiose entre o corpo e o ambiente cênico e, desta inter-relação o intérprete-criador se nutre para conceber a improvisação na dança, uma poética processual de múltiplos sentidos.

3. NAS TRILHAS DE OUTRAS DANÇAS E ACASOS

Os fenômenos que circunscrevem a vida e que muitas vezes parecem surgir não se sabe bem de onde, como a própria origem do universo, o início da vida e o momento da morte, são, dentre outros acontecimentos, incógnitas sediciosas em vários campos do saber. O lugar de onde se veio e o lugar para onde se vai continua sendo um mistério para todas as civilizações, as quais têm percorrido há milênios distintas trilhas filosóficas, científicas e mesmo lendárias e mitológicas, na tentativa de encontrar respostas exatas das causas responsáveis pelo nascimento e desaparecimento de todos os acontecimentos pertencentes ao universo.

A complexidade do fenômeno do acaso está centrado na própria existência da vida, já que o mesmo é indissociável dos fatos coexistentes no mundo, e, por conseguinte, faz parte da essência humana (OSTROWER, 1990). É nesta vereda sobre a noção histórica do acaso, que passo a percorrer, cujas certezas, no que se refere ao tempo e espaço em que o mesmo vai emergir, é algo que não se prediz.

Para refletir, fundamentar e localizar historicamente o acaso, mesmo que brevemente a fim de posteriormente sinalizar a interferência deste fenômeno como estratégia de criação na concepção de *O Seguinte é Isso*, trago, além do conceito de Fayga Ostrower, outras abordagens conceituais de Ilya Prigogine, Rémy Léstienne, Amit Goswami, Marcelo Gleiser, Cecília Salles e Vera Terra. De modo que a minha argumentação se encontra no entrecruzamento de uma rede de pensamentos, conceitos e classificações, que concorrem para a compreensão e aproximação deste com o objeto de pesquisa desta tese.

O físico Ilya Prigogine, ganhador do prêmio Nobel de Química em 1977, em uma de suas obras intitulada *O fim das certezas*, alarga os horizontes cognitivos quando afirma que o universo é um campo não mais de certezas e sim de possibilidades. Este mecanismo de pensar os eventos da vida desencadeia novas reflexões e ideias acerca dos fenômenos suscitados, de causas pouco aparentes, como os acontecimentos surgidos casualmente da experiência sensível do corpo. É neste terreno movediço que discuto os processos artísticos, sobretudo aqueles derivados dos processos de improvisação e do acaso, cujas certezas estético-coreográficas não se apresentam como algo previamente definido, mas resultam de um conjunto de possibilidades abertas, indeterminadas, descontínuas, imprevisíveis e subjetivas como o que vai se notar no decorrer do objeto desta tese, a partir da poética de *O Seguinte é Isso*.

No universo de possibilidades e poucas certezas observado por Prigogine, não é de se estranhar os diversos meios que as sociedades buscaram e ainda buscam para encontrar o primeiro ponto responsável e o caminho pelo qual os fenômenos se conectam uns aos outros dando sentido à vida. Para Gleiser (2010, p.13), a “essência dessa busca é a convicção de que, de alguma forma, tudo está interligado, de que existe uma unidade conectando todas as coisas”. Pressuponho que este código de coesão responsável pelo equilíbrio e unificação do mundo material, e mesmo do imaterial, esteja ligado ao *quantum* de energia. Em outras palavras, é algo conectado a uma sutil energia particular que conduz o destino de cada pessoa e o modo como ela se relaciona com tudo à sua volta, em distintas direções no tempo e espaço.

O século XX viu nascer a potencialidade da física quântica e, com ela toda a revolução de um pensamento que se constrói na oposição de ideias deterministas e algorítmicas da física clássica de Newton. “No mundo quântico, sem um algoritmo completo, sem determinismo completo, abre-se uma janela de oportunidade para a verdadeira criatividade, para o que é realmente novo” (GOSWAMI, 2008, p.27). É na continuidade de pensamentos desta natureza que dialoga com sistemas abertos de pensar a criatividade, a fim de revelar novos valores estéticos em contextos singulares e plurais, que passo para a abordagem acerca do acaso artístico como algo que transcende por essência o limite do determinismo, a partir da experiência sensível do corpo que sente, cria e dança com toda a lógica e sentido que lhe é possível expressar pelos gestos e movimentos.

3.1 Dialogismo e acaso na dança contemporânea

O acaso nos processos criativos é um fato mais evidenciado e discutido nas experimentações contemporâneas do século XX. O que não significa dizer que anterior a este período a sua manifestação fosse inexistente. Porém, é neste momento que se têm mais efetivamente registros deste recurso como um significativo paradigma estético no teatro, na música, na literatura, nas artes plásticas e na dança, sendo este último gênero artístico o diálogo que mais me interessa. No entanto, em alguns momentos, esta conversa será ampliada para outras áreas cognitivas na proposição de melhor apreender e compreender o sentido deste movimento no ato da criação cênica.

No século XX, e mesmo no período que o antecedeu, inúmeras descobertas abalaram as estruturas do pensamento que se firmava em alguns casos, a partir da ideia de unificação das coisas. Havia uma tendência, sobretudo por parte da Igreja, em fixar como verdade

absoluta algumas descobertas. Durante anos, por exemplo, se acreditou que a terra era o centro de todas as coisas e que o sol e os planetas giravam em sua volta. Tempos depois, Copérnico, com a teoria do heliocentrismo, revelou o movimento inverso, ou seja, o sol é o centro e todos os planetas giram ao seu redor. Da mesma forma, a simetria matemática a partir dos enunciados de Pitágoras permaneceu um longo período como alicerce do pensamento perfeito e verdadeiro. Não se trata aqui de anular a importância da teoria da simetria no contexto das ciências físicas, ao contrário, a sua importância continua a ser fundamental na compreensão do equilíbrio e harmonia do universo (GLEISER, 2010).

Todavia, sabe-se que o mundo não é feito somente de perfeição e beleza, tampouco de simetria. Então, é necessário não apreendê-lo como única proposição de leitura das coisas que transformam a vida. Embora Pitágoras e Platão comungassem do mesmo pensamento, de que a perfeição simétrica da matemática seria sinônima de pura beleza, ainda assim, segundo GLEISER, tal julgamento expresso não se firma como um pensamento uníssono. Prova disso, são as muitas descobertas no último século suscitadas pela experiência sensível e natural do corpo, como as pesquisas das ciências experimentais e as pesquisas artísticas, derivadas pela via oposta ao movimento simétrico.

As sociedades presenciaram e continuam a viver momentos de grande efervescência e de muitas inovações, como por exemplo, a descoberta tecnológica, a teoria da evolução natural das espécies (Darwin), os princípios da termodinâmica (Carnot), o telégrafo eletrônico (Gauss) e, posteriormente, a física quântica. E cada uma destas significativas descobertas alterou o modo de ver, pensar e sentir o mundo. Isso se deu em todas as áreas do conhecimento, incluindo a dança.

Neste percurso, muitas das invenções se originaram na casualidade do próprio tempo e espaço no qual as mesmas ocorreram, foram experimentadas e sentidas corporalmente. Ademais, tais modificações não são restritas aos laboratórios dos cientistas, constantemente a vida em sociedade é afetada e se deixa afetar pelo progresso em constante ritmo de evolução em diferentes instâncias do saber. O pensamento da produção artística imanente ao ser humano constitui uma parte significativa das muitas camadas dos aspectos subjetivos e, como tal, acompanha o progresso e a quebra de paradigmas científicos e artísticos deste os tempos remotos.

No cenário permanente de significativas invenções, os seres vivos continuam a desenvolver o seu potencial criativo, ampliando-se as perspectivas de novas descobertas. Mesmo que os resultados em artes sejam provenientes de ideias simétricas ou assimétricas, conscientes ou inconscientes, determinadas ou ao acaso, ainda assim são caminhos que se

consagram como paradigmas fundamentais para encontrar modos diferentes de dar vida à criação. Tais questões serão mais aprofundadas nesta pesquisa na seção que tratará da análise do processo de *O Seguinte é Isso*.

O contexto histórico da dança, nesta pesquisa, sinaliza de forma direta alguns momentos que marcaram a quebra de distintos padrões estético-coreográficos em direção à configuração de novas danças, as quais, notadamente por meio dos coreógrafos vanguardistas, anunciaram outros modos de estética e experimentações. Tais experimentações em nada se parecem com as regras simétricas da técnica do ballet clássico do século XIX, onde tudo era previamente determinado sem nenhuma abertura para lidar com a experimentação do acaso e o não planejado era algo impensável. Da mesma forma, a condição humana não encontrava espaço como narrativa cênica, pois os temas naquele período eram voltados somente para os seres etéreos, como as ninfas, fadas e príncipes, dentre outros, que continuam a povoar o mundo do ballet clássico.

Neste contexto, percorro a trilha histórica da dança moderna do início do século XX, em função não apenas de sua profunda transformação estética, mas também pelas distintas redes criativas individuais e fundamentais que suscitaram diferentes técnicas e modos particulares de pensar, sentir e criar. Vale salientar naquele período o registro do acaso em distintas linguagens artísticas, como na música, na literatura, no teatro e na dança, como mais um recurso de conceber a obra artística.

O acaso artístico marca significativas mudanças no pensamento criativo e na percepção do artista que lida com circunstâncias inesperadas de corte no fluxo da concepção, e, ao mesmo tempo, convida o criador a reconhecer outras possibilidades de criação. Muitos criadores vivem momentos de quebra de fluxo de ação e ideias durante a concepção de uma obra artística. No momento em que tudo parece muito harmonioso no modo de criação, em que todo o material eleito para dar forma e sentido ao produto estético parece encontrar certo equilíbrio de ritmo, movimento, forma, conteúdo, volume, cor, tempo, espaço e dinâmica, é também quando surge a sensação de incompletude e insatisfação em relação à criação e ao material.

As sensações inesperadas e reais pelas quais o artista transita no instante em que trabalha em seu produto estético se revelam como mais um fator que abre muitas possibilidades de se converter em distintos canais de estímulos à criação. E, além disso, “estão longe de se reduzir à experiência de um certo estado ou *quale* indizíveis, elas se oferecem com uma fisionomia motora, estão envolvidas por uma significação vital” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.282).

É no terreno das sensações subjetivas e coletivas que os artistas em geral, de tempos em tempos, vêm engendrando distintos procedimentos criativos. O movimento artístico se modifica ao longo de sua história tanto pela insatisfação pessoal quanto pelo desejo de renovação estética a partir de uma demanda sentida no e pelo corpo.

A experiência sensível do corpo dançante modifica-se sobremaneira com o rompimento e negação dos códigos predeterminados do ballet clássico. Muito desta mudança deve-se às ideias revolucionárias da americana Isadora Duncan (1878-1927) que rejeita os processos de criação e formação estabelecidos pelo academicismo das escolas clássicas. Ela descobre outras maneiras de expressar-se pela dança de um jeito mais autoral sem com isso anular o emocional. Esta artista, funda a ideia de uma nova dança, a dança moderna. A sua filosofia de dança fica como um legado para a geração de criadores que seguem em busca de experimentar e vivenciar os sentimentos do corpo que pensa e dança a realidade na qual se insere.

As décadas em que o ballet clássico imperava como técnica de treinar o corpo na dança e como estética coreográfica predominante nos espetáculos foi essencial para se pensar e fazer uma dança mais orgânica e menos simétrica, a partir de uma escuta mais profunda da necessidade que o corpo tinha de se movimentar e expressar a sua vontade interna. Considero a passagem do século XIX para o seguinte como um momento singular de grito ao livre-arbítrio do corpo na dança.

A dança moderna surge por volta do início do século XX, período de significativas transformações para a sociedade da época, sobretudo com o advento da Revolução Industrial que desencadeou profundas alterações no modo de vida ocidental. Este movimento inaugura um novo momento da vida, então moderna, onde o sujeito buscava distintos ambientes e motivos com possibilidades de leitura de mundo.

O momento era de liberdade e de experimentação. Portanto, muito propício à invenção de novas técnicas para atender às demandas do corpo. Porém, é também um período marcado, segundo (HARVEY, 2002), pelo sentido da efemeridade, do fragmentado e do pensamento da “destruição criativa ou destruição criadora”, esta expressão foi cunhada Joseph Schumpeter, em 1942 e, carrega em si o sentido de inovação, para isso, é preciso desconstruir antigos padrões para que outros possam emergir em direção ao progresso humano.

O progresso se faz na relação de todos os acontecimentos que marcaram a história do corpo século a século, como, por exemplo, as duas guerras mundiais e as muitas descobertas científicas, entre elas, as teorias da evolução da seleção natural, a da relatividade, a física quântica, dentre outros eventos que derrubaram paradigmas religiosos, sociais, políticos,

culturais, e se configuraram como condição relevante para dar vazão a novos pensamentos em distintas áreas do conhecimento.

Neste contexto, no início do século XX, um grupo de dançarinos compreende o valor e a diferença de uma dança libertadora, livre das sapatilhas de pontas, e de todos os códigos regulados pelo ballet clássico. Além de Isadora Duncan, surgem outros grandes expoentes que contribuíram para avolumar e firmar a essência da modernidade na dança, como, Mary Wigman (1886-1973), Loie Fuller (1862-1928), Ruth St.Denis (1879-1968), Ted Shawn (1891-1972) Doris Humphrey (1895-1958), Rudolf Laban (1879-1958) e Martha Graham (1894-1991). Para este grupo de pesquisadores do movimento corporal, o que importava era a liberdade espontânea do corpo, cuja finalidade, segundo Eliana Silva (2005, p.97), era “expressar através do movimento a verdade interior do ser humano, distanciando-se de toda fantasia e artificialidade da expressão clássica”. Esse diálogo da autora remete-se ao pensamento da potencialidade da dança originada do interior do corpo e com muitas possibilidades de dialogar com a realidade da condição humana, qualidade esta bem distante dos princípios da narrativa do ballet clássico.

A dança moderna emana da experiência sensível e criativa do corpo, e seu espectro deu-se em um momento de desencanto com as regras estéticas anteriormente aplicadas pelos dogmas do ballet, e ainda, pela necessidade e potencialidade imaginativa e criativa inerente a todo e qualquer sujeito que aspira expressar a sua condição humana. “A Dança Moderna assumiu total responsabilidade pela construção de seu saber, passando a interpretar-se de acordo com uma lógica própria, e conseguindo demonstrar que o corpo em movimento é ao mesmo tempo “sujeito, objeto e instrumento de seu próprio saber” (LOUPPE apud GREBLER 2004, p. 39). Com isso, há uma perene afinidade dialógica entre o sujeito e o ambiente que lhe é próprio, de modo que todas as mudanças ocorridas no contexto social, político, econômico, científico e em tantas outras práticas de sobrevivência, continuam a atravessar, a fragmentar e a alterar a estrutura do pensamento humano de acordo com a semântica e a dialética que lhe são devidas. A dança, enquanto ato vivo e criativo, acompanha todos os movimentos e se mostra como outro caminho de leitura e compreensão da vida.

Os fatos da vida continuam a funcionar como um exercício de percepção, de consciência, de transmissão, de transformação e de recriação. As necessidades do corpo quer sejam cotidianas ou cênicas variam em gênero de importância para cada pessoa no ambiente em que ela reside. Para exemplificar um desses momentos de troca entre o sujeito e o contexto que lhe é próprio, sublinho uma das ideias teóricas desenvolvidas por François Delsarte (1811-1871), cuja importância é citada por BOUCIER (1987, p.243), como uma filosofia que

tinha como foco os “mecanismos pelos quais o corpo traduz os estados sensíveis interiores”. Empregava um valor considerável na relação dos gestos corporais com a emoção interior que dele emana. Segundo Grebler (2004, p.49), Delsarte “foi um dos mestres que criou as condições de sua emergência, através de sua pesquisa sobre o sistema gestual expressivo que serviu de base aos pioneiros da Dança Moderna”.

Embora Delsarte tenha direcionado os seus estudos para a música, o teatro, as artes plásticas e o canto, ele acabou por influenciar os dançarinos modernos. Afinal, começa com ele o sentido de que o movimento expressivo do corpo é o resultado da capacidade que o músculo tem de contrair e relaxar, da mesma forma enfatiza o movimento do torso como uma das regiões de grande força interna. Com isso, este professor e pesquisador é considerado por muitos autores, dentre os quais Paul Boucier, como o responsável em fundar a filosofia da dança moderna.

As muitas influências sofridas por vários artistas da dança moderna provocaram dentre outras situações positivas, a autonomia criativa. Este foi um momento em que uma geração de professores, coreógrafos e dançarinos experimentou de modo mais intenso e orgânico o sentimento e a emoção na dança. A liberdade de expressão e a criação individual provocaram o surgimento de distintos modos de concepção, um jeito único de materializar a dança, porém, nunca fechado em si mesmo, pois se verifica neste gênero estético a pluralidade de ideias, de técnicas, de temáticas, de dramaturgias e concepções cênicas.

Os dançarinos modernos tem interesse no movimento que emerge do centro de uma corporeidade carregado de sentimento e emoção, com muitas possibilidades de revelar pelo corpo que dança as narrativas próprias do contexto onde cada sujeito está inserido. Daí, a diversidade de pesquisa, de técnicas corporais, experimentações e possibilidades de novos padrões de gestos e movimentos extraídos do corpo que sente, pensa e dança na singularidade de tudo aquilo que lhe é imanente.

Neste cenário efervescente, para cada espetáculo realizado uma descoberta particular de fazê-lo. Nota-se, portanto, que esta técnica de dança não possui uma receita uníssona de composição, tampouco de uma prática monológica, mas se constrói na multiplicidade de caminhos resultantes de diferentes métodos experimentais. Aqui reside, o indício do sistema aberto de conceber espetáculos de dança e, nesse caso, prefiro pensar em um conjunto de processos criativos que reúnem em si, uma vasta quantidade de recursos pessoais derivados da vontade individual de selecionar, recortar, colar, construir e destruir os elementos responsáveis pela materialização da dramaturgia geral para construí-lo sempre de outra forma.

Nos diálogos até aqui trilhados, Silva (2005), em sua incisiva pesquisa sobre a historiografia da dança moderna, aponta alguns aspectos genéricos, marcantes e norteadores das poéticas coreográficas dessa técnica de dança, que ao permitir rupturas estético-criativas acendeu outros valores, conceitos, e perspectivas de um corpo mais disponível às experimentações. Assim, os dançarinos modernos tornam-se artistas mais conscientes de sua dança e começam a perceber onde se localiza a força propulsora do movimento responsável em gerar a dança moderna, cujas características são

o centro do corpo como propiciador do movimento, os pés descalços, o uso do chão não apenas como suporte mas onde os dançarinos podiam sentar ou deitar, o uso diferenciado da música de maneira não literal e principalmente a utilização de uma dramaticidade mais direta oriunda do movimento, da temática e dos personagens, em oposição ao lirismo considerado superficial do balé clássico, foram alguns dos traços que definiram a filosofia criativa e a linguagem da dança moderna (SILVA 2005, p.97).

As características acima destacam alguns aspectos do jeito livre de pensar e fazer dança no início do século XX. Uma forma desconectada e distante de quaisquer artifícios que pudesse impedir os coreógrafos modernos de mostrar a sua emoção e sensação. Portanto, a demanda interior somada à relação com o meio externo se apresentam como o argumento mais impulsionador para gerar estéticas coreográficas diferenciadas.

No caminhar das trilhas dos eventos relevantes, julgo necessário citar o surgimento da Denishawnschool, fundada pelos dançarinos modernos Ruth St.Dennis (1878?-1968) e Ted Shawn (1891-1972). Esta escola se configurou como outro marco para o avanço, difusão e descobertas de ricas metodologias em dança. Foi um lugar de renovação do pensamento criativo que ajudou a sustentar a filosofia da dança moderna em direção as possibilidades estético-criativas. Desta Escola saíram grandes nomes da dança como Doris Humphrey (1895-1958), Charles Weidman (1911-1975) e Martha Graham (1894-1991).

A dança moderna desenha-se como o indício do sistema criativo aberto à luz de novas experimentações pessoais de sentir e se posicionar frente aos novos paradigmas políticos, sociais, econômicos e científicos que permeavam o contexto no início do século XX. Eis que se delineia um pensamento criativo em dança que implica uma vontade de criar de forma mais livre, mais autônoma, em busca de uma fala coreográfica subjetiva e, portanto, que fala de si mesma, do seu tempo e acompanha o momento veloz com que as coisas acontecem e se deslocam na casualidade do tempo e espaço que o dançarino se encontra.

O fenômeno do acaso na dança tem indícios com as criações coreográficas do dançarino moderno Merce Cunningham (1919-2009). Aluno de Martha Graham e solista de

sua companhia artística entre os anos de 1939 e 1945, anunciou para o cenário artístico nos anos 40, a sua insatisfação com a dança moderna. É com ele que nasce a dança pós-moderna ou dança contemporânea, a quem não interessava mais a dramaticidade excessiva, tampouco a narrativa linear da dança moderna.

A filosofia criativa de Cunningham, dentre outros aspectos, estava ligada ao acaso e ao uso frequente do método de improvisação, pois entendia que a dança não precisava ser prisioneira no acompanhamento do ritmo da música e ainda era favorável à ausência de cenário e encadeamento lógico dos gestos e movimentos. Para ele, o corpo era expressivo em si mesmo, e, portanto, não precisava “contar nenhuma história”.

A dança na metade do século XX passa por redefinições e revalorização estético-criativa. Tais modificações não são restritas ao campo das artes, mas a de toda uma sociedade que vive os avanços do capitalismo que provocou considerável alteração na forma de pensar e de se colocar frente às questões de um tempo definido não mais pela modernidade e sim pela pós-modernidade.

A ideia da desconstrução criativa marcou a nova estética da modernidade em distintos campos do conhecimento artístico. A incessante busca pela autonomia criativa provocou o surgimento de métodos pessoais de criação e novas metáforas nas obras artísticas de notáveis criadores, como Picasso, Proust e Mallarmé, dentre outros (HARVEY, 2002).

Na dança, os coreógrafos continuam a revelar infinitas redes criativas formadas por dinâmicas e formas, que constroem e imediatamente se destroem para dar lugar e vida à criação cada vez mais autônoma, fragmentada e indeterminada, a ponto de ser perceptível o jeito subjetivo a cada concepção.

O período da modernidade se distingue do pós-modernismo. Para dar conta desta complexa passagem considerável da modernidade à pós-modernidade, vale a reflexão seguinte.

O que parece num nível como o último modismo, promoção publicitária e espetáculo vazio é parte de uma lenta transformação cultural emergente nas sociedades ocidentais, uma mudança da sensibilidade para a qual o termo “pós-moderno” é na verdade, ao menos por agora, totalmente adequado. A natureza e a profundidade dessa transformação são discutíveis, mas transformação ela é. (...) num importante setor de nossa cultura, há uma notável mutação na sensibilidade, nas práticas e nas formações discursivas que distingue um conjunto pós-moderno de pressupostos, experiências e proposições do de um período precedente. Huyssens (apud HARVEY, 2002, p.45)

Para ampliar o diálogo reflexivo acerca da complexidade da passagem da modernidade a pós-modernidade, Silva (2005) diz:

o pós-modernismo é de fato um movimento único, oriundo de um tempo cujas estruturas de pensamento, sentimento e comportamento divergem radicalmente daqueles do modernismo. Sua caracterização coaduna-se com aspectos sincrônicos determinantes como a globalização, o ininterrupto bombardeio de informações, a fragmentação e velocidade de imagens, a multiplicidade e simultaneidade de percepções e experiências e, finalmente com a cultura do *bit*. (SILVA, 2005, p.76).

Os autores cujos pensamentos foram aqui selecionados para acender tal discussão asseveram a existência de características que marcam a evolução da cultura antes e depois do pensamento da pós-modernidade. Ambos comungam da filosofia de que, de alguma forma, o discurso e a sensibilidade de olhar as informações no mundo globalizado modificam a maneira e a própria velocidade de pensar, sentir, criar e se posicionar frente às informações de novas sonoridades, imagens, tecnologias e tantos outros dados que o ser humano está destinado a conviver, desde que tais elementos coexistam em seu entorno.

Nesta perspectiva, a humanidade acompanha a sincronicidade das transformações e rupturas paradigmáticas de ver, experimentar e sentir. A dança, neste aspecto, é mais um desses acontecimentos que dialoga simultaneamente com o contexto onde é concebida, portanto, não está alheia ao pensamento da pós-modernidade.

No tocante a esses argumentos, acredito que a pós-modernidade na dança trouxe inquestionáveis mudanças no pensamento criativo e, com alguma diferença das características que fixaram o pensamento dos dançarinos modernos, algumas das quais já sinalizadas no decorrer desta pesquisa e, outras serão apontadas na seção seguinte. Deste modo, comungo da ideia de que houve uma sensível alteração na estruturação da forma de pensar, agir e de se relacionar com os fenômenos que circundam a vida na pós-modernidade, como por exemplo, as novas relações com as diferentes tecnologias, a pluralidade de ideias e, portanto, de significados e valoração na vida da humanidade.

A dança pós-moderna é, então, um produto cultural e social intrínseco desse período. Apresentando-se de forma mais autônoma, continua a conviver com a velocidade das informações, com o acaso, com a incerteza, com as experiências múltiplas e colaborativas. Além disso, torna-se radicalmente diversa, mas, nem por isso, nega “o passado, pois o que se pode seguidamente perceber é que a dança também pode se beneficiar deste mesmo contato com o passado, guardando resíduos que re-pensados podem catalisar sua renovação” (GREBLER 2004, p.20).

Partindo deste pressuposto, posso entender a dança pós-moderna como a renovação de uma dança que, embora tenha como característica a diversidade estético-criativa, não exclui nenhuma forma do passado. Ao contrário, agrega toda e qualquer informação advinda de distintos períodos, materiais e formas indeterminadas ou não. O que interessa é o quanto de diferente, provocativa, ousada e comunicativa pode ser a dança de cada criador. Deste jeito singular e plural a autocriação se renova, ressignifica e realimenta o pensamento criativo a cada nova construção da dança.

A dança pós-moderna abre muitas possibilidades de fusão com outras linguagens artísticas e não artísticas, sendo um campo fértil de criação, com características diversas, difundiu-se através de um interminável processo de fragmentações e colagens de infinitos elementos misturados e justapostos, a partir da seleção e desejo do sujeito criativo. Para Siqueira (2006), este gênero artístico agrega outras estéticas, processos e produtos no contexto da contemporaneidade estético-criativa. É um fazer-sentir, impregnado pela diversidade criativa pessoal marcada pela escolha dos materiais que o artista tem ao seu alcance para, então, materializar a sua dança.

A diversidade tão característica da dança aqui em questão, tem espaço ampliado no diálogo contíguo das propostas inovadoras de Merce Cunningham discutidas na subseção seguinte, bem como nos procedimentos criativos de tantos outros dançarinos contemporâneos. Aqui, posso citar os intérpretes-criadores da Cia.Experimental de Dança Waldete Brito, como outros intérpretes que retiram de si as informações de todas as danças passadas e atuais por eles vivenciadas, como o ballet clássico, o jazz, a dança urbana, o carimbó¹⁵ e, a dança moderna como substratos de renovação de novas misturas coreográficas que formam a particularidade da dança contemporânea da companhia aqui em questão.

Nesta particularidade, a dança é sempre um caminho aberto ao diálogo com todo e qualquer fenômeno. Desde que este seja significativo e heterogêneo para estimular a concepção coreográfica na proposição de estabelecer outro processo e produto cênico. No caso, posso exemplificar o espetáculo *O Seguinte é Isso* como um desses processos que reúne em si múltiplos diálogos, os quais são configurados a partir de um conjunto de situações heterogêneas e determinantes para concretização de sua materialização cênica.

¹⁵ Dança folclórica do estado do Pará, originalmente se dança em pares (mulher e homem) com os pés descalços e trajes específicos. As coreografias são compostas de muitos giros, movimento de quadril e um movimento básico de arrastar o pé para o deslocamento. Não existem saltos, quedas, movimentos de suspensão na estrutura coreográfica, é uma dança de sedução inerente a cultura do povo paraense.

3.2 O acaso na poética contemporânea de Merce Cunningham

O legado estético-coreográfico dos princípios norteadores de toda a movimentação e experimentação da dança moderna, também foi alvo de questionamentos e de rejeição dos próprios coreógrafos e dançarinos desta técnica. O americano Merce Cunningham realizou a proeza de negar a excessiva dramaticidade que imperava na dança moderna. Logo, ele decidiu eliminar a intensidade da narrativa dramática de suas concepções e criou, em meados dos anos 1950, a sua companhia independente de dança. Ele não queria contar histórias através de sua dança, tampouco se importava com a dramaturgia, seu interesse era o movimento do corpo em si, nem mesmo a música se desenhava como o elemento mais importante.

O acaso e o não planejado eram recursos determinantes e essenciais em suas poéticas contemporâneas. Eis que emergem com ele novos paradigmas estético-criativos na dança, cujas regras e estéticas são derivadas da idiosincrasia, ou seja, da predisposição de cada sujeito criativo, que ao influenciar e ser influenciado pelo meio externo, reage de modo peculiar.

Nesse trajeto, passo a trilhar as ideias inovadoras deste coreógrafo e dançarino, considerado para muitos autores como o pai da dança contemporânea, aqui depreendida a partir do conceito de “guarda-chuva” (SIQUEIRA, 2006), como um fazer criativo que pode agregar no mesmo processo uma diversidade de signos estéticos originados de distintas culturas. Assim, a diversidade se configura como o aspecto mais relevante neste gênero plural de dança, que abarca tanto a técnica de dança-teatro, do butô, quanto a videodança, dentre outros gêneros existentes.

No contexto da arte contemporânea, a possibilidade de trabalhar com uma infinidade de material e uma diversidade de métodos pessoais alterou a sensibilidade dos artistas em distintas linguagens. Nota-se que a quantidade de técnicas surgidas neste século é fruto da organização pessoal que cada corpo encontrou para expressar pela sua arte o seu desejo de comunicação e relação com o meio em que habita. Neste caso, o fenômeno do acaso é mais um aliado relevante que surge de modo inesperado e rompe com a continuidade no processo de criação propondo outro fluxo de ação e reorganização do pensamento criativo.

Nesta perspectiva, focalizo o acaso na literatura a partir do pensamento criativo do poeta simbolista Mallarmé (1842 -1898), para quem a escrita era também uma forma de experimentação. Assim, seus poemas experimentais, como por exemplo, em *Un coup de dés* (um lance de dados) em que o autor não descarta o acaso, foi motivo de inúmeras análises. Este escritor francês revolucionou a literatura através de uma escrita fragmentada e com ideias

incompletas, imperfeitas e silenciosas. Foi um apaixonado pela sonoridade musical, imprimindo um ritmo fragmentado na poesia e, com isso, “busca exatamente a ‘imperfeição costumeira’ e não a ‘língua purificada’ – e o faz através das palavras como constelações no papel virgem, no gesto do acaso crítico” (DICK, 2010, p.34).

Mallarmé, ao quebrar com a continuidade da escrita tradicional, convida o leitor a encontrar outros ritmos textuais e acaba por tirá-lo da zona de conforto da leitura. Experimentos desta natureza são próprios de uma dessacralização da forma habitual de escrever, é deixar valer a *coragem criativa* para encontrar outros rumos, estéticas e sentido da autocriação e da interpretação, neste caso, tanto do escritor quanto do leitor, pois ambos podem continuar a escrita na tela da imaginação.

Na música, na dança e no teatro, dos anos 1940 aos 1950, inúmeros artistas inovaram em suas partituras musicais, coreográficas e teatrais, entre eles, o músico e compositor norte-americano John Cage. A ele deve-se uma das significativas transformações na forma de compor a música no século XX. As suas partituras musicais eram concebidas sem a rigidez das técnicas de composição que nortearam por muitos anos o cenário musical por toda a Europa.

No início, Cage tinha pouca preocupação com as críticas em relação às suas partituras musicais, seu interesse estava no fato de descobrir os múltiplos jogos numéricos de combinações sonoras a partir dos ritmos existentes no mundo. Assim, interessava-lhe mais as possibilidades dessas misturas numéricas do que propriamente seguir uma única estrutura composicional como fundamento para a sua criação.

Neste cenário contemporâneo musical, o cálculo numérico tornou-se um elemento essencial para as composições casuais de Cage. Sua atitude corajosa e ousada de assumir o silêncio como o tempo fundamental em sua música, rompeu com a ordem estrutural da partitura musical do método serial, cujo princípio pautava-se na composição através das doze notas da escala cromática sempre organizada em uma mesma escala fixa. Este método tinha como finalidade a “garantia de que a composição terá um certo grau de coerência harmônica, já que o padrão intervalar básico não variava”(GRIFFITHS, 1993, p.82). A ordem determinada pelo método serial não se desenhava como o elemento mais importante nas composições de Cage. É deste pensamento contrário às regras previamente estabelecidas que ele cria o método *operações do acaso*, como um recurso experimental de criar a luz da indeterminação profundamente casual (TERRA, 2008).

Cage passa a recusar a estrutura fixa do ritmo como base para as suas criações musicais e, ainda, valoriza o silêncio em suas partituras. Em sua atitude, nota-se uma

significativa abertura para as criações ao acaso e à improvisação e, isso altera o modo de compor, de sentir e de ouvir a música. Além disso, essas mudanças refletem um período de produção que delega ao artista experimentar e criar em total relação com os acontecimentos que circunscrevem o seu estado de corpo, no exato instante em que a sua performance artística é produzida.

Todos os sons coexistentes no ambiente onde o sujeito está inserido contribuem para estimular a escuta de distintos ritmos. Neste caso, o silêncio é também música, e, portanto, possui um tempo rítmico indeterminado e específico do processo subjetivo - criativo. Aqui reside uma das principais ideias de Cage: priorizar o processo.

Segundo Vera Terra (2008, p 40), “o que está em jogo no uso da indeterminação é a possibilidade de romper com a noção de obra musical como objeto no tempo, substituindo-a pela noção de processo”. Este pensamento que prioriza o processo, ou seja, que valoriza o modo experimental e pessoal de estruturação da obra musical, não se ancora na concepção dualista. Ao contrário, distancia-se dessa separação entre matéria e espírito, entre corpo e sentido, e neste caso, entre a música e o silêncio, entre o determinado e indeterminado. Assim, no andamento deste diálogo com a autora acima citada, ela esclarece que “o campo de possibilidades de onde Cage parte para criar a sua música é o silêncio” (TERRA, 2008, p 41).

Neste panorama, a música é produzida em um campo totalmente aberto às perspectivas de conexões sonoras, sem anular os sons produzidos no cotidiano da vida. “O silêncio torna-se algo diferente – não o silêncio como tal, mas os sons, os sons do ambiente. Sua natureza é imprevisível e cambiante” é assim que Cage (apud TERRA, 2008, p.41) pensa e trabalha o silêncio em suas composições.

A maneira de compor música é modificada e, nesta transformação, pouco ou nada importa da concepção musical derivada pelas regras do serialismo. Isso significa dizer que não cabe a ideia da simetria sonora, ao contrário disso, a assimetria se delineia como um fato real nos processos criativos que marcaram os ideais dos artistas na passagem dos anos de 1940 e 1950.

A indeterminação e o acaso são inerentes à concepção artística na música de Cage. A funcionalidade destes movimentos configura-se como mais um recurso essencial de estímulo e desvio para evitar a repetição de movimentos cristalizados em processos criativos. Não estou querendo dizer com isso que a “repetição” de movimentos não seja importante na construção cênica, mas sim, que o fenômeno do acaso é mais um recurso de produção do inesperado, de quebra de simetria e que gera a fenda significativa capaz de promover outras tendências estéticas no modo particular de criar.

Naquele mesmo período, o também, norte-americano, bailarino, coreógrafo e professor de dança, Merce Cunningham (1919-2009), inaugura um modo singular e inovador de conceber a dança. Ele organiza seu pensamento não somente na cena, mas elabora um documento onde afirma que a dança não possui um sentido monológico. Em outras palavras, o processo criativo não parte de uma única ideia e espaço, tampouco necessita de um modelo absoluto de corpo. Para ele, qualquer pessoa podia dançar, da mesma forma que se dança em qualquer lugar, com ou sem música. Em sua dança, o princípio do acaso tinha lugar garantido e suas concepções coreográficas não priorizavam as narrativas, e sim, a diversidade das formas que o corpo infinitamente pode construir, através das quais, múltiplas narrativas podem ser construídas, tanto no imaginário daquele que dança quanto via a sensibilidade do público que acompanha o movimento do corpo dançante.

Para Cunningham, o corpo é expressivo em si mesmo e, como tal, configura-se como o centro propulsor e mais importante em suas concepções. Os demais elementos como a música, o tempo, o espaço e a narrativa, em seu processo criativo, poderiam ser materializados pela indeterminação e pelo acaso e sem nenhuma preocupação de que a dança deveria acompanhar a música. Assim, ele inaugura um novo momento estético na dança e transgredir a dança moderna, mas não anulava a possibilidade de fusão com os princípios dela originados. No entanto, passa a priorizar a forma pela forma do movimento e a possibilidade motora, a expressiva do corpo em si mesmo, sem artifícios e nenhuma preocupação com o virtuosismo cênico. “A coreografia de Cunningham, sempre gerada por métodos de indeterminismo e acaso, mostrava quadros abstratos, onde dançarinos aparentemente não se relacionavam com a música nem com seus *partners* (pares). (SILVA, 2005, p.106).

Neste contexto, Merce Cunningham escuta a sua intuição criativa e segue em direção contrária ao que preconizava a dança moderna. Deste modo, a sua insatisfação e inquietação se transformaram em questionamentos sobre esta técnica já conhecida e vivenciada durante anos por ele mesmo. Então propõe “substituir a narrativa única pela estrutura fragmentada ou episódica; o uso do palco convencional pelas mais inusitadas opções cênicas; o processo criativo linear e pessoal pelo uso intensivo da experimentação e improvisação” (SILVA, 2005, p.105). Partindo deste pressuposto, percebo o quanto disponível e engajado ele estava em se distanciar da corrente dos dançarinos e criadores da dança moderna, para experimentar outras formas de colocar o corpo dançante no tempo e espaço.

A aliança criativa formada no século XX, entre Cunningham e Cage, resultou em novos procedimentos que marcaram as experimentações de ambos naquele período. Enquanto Cage se preocupava com o som e valorizava o silêncio, Cunningham pensava nas

possibilidades motoras do corpo e, desta maneira, este grande mestre da dança contemporânea, consagra mais um importante momento da vanguarda cênica. Nota-se uma liberdade infindável de reorganizar as partituras da música e da dança, por meio de uma assinatura autoral, cujas regras são inventadas a cada nova criação, a partir de uma profunda escuta interna durante o ato de composição, e a partir do jogo do acaso.

Na música, “Cage foi a inteligência que influenciou o pensamento da pós-modernidade na América do Norte” (LANGENDONCK, 2004, p.30). Na dança, Cunningham modificou totalmente a estrutura e o pensamento coreográfico e, muita desta influência deve-se às ideias e à amizade com Cage.

O fenômeno do acaso, a indeterminação e os movimentos do cotidiano, são também absorvidos por esse coreógrafo e logo a sua dança encontra a lógica, o sentido e a valoração, tal qual nas músicas indeterminadas concebidas por Cage. Estes artistas buscavam outros parâmetros criativos, porém não lhes interessava somente romper com os modelos deterministas de criação, mas alcançar um estado criativo que não anulasse nenhuma possibilidade de trabalhar com o indeterminado, o não planejado, com o inesperado. Enfim, com sistemas de concepções abertos como no caso do fenômeno do acaso e da improvisação.

O acaso e a improvisação são recursos práticos de uma escolha subjetiva de construção coreográfica que amplia as possibilidades eidéticas de novas misturas. A forma e o conteúdo dos gestos, movimentos e elementos que se combinam no tempo e espaço da apresentação podem se originar de momentos aleatórios e, nem por isso, desprovidos de semânticas.

O que dizem as formas do corpo dançante está totalmente imbricado à sinestesia subjetiva, que varia constantemente durante a dança derivada da mistura do acaso e do improvisado. Entendo ambas as manifestações espontâneas, acaso e improvisação, como métodos abertos de criação, cujo produto artístico é reflexo de um processo altamente experimental e complexo que depende de uma camada subjetiva da consciência e da percepção.

As poéticas contemporâneas em dança podem ser concebidas tanto por processos abertos à criação quanto por composições previamente estabelecidas. O sistema aberto revela não apenas o modo subjetivo de criar, mas situa-se como mais um caminho de provocação, estranhamento, mistura diversificada de material utilizado na composição cênica. A possibilidade de fusão de linguagens artísticas mostra tanto a subjetividade, quanto o hibridismo de gêneros artísticos. A concepção da dramaturgia coreográfica pode ser

improvisada, assim como a música, o figurino, o texto, a iluminação e, tudo o mais que o artista em seu devir pode, pela bricolagem, realizar.

Neste contexto, o processo pode ser tanto planejado como não planejado, determinado ou indeterminado, simétrico ou assimétrico, e pode derivar de diferentes matrizes para a materialização estética, como de imagens, lugares, de narrativa pessoal ou não, e nesta fonte de estímulos o acaso se apresenta de modo súbito e pode ser significativo ou não no percurso criativo.

O acaso pode estar na base de toda e qualquer dramaturgia e, quando ele se torna consciente e funcional no contexto da criação, reflete a expressão do mapa do desejo do criador, que embora não determine a sua aparição, encontra a habilidade necessária para dialogar com o inesperado, com os múltiplos signos e sentidos que dele podem emergir.

Neste percurso, considero-o como um revolucionário método de criação, cuja aplicabilidade é para poucos criadores, para aqueles cuja inteligência corporal-cinestésica está aguçada, á disposição e pronta para capturar este efêmero movimento. “O acaso favorece somente as mentes preparadas” Pasteur (apud BARBA, 2002, p. 132).

O argumento acima parece meio “pretensioso”, contudo, de nada serve o acaso como potencial criativo-coreográfico quando a mente não está atenta e o dançarino pronto em prática e conhecimento, para realizar realidades criativas de uma dança que não se prediz. Em outras palavras, a dança, nestes moldes, existe na medida em que o sujeito toma consciência de algo suscitado repentinamente. A exemplo disso a concepção do espetáculo *O Seguinte É Isso*, cuja essência experimental tem conformação na casualidade do próprio fazer coreográfico.

As mentes preparadas necessitam fundamentalmente de um nível significativo de consciência. A consciência é aqui apreendida sob a ótica da psicologia como o “estado de conhecimento e entendimento de eventos externos e internos. É o estar desperto e atento, observando e registrando o que acontece no mundo em torno e dentro de cada um de nós” (STEIN, 2006, p.24).

A consciência é um mecanismo fisiológico e psicológico que permite a identificação clara de modo parcial ou total de todas as coisas inerentes ao ambiente em que se vive. É a ação de perceber dentre as várias ações da corporeidade, por exemplo, o que é “certo e o que é errado” sob o ponto de vista moral, portanto, é necessário ficar atento aos acontecimentos que circundam o mundo interior e o exterior.

As situações derivadas do *acaso existencial* são imanentes à natureza sensível do corpo e dependem da tomada de consciência para convertê-lo em *acaso significativo*. Não há

como imprimir qualquer valor, significado e funcionalidade em algo que o corpo desconhece, “pois não há conteúdo consciente que não se tenha apresentado antes ao sujeito” Jung (apud STEIN 2006, p.23). Daí, a importância da autoconsciência e do ego como o arquivo vivo das informações e centro fundamental de percepção da consciência. O ego é indissociável da condição humana e está associado aos aspectos da experiência e do autoconhecimento que cada um tem de si, do seu desejo e de sua ação.

O acaso na dança, deriva da própria situação súbita do ato manifestado. E não há outra via de filtrá-lo senão pela consciência. O corpo nesta situação de reconhecê-lo, se altera a partir das sensações pelo qual é tomado, as quais variam de pessoa a pessoa de acordo com a inter-relação corpo-ambiente. É nessa relação corporalmente estabelecida que o sujeito exercita as suas escolhas pessoais, e quer sejam cotidianas ou para atender à função cênica, é sempre um exercício da percepção consciente. Isso significa dizer que um movimento não existe sem o outro, logo consciência e percepção são inseparáveis. Eis aqui, mais um dos muitos paradigmas que ultrapassa o pensamento dualista cartesiano fundado na separação corpo/mente. Examinar tal pensamento traz significativa relevância na proposição de se pensar um corpo uníssono na sua plenitude e em consonância interativa com a realidade onde se insere.

A relação que se processa constantemente entre o espaço externo e interno do corpo, é sempre uma via de mão dupla. É, por assim dizer, um movimento ininterrupto que auto-alimenta-se das substâncias que emergem desta troca quântica entre o sujeito, o objeto e o ambiente. Este trinômio, mesmo na singularidade que o identifica como tal, é sempre resultado de todas as misturas, interferências e alterações sofridas em contextos que lhes são próprios.

O acaso coreográfico semelhante a outros acontecimentos não pode ser percebido fora da situação onde o mesmo ocorre, pois é no interior da ação manifestada que se pode retirar algum resultado concreto ou não. Para cada acaso coreográfico identificado, há um ambiente, um objeto, um significado, uma dramaturgia, uma narrativa abstrata ou não, que favorece o aparecimento de outros desdobramentos ativos processados e legitimados pelo corpo.

O compartilhamento perene com o espaço deixa marcas no sujeito, e da mesma forma ele deixa marcas no ambiente. Uma das vias por onde o ambiente deixa seu registro na corporeidade se dá pela estimulação do mecanismo da atividade neural, através de todos os elementos constituintes dos córtices sensoriais, são eles, a visão, a audição, as sensações somáticas, do paladar e do olfato (DAMASIO,1996).

No momento em que o acaso irrompe o tempo e o espaço e surpreende o sujeito em seu contexto, provoca uma ruptura parcial ou mesmo total dos sentidos para dar espaço a uma nova organização em outra direção, com isso, gera certo deslocamento do estado atual da mente para inseri-la em outra esfera do pensamento criativo. Vale sublinhar que, em geral, o novo pensamento não tem nenhuma relação com o anterior. Então, temporariamente o ato de pensar fica meio desordenado até que o corpo entre em um campo de reorganização interna de sua percepção consciente e passe a entender tal manifestação.

o acaso em sua presentidade, aparece como introdutor do novo, do impensável, do surpreendente, assim como aparece na construção evolutiva do Universo, introduzindo novos elementos combinatórios que permitem a permanência e sobrevivência daquilo que apareceu, originalmente, como resultado das novas combinações geradas durante o processo composicional (LANGENDOCK, 2004, p. 54).

Em um dado momento há uma quebra veloz no fluxo das ideias, surge um corte na ação e o *acaso existencial* se revela temporariamente como o estímulo ordenador de um novo momento não retilíneo e não previsível. É assim que a manifestação natural aqui em questão vai se firmando diferentemente para cada indivíduo, em distintos contextos e procedimentos cênicos, com possibilidades de ampliar os horizontes criativos dos coreógrafos e intérpretes criadores. Eis que surge, o acaso coreográfico, por mim entendido, como uma poética da imanência derivada de algo que não se prediz, mas se firma como um terreno legítimo e autônomo da percepção consciente do ato experimentado e vivenciado na irreversibilidade do tempo e espaço que lhe é devido.

Que artista no momento de sua criação não foi interrompido em seu processo mental e, surpreendido por uma onda veloz de ideias imaginárias que saltam de um lugar a outro mentalmente, a ponto de oferecer ao criador infinitas possibilidades de materiais para a concepção de sua obra artística? Nesse procedimento, o vasto manancial de signos, que podem ser convertidos em objetos cênicos, surge tão rápido como um raio de luz e, sem nenhuma ou com poucas chances de serem apreendidas, todas as informações que deles podem derivar, desaparecem. Momentos dessa natureza são experimentados, às vezes, durante os ensaios, ou no instante da encenação quando coreógrafos, músicos, dramaturgos, bailarinos, atores ou intérpretes-criadores sentem a interposição em seu andamento investigativo. O que parecia seguir um fluxo aparentemente natural e organizado pode, então, se transformar aos olhos sensíveis do criador, em um momento de caos mental.

Contudo, a depender do grau de importância que esta nova situação se apresente à experiência sensível individual, pode apontar outras possibilidades de formato estético e

dinâmica no âmbito da concepção. Isso não significa dizer, que toda a ruptura no processo seja obra do acaso, pois o artista agindo com muita razão pode parar o fluxo do seu trabalho a qualquer momento e, nem por isso será acaso, já que a decisão de interromper o movimento foi conscientemente determinada e, não tendo, portanto, emergido de um momento indeterminado.

A relação entre caos e organização, parece meio contraditória, uma vez que o sentido de caos quase sempre vem carregado de desordem e imprevisibilidade. No entanto, como sugere Ilya Prigogine (2002), necessário se faz repensar a noção clássica acerca da normatização da natureza, outrora fundada nas ideias deterministas e reversíveis do tempo. Para ele, o surgimento do “caos obriga-nos a generalizar a noção de lei da natureza, e nela introduzir os conceitos de probabilidade e de irreversibilidade” (PRIGOGINE, 2002, p.11).

Esse argumento me leva a pensar e a comungar, de que na grandeza de uma lei natural, não há como anular as descobertas significativas da probabilidade e irreversibilidade temporal, tampouco se deve ignorar as leis do caos e do acaso como outros paradigmas de leituras da relação entre o indivíduo e o meio.

O tempo é irreversível, e como tal “a *flecha do tempo* nunca emergirá de um modo regido por leis temporais simétricas” (PRIGOGINE, 1996, p.12). Trata-se, portanto, de um movimento intercambiável entre o passado e futuro e, isso por si só atesta a impossibilidade de um tempo conduzido exclusivamente de modo reversível tal qual se pensou na ciência clássica.

A dança elaborada em *O Seguinte é Isso* também não se prende a nenhuma regra pautada pela simetria temporal, formas e movimentos. Em oposição a isso, o fluxo criativo é permeado pela irreversibilidade do movimento intrínseco a cada corpo dançante. Movimento este intercambiável entre uma dança vivenciada no passado e aquela que se apresenta no tempo real do processo e, ainda, pela dança que ainda está por nascer pelo acaso e improvisação. Assim, a dança se desloca em territórios estéticos e temporais não simétricos e, portanto, elaborada a partir da dinâmica criativa pertencente ao estado transcendental do corpo, cuja direção, conexão e sentido são legitimados e ordenados pela lei do próprio tempo de realização da subjetividade criativa.

O corpo criativo se abre para a escuta de si mesmo, e ao ouvir-se, descobre e retira de suas matrizes orgânicas o substrato necessário para gerar novas conexões e *configuração artística*, assim designada por Badiou (apud TERRA, 2000, p.16) como “um conjunto de obras que realiza uma *ruptura no evento*, o que significa que este conjunto de obras produz, na estrita imanência da arte em questão, uma mudança de paradigmas que torna acadêmica a

configuração artística anterior”. Cabe neste instante, afirmar que o espetáculo *O Seguinte é Isso* apresenta *configuração artística* similar à abordagem supracitada, pois sua poética rompe com os padrões e valores “tradicionais” de composição em dança. E, além disso, à medida que a coreografia se desenha pela improvisação e acaso, nota-se no interior desse processo uma variedade de microestruturas originadas das constantes rupturas de tempo, espaço, intenção, dinâmica e narrativa que se formam e conectam-se em favor da verdade cênica.

O jogo do acaso se configura no campo fenomenológico da percepção como acontecimento fundamental para a ação cognitiva do sujeito no mundo; um meio para redescobrir e revelar o seu próprio mundo na conexão com outros mundos. Para MERLEAU-PONTY (1999, p.429) “toda a percepção é uma comunicação ou uma comunhão, a retomada ou o acabamento, por nós, de uma intenção alheia ou, inversamente, a realização, no exterior, de nossas potências perceptivas como um acasalamento de nosso corpo com as coisas”.

Neste jogo de reflexões causais, recorro novamente aos procedimentos criativos do mestre da dança contemporânea, Merce Cunningham, para quem o acaso “é uma escolha prática, que ele usa como ferramenta em suas construções coreográficas.” (LANGENDOCK 2004, p.114).

O acaso coreográfico operado por Cunningham não se dá propriamente na concepção da estruturação coreográfica no instante da apresentação, ou seja, a coreografia é previamente ensaiada e fixada em toda a sua constituição de tempo e movimento. Isso significa dizer que os dançarinos conhecem a ordem da sequência de toda a movimentação a ser apresentada. Ele faz uso do acaso durante os procedimentos criativos que antecedem a apresentação cênica, ou seja, como um recurso de criação para aquilo que vai se materializar esteticamente na cena, tal constatação tem como base a reflexão de LANGENDOCK que sobre o processo do acaso na obra de Cunningham, pronuncia:

após vários ensaios, a coreografia tende a fixar-se em direção a uma generalidade, tornando-se lei no estabelecimento de sua ordem e permanência, que, depois de pronta, na maioria das vezes, permanece como peça de repertório da Companhia. As ocorrências que aparecem como resultado do jogo são fixadas nos ensaios e permanecem como lei na obra levada ao público (LANGENDOCK, p.115).

O modo de cada criador agenciar o acaso em seus processos se apresenta de forma cada vez mais diversa. Está é um das estratégias usadas por Cunningham. Neste caso, posso exemplificar em *O Seguinte é Isso* outro modo de operar com o acaso, um jeito bem diferente daquele por ele usado. Neste procedimento criativo, o acaso não se resume ao recurso de criação para a elaboração da estrutura coreográfica com fins a se tornar

“engessada” em sua sequência de movimentos. Ao contrário disso, o acaso é em si, o meio de produção coreográfica concebida no instante da apresentação e sem nenhum interesse em manter a mesma estrutura fixa de sequência.

Neste espetáculo, os intérpretes-criadores não conhecem antecipadamente a sequência coreográfica, já que a mesma será por eles estruturada no momento em que entram na cena. Contudo, eles desenvolveram um potencial criativo que lhes dão condições de lidar com situações cênicas imprevisíveis, não planejadas antecipadamente, este aspecto exigia de cada artista uma maior atenção, concentração e percepção ampliada para que com rapidez pudessem registrar os acontecimentos da cena e imediatamente propor outras situações a partir das informações extraídas do contexto vivenciado com objetivo de manter o espetáculo ativo.

O corpo humano detém ações reguladoras de auto-organização para suprir as demandas da vida cotidiana e artística. Assim, “existem mecanismos reguladores um pouco mais complexos que envolvem comportamentos visíveis, que nos dão indiretamente a conhecer a sua existência quando nos levam a agir (ou não) de determinado modo. São os chamados instintos” (DAMÁSIO, 1996, p.144). Os instintos nos procedimentos criativos são fundamentais para manter o fluxo ativo da criação e do controle do corpo em todo o seu mecanismo de alteração de padrões de movimento e comportamento no ato dos processos inesperados ou não.

A coreografia *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three* (1951), criada por Merce Cunningham, inaugura a primeira de muitas outras obras fundada no jogo do acaso. Para dar conta deste processo, ele estuda a teoria hindu – *rasas* (emoções permanentes), como um assunto propulsor para a sua experimentação criativa. Deste modo, a estrutura coreográfica no que se refere ao tempo de apresentação, as direções no espaço, etc., foram organizados pelo jogo de cara ou coroa da moeda. De modo semelhante em 1976, ele cria a coreografia *Em Torse*, a partir do hexagrama chinês, extraído do livro *I Ching*, e a partir do jogo numérico e da possibilidade de variação das 64 frases que compõe este hexagrama, criou a sua dança ao acaso (SANTANA, 2002).

O coreógrafo tinha plena consciência da importância do jogo causal para as escolhas da ordem das cenas do espetáculo, porém, o modo de criação ao acaso não era bem visto no contexto onde Merce Cunningham se inseria, de modo que algumas críticas começaram a surgir acerca do uso do jogo de moedas para a definição dos elementos da dança. No entanto, ele continua a ouvir a sua necessidade de operar com a causalidade, como uma escolha

peçoal de mergulhar no seu Eu mais profundo, em busca de uma criatividade mais próxima de sua natureza sensível. Então, ele afirma:

quando eu faço a coreografia de uma peça por meio do jogo de moedas – ao acaso, então eu estou procurando minhas fontes, estas não são o meu produto, mas são uma energia, uma lei que eu devo obedecer. Algumas pessoas pensam que isso é inumano e mecanicista, jogar moedas para cima para criar uma dança (...). Mas o sentimento que eu tenho quando componho dessa forma é que eu estou em contato com uma fonte natural, muito maior que minha própria inventividade pode ser, muito mais humana universalmente que os hábitos particulares de minha prática (LANGENDOCK. 2004, p.114/115).

Em seu jogo criativo, a fusão entre todos os elementos existentes na aleatoriedade de seu processo, são absorvidas pela inteligência corporal-cinestésica, aqui entendida à luz do pensamento de Howard Gardner (1994) como uma competência singular que o corpo detém de fazer uso de suas habilidades motoras, tanto para fins expressivos quanto para manipular objetos. É, por assim dizer, uma imersão na criatividade pura de onde os gestos e movimentos mais orgânicos emergem com a qualidade de uma lógica natural do *self* individual, para transmitir o poder espontâneo de um corpo indelével, onde as informações nele impregnadas são registros arquivados internamente que não se pode apagar. Porém, são passíveis de transformações, ou seja, não são registros inalteráveis, ao contrário, podem se modificar de acordo com a evolução da *flecha do tempo* a fim de buscar algo transcendente.

A inteligência cinestésica no sentido de Gardner é fundamental em várias situações da vida. E, nos processos criativos em dança, sobretudo quando se trabalha na fronteira tênue da improvisação e do acaso, esta inteligência é uma atividade neural essencial, pois se trata de um fazer que emerge do espaço mais oculto do corpo, o misterioso e subjetivo espaço sensível.

Vale sublinhar que tal espaço preexiste no sujeito desde a sua mais tenra existência, entretanto, é preciso criar outros espaços-estímulos para propiciar a continuidade do desenvolvimento e domínio da inteligência corporal-cinestésica. Trago novamente o termo cunhado pelo autor acima citado, por entender ser esta mais uma das múltiplas inteligências que podem ser aguçadas na relação estabelecida com todos os fenômenos que estão no mundo, as quais, de alguma forma são geradoras de sensações originadas da relação sensível, como condição de existência entre o espaço externo e interno.

3.3 A dialética do acaso: um recurso de criação

O movimento do acaso desde sempre operou de modo singular em distintas produções de conhecimento, seja no campo científico, artístico, filosófico ou cotidiano as relações causais existem em circunstâncias que sofrem infinitas alterações derivadas do próprio contexto onde este fenômeno ocorre. Assim, a teorização deste acontecimento ganha espaço de diálogo e reflexão em diferentes áreas do pensamento como na Biologia, na Física e na Arte, sendo este último um dos principais pontos de investigação nessa pesquisa. Logo, este acontecimento alarga a perspectiva de analisar o processo criativo que transita entre várias redes de improvisação e acaso, originando uma série de possibilidades de desenvolvimentos coreográficos.

Na procura de entender as manifestações naturais da vida que não apresentavam uma causa palpável, tampouco fundamento científico, como a tempestade, os raios e o trovão, a civilização grega procurava entendimento através das lendas e mitologias para compreender a razão dos males e prazeres suscitados de forma casual. Para esta sociedade, os acontecimentos tinham ligação direta com a vontade dos deuses Apolo, Poseidon, Hermes e Baco, só para lembrar algumas divindades adoradas e respeitadas pelo povo grego há mais de três mil anos. Os deuses eram, assim, os únicos responsáveis por todo e qualquer movimento gerado sem nenhuma causa concreta, da mesma forma cabia-lhes toda a explicação do mundo.

Com o nascimento das ciências filosóficas, o mundo começa a ser pensado não somente pela força da obra de natureza mítica, e sim, a partir de causas racionais de ordem estrutural dos acontecimentos. As ideias de grandes filósofos gregos, dentre eles, Platão (427-347 a.C) e Aristóteles (384-322 a.C), não apenas revelaram ao mundo seus pensamentos acerca de como entendiam a vida e as relações sensíveis entre a humanidade com os fenômenos coexistentes no universo, como também inauguraram um novo modo de pensar a condição humana. Desta vez, com distanciamento do aspecto divino ou heróico-mitológico, ao qual, durante séculos, pertenceu toda a explicação dos fenômenos que circunscrevem a vida.

A racionalidade e o mundo inteligível em Platão “que não acreditava em simetrias perfeitas no mundo real. Para ele, só na mente tal perfeição das formas era possível” (GLEISER, 2010, p.157), e, na sequência, o sensível/real em Aristóteles, desenham-se como dois pontos de reflexão. O pensamento platônico valorizava o mundo das ideias, o homem deveria deixar o mundo físico no plano secundário, a fim de entender mais claramente o mundo inteligível, ou seja, o que diziam as ideias. Assim, ele desconfiava da construção do

pensamento cognitivo originado pelos sentidos do corpo, que rapidamente podia sofrer mudanças a depender do fenômeno e do ambiente.

Embora Aristóteles¹⁶ tenha sido discípulo de Platão, nota-se que o modo como cada qual via a relação entre o mundo físico com o sensível é totalmente diferente. De um lado, a percepção dos sentidos do corpo integrada à condição das substâncias das formas no mundo sensível/real e, por outro lado, os sentidos tornam-se secundários no mundo das ideias defendidas no platonismo.

Para Aristóteles, o mundo sensível/real tem enorme valor em toda e qualquer substância e forma; assim, ele percebe na arte uma rica ordem estrutural inerente a todo o objeto de criação. Entende que o modo como os objetos estão distribuídos no mundo, tem relação com o real, e tal relação entre o real e o objeto carrega em si a verossimilhança que lhes são próprias. Na essência aristotélica, a ilusão criada pela arte é fundamental para a humanidade, por causar uma condição bem próxima da vida.

O fato é que à medida que a humanidade vai evoluindo e passa a dar mais importância à razão, o aspecto sensível vai ficando em segundo plano, já que a razão (*logos*) para Platão apresentava-se em primeiro lugar na compreensão das causas substanciais do mundo. Este modo de entender os acontecimentos perdurou até às primeiras décadas do século XIX e, decerto, permaneceu como um legado do pensamento positivista que desconsiderava o conhecimento e o processo criativo sem provas concretas.

Na Antiguidade, na Idade Média e no período Clássico, o acaso foi renegado por ser uma manifestação surgida em contexto *exnihilo*¹⁷. As sociedades destes períodos viviam sob a égide da filosofia teocêntrica e acreditavam que Deus era o centro do Universo e, portanto, somente ele tinha plenos poderes para realizar os fenômenos sem explicações de causa objetiva, então, o acaso foi repudiado pela igreja por apresentar aspectos contrários à sua doutrina.

A incessante busca de racionalidade sobre a origem das coisas no mundo apresenta-se de forma contumaz no pensamento cristão ocidental, fruto da ideia de que os eventos não concretos só podiam ter sido criados por Deus. Assim, o “acaso é suspeito de ser o hábito do Príncipe da Trevas” (LESTIENNE, 2008, p.24). Por isso foi abjurado e sofreu distintas interpretações como, por exemplo, sorte, azar, milagre divino, caos, probabilidade, dentre outros significados que surgiam de situações casuais e sem uma razão de causa convincente.

O movimento de repulsa em relação à aceitação deste novo fenômeno como um fato real e não tangível, provocou uma reviravolta no mundo social, político, religioso, e

¹⁶ Anotações realizadas durante as aulas de filosofia com o professor da UFPA, Luizan Pinheiro, em 2009.

¹⁷ Termo de origem do latim que significa algo que surge a partir do nada.

científico. Em geral, existia certo desprezo pelos acontecimentos surgidos de modo casual. Afinal, abriam-se outras perspectivas em um novo contexto de percepção para além do pensamento religioso e, isso provoca significativas mudanças de ordem e estrutura de pensamento rigidamente estabelecido por determinados grupos, como no caso dos pontíficos e, mesmo de alguns grupos de cientistas entre eles, Galileu e Newton. Ambos se mostraram resistentes em aceitar o acaso como um novo paradigma cognitivo. Contudo, independentemente de afirmar que tal acontecimento era insignificante, por revelar a insuficiência de quem o experimentava, mesmo assim, o acaso não apenas encontrou o seu lugar no mundo científico como foi um dos responsáveis em romper com o pensamento do determinismo que abalou o preceito cartesiano, originado a partir de estruturas de significados exatos.

Em meados de 1800, o contexto científico cede lugar aos fenômenos originados não propriamente de causas primordiais e quantificáveis como o que ocorre nas ciências exatas. Assim, o fenômeno natural do acaso começa a ser valorizado cientificamente a partir da teoria da Origem das Espécies, publicado em 1859, de autoria do naturalista e cientista inglês ,.....Charles Darwin, que afirma: “Não sei se o acaso em si existe. Mas se existe, de tal maneira que as variações sejam ao acaso em relação à seleção natural, então as consequências seguintes (observáveis) podem ser tiradas dela”. Darwin (apud LESTIENNE 2008, p.86). Eis aí o indício do reconhecimento do acaso como mais um dos aspectos veementes da natureza, responsável pela variação natural da ordem e seleção das espécies e das coisas que ocorrem no mundo sem causa concreta.

Em muitos casos, a maneira como as substâncias tomam para si a estruturação de uma determinada forma e ordem, pode, às vezes, acontecer independentemente da vontade humana, sobretudo quando decorrem de processos naturais, como por exemplo, no resultado da seleção das espécies, pois mesmo que os pesquisadores separassem as espécies para um novo cruzamento, seria difícil naquele período predizer com tanta certeza, a forma e o conteúdo da variação.

Lestienne (2008) sublinha a importância do acaso como mais um processo elementar para as explicações dos acontecimentos da física e da biologia e, afirma neste contexto o rompimento natural com o tradicional sistema cognitivo de ordem e verdade de apreender os fatos cotidianos. Da mesma forma, Ostrower (1990) sinaliza a importância deste movimento nos processos criativos, como mais um recurso significativo e gerador de caminhos que podem levar a outros resultados estéticos. E aqui, sublinho a relevância deste fenômeno na

particularidade da criação em dança, como um fulcro de possibilidades de deixar a dança acontecer na casualidade de um fazer inerente às circunstâncias do próprio ato criativo.

Neste contexto, todas as tentativas de impedir, reconhecer e aceitar o fenômeno do acaso sob a óptica de uma explicação científica foi resolvida por volta do século XIX, quando alguns intelectuais clareiam o conceito dos acontecimentos casuais, como algo localizado “no cruzamento de duas cadeias de eventos, cada uma delas ligando os eventos uns aos outros por uma sequência de causas e efeitos. Cada uma é totalmente independente da outra”, Cournot (apud LESTIENNE, 2008, p.33).

No cenário efervescente de tantas reflexões, conceituações, afirmações e negações acerca do entendimento da natureza do acaso, é chegado o momento de apreendê-lo como uma oscilação inseparável de todo e qualquer movimento e, como tal, apresenta em seu interior uma substância, forma, conteúdo, variação e ordem que lhe é particular, e ademais, possui as suas normas, dentre as quais, aquelas que,

não preexistem a suas manifestações: elas nascem de suas próprias manifestações. O acaso, por definição, recusa todo recurso a um antecedente: só podem ser chamados casuais, no sentido estrito, os eventos que não são determinados por causa alguma. Por isso mesmo, eles constituem o limite natural do determinismo, o ponto final a montante de todas as cadeias causais que podemos construir. (LESTIENNE, 2008, p.41).

Em se tratando de acontecimentos ausentes de antecedentes e de causas determinadas, fica mais claro compreender o quão difícil e fortuito é registrar tais momentos, já que em muitos casos o acaso pode passar despercebido. Embora inexista uma causa precedente de fatos apurados que propicie a sua origem, não se deve negar que exista uma força natural repleta de antecedentes em si mesma, cujo efeito que emerge à frente dos olhos do observador, resulta em um produto possível de provas palpáveis, ou não. Não é a toa que nesta troca intertextual com o pensamento de Lestienne, ele afirme que “o acaso não é, portanto, o inimigo da racionalidade de que certos espíritos vêm nele. Mas sua racionalidade é diferente da racionalidade determinista” (LESTIENNE, 2008, p.268).

Partindo deste pressuposto, pode-se pensar em racionalidade indeterminada? Como uma ação latente e real, resultante de uma auto-organização cuja racionalidade é significativa em si mesma, pois todo e qualquer movimento da natureza que se manifeste no Universo, possui uma razão de existir, e quer se origine de uma condição determinística como na física newtoniana, ou não é sempre um fato a ser considerado na transformação do mundo.

Acontecimentos de distintas naturezas, frequentemente, transformam o modo de ver e sentir, e, por conseguinte, refletem as relações do sujeito com todas as coisas materiais ou não, inerentes ao mundo. Assim, o fenômeno aqui em questão desenha-se como mais um dos casos considerados historicamente e comprovado cientificamente como outra perspectiva de entender as ações e efeitos que permeiam a cadeia de reações imanentes à própria situação vivenciada pelo sujeito.

Entendo o acaso como mais um sistema aberto de compreender determinadas ações e situações vivenciadas pelo corpo na total imprevisibilidade do ato em si. Ele surge de modo inesperado e provoca constantes rupturas de ações outrora determinadas e, por se tratar de algo suscitado de forma súbita e indeterminada se converte em momentos de profícua criatividade sensório-motora. Contudo, a complexidade veloz e subjetiva de acontecimentos causais, além de atravessar distintas condições de corpo, tempo e ambiente, demandam um nível significativo de percepção das cadeias de eventos que lhes são específicas.

Cada acontecimento é único em si mesmo e nele estão contidos elementos próprios de sua natureza que ora se apresenta em estado estável e ora na instabilidade. “Uma coisa estável é uma aglomeração de átomos que seja suficientemente comum ou permanente para merecer um nome” é o que afirma o biólogo Richard Dawkins (2007, p. 54/55). Para ele, “a primeira seleção natural se deu simplesmente pela seleção das formas estáveis e a rejeição das instáveis” (DAWKINS, 2007, p. 57). Tal afirmação me leva a pensar no processo do espetáculo *O Seguinte é Isso*, como um acontecimento que tende a “rejeitar” temporariamente as formas estáveis de repertório de movimento dos intérpretes criadores, com o propósito de ir ao encontro de formas instáveis, ou seja, de uma dança que não se quer fixar em ações e movimentos estáveis, e sim, adentrar em caminhos criativos incertos a fim de encontrar outras variações estéticas constituídas na casualidade do próprio fazer.

Neste vasto campo aberto de pensar os múltiplos acontecimentos que contribuem para a construção dos saberes e fazeres tão essenciais para apreender e reaprender a significar os sentidos da vida, inclusive, os originados pelo acaso, me fez eleger a classificação de acasos denominados por Fayga Ostrower (1999) de *acaso existencial*, *acaso significativo* e *acaso inspirador*, tal seleção se deu em função da possibilidade contígua com o processo de *O Seguinte é Isso*.

Para Ostrower, o *acaso existencial* encontra-se na essência perceptiva de todas as coisas que acontecem sem intenção, de modo involuntário e circunstancial que estimula a imaginação e dilata o potencial criativo em direção a outro contexto significativo. Aqui posso situar o processo de *O Seguinte é Isso* surgido durante os laboratórios de improvisação

coreográfica realizados em um dia normal de aula, um dia, cuja intenção não tinha como foco a criação de um espetáculo de dança, e sim, trabalhar exercícios criativos.

Todavia, a circunstância do ambiente de aula da CEDWB, independentemente de minha vontade em conceber naquele momento um espetáculo de dança, transportou-me para outro contexto fora da sala de ensaio. Então, naveguei pelas imagens sensoriais que se formavam casualmente em minha mente, também denominadas por Damásio (1996) como *imagens perceptivas*. Esta circunstância experimentada se configura como um instante de acaso existencial, pois a partir deste momento vivenciado percebi o potencial criativo que dali podia surgir e como, de fato, aconteceu. Então, compreendi como uma aula que parecia comum podia se transformar em algo diferente. Logo, o acaso existencial foi revelador e se tornou significativo na especificidade deste processo, pois eu poderia ter passado por esta situação sem retirar dela nenhum proveito criativo. Neste exemplo, posso afirmar a existência de ruptura na continuidade do meu pensamento, saltos de ideias e imagens levaram-me para outro contexto mental por onde pude projetar rapidamente a possibilidade de um novo produto artístico.

Neste viés, a velocidade e a multiplicidade dos acontecimentos causais são na maioria das vezes indiferentes ao sujeito, pois, ao se deparar com uma situação instantaneamente instalada, fica-se momentaneamente impossibilitada de perceber de forma total e consciente a diversidade de estímulos sensório-motores derivados do contexto em si. Em todo o momento, o indivíduo se encontra em processo de seleção, as escolhas são pessoais, ou seja, decido comer um sanduíche e não um prato de carne com feijão e arroz; seleciono uma música contemporânea e não clássica; prefiro criar um espetáculo onde a dança será improvisada no instante da apresentação como é o caso de *O Seguinte é Isso*, a uma dança predeterminada em toda a sua estrutura de movimento.

As seleções individuais de objetos, métodos criativos e pessoas são tidos como algo natural, assim, as escolhas feitas por cada indivíduo refletem a maneira como cada um se relaciona consigo e com o ambiente onde ele se insere, isso significa dizer que há sempre uma espécie de:

seletividade interior em nós, que se manifesta através da simples percepção de um evento. Entretanto, mesmo entre os que forem percebidos por nós, fazemos certas distinções. Alguns eventos que poderiam ser considerados coincidências em si curiosas. Mas enquanto não sentirmos que tais coincidências nos digam respeito de um modo ou de outro, ou contenham algo particular que possa nos interessar naquele momento, ao tomarmos conhecimento delas, tão prontamente as esquecemos. (...) nem chegamos a percebê-los conscientemente e não lhes prestamos atenção. Registramos alguns apenas. Estes poderão tornar-se acasos. (OSTROWER 1990, p. 02/03).

Como se pode notar a partir do argumento de Ostrower, a seletividade é subjetiva, e cabe a cada sujeito retirar do contexto que lhe é particular tudo e qualquer coisa que lhe interessa. Isso significa dizer, que para selecionar algo do interior de um acontecimento é preciso que o indivíduo tenha a percepção do ambiente e interesse sobre algo particular, pois do contrário, a seleção pode não acontecer de modo satisfatório e significativo. Portanto, da mesma forma, ele compete a decisão de converter uma ação originada do improvável, do não planejado e do acaso em algo significativo, porém, é necessária a percepção da ação para que dela se possa extrair algo interessante e posteriormente, quem sabe, aplicá-la em outro contexto com propósitos objetivos.

Neste contexto, aponto outra vez o espetáculo *O Seguinte é Isso* surgido durante os laboratórios de improvisação coreográfica realizados em um dia normal de aula. A partir de uma sequência de exercícios de improvisação e sem nenhuma conexão aparente, entre o primeiro exercício com aquele que viria em seguida e, tampouco com intenção naquele dia de criar um espetáculo.

A poética deste espetáculo surgiu enquanto observava a maneira como os dançarinos se movimentavam, selecionavam e recriavam suas múltiplas danças no tempo e espaço. Notei que as sequências organizadas e as situações criadas, às vezes, de forma aleatória, poderiam ser convertidas em um único espetáculo improvisado. A partir desta percepção, saí da sensação aparente e “estável” de conduzir e observar o desenrolar da aula, e fui arrastada para outro campo de energia que me fez vibrar internamente, a ponto de enxergar outras possibilidades de conceber mais uma obra artística. Eis, portanto, o mote como comecei a seletividade dos exercícios de improvisação de forma mais objetiva para desenvolver a autoescuta e a criação autoral dos dançarinos.

As múltiplas informações e formas coreográficas surgidas no decorrer das aulas de improvisação com a CEDWB, é um exemplo de acaso existencial, ou seja, o que se apresentou como nova ideia em meu pensamento e mesmo na dança de cada intérprete criador, emergiu dos dados latentes e pertencentes ao corpo de cada um. Deste modo, tudo o que foi possível materializar e visualizar a partir da seletividade e autocriação no processo de *O Seguinte é Isso* já era imanente a cada pessoa. Em outras palavras, o acaso existencial é inerente à própria vida, logo, o que é do sujeito na sua constituição biológica, é só dele e, não do outro. “Antes de mais nada, há o grande ACASO na vida de cada pessoa, que é a sua própria existência” (OSTROWER, 1999, p.3).

Seguindo a classificação da autora Fayga, chega o momento de entender o *acaso significativo*. Para ela, este acaso está ligado a fenômenos, coisas e objetos surgidos de modo inesperado e, sem nenhuma causa e importância aparente. Contudo, existe uma energia em volta do corpo que se dilata para além da pele e transforma uma determinada situação de aparência insignificante em significativa, dotando-a de certo valor e importância para quem vivencia o momento. Quando isso acontece, pode-se pensar no *acaso significativo*, como,

um evento em si insignificante - ele é reconhecido de imediato. Este ato de reconhecimento se dá de modo direto e com uma certeza absoluta, sem hesitação, e sem etapas intermediárias de reflexão ou dedução intelectual, estabelecendo-se naquele momento uma correspondência, uma espécie de consonância com algo dentro de nós (OSTROWER, 1999, p.3-4).

Este posicionamento de Ostrower, transporta-me para o interior dos procedimentos de *O Seguinte é Isso*. Nesta particularidade, posso afirmar a transformação e valoração estética de alguns laboratórios de criação que se revelavam com pouca ou nenhuma importância nos processos de aula, contudo, no contexto da cena foram revestidos de valor estético, como por exemplo, o exercício denominado jogo do espelho que será mais adiante detalhado. Em outras palavras, os aspectos poéticos que, a princípio, pareciam com pouca força cênica e significado no decorrer das aulas, se apresentaram em outro momento da criação como algo diferente e novo para a companhia.

No momento em que inicio um processo criativo, procuro não descartar e tampouco selecionar de imediato os elementos da dramaturgia geral: música, objetos, gestos, movimentos, figurinos, etc. De modo geral, muitos criadores agem dessa maneira, ou seja, poucos elementos são definidos de forma absoluta no início de uma produção cênica, pois, às vezes, até mesmo os elementos anteriormente determinados, como, por exemplo, a proposta temática, elenco, música e o espaço de apresentação podem ser alterados no curso da concepção.

O processo artístico aqui em foco emergiu do acaso existencial, já que os elementos responsáveis em tecer a dramaturgia da dança encontravam-se potencialmente no interior de cada intérprete-criador. Cada um carregava em si gestos e movimentos orgânicos específicos de sua corporeidade. Em outras palavras, ele retirava de si todo o arcabouço de informações de sua identificação pessoal, e do seu *bios* de trajetória de experimentação artística, os quais, somente são acessíveis pelo próprio artista, como um “DNA a partir do qual era possível desenvolver ou extrair sentidos e alusões (...)” (BARBA, 2010, p.97). Daí, a importância de

reconhecer a sua potencialidade criativa e limites corporais com o propósito de encontrar caminhos para a sua construção estético-coreográfica.

A concepção coreográfica em *O Seguinte é Isso* se elaborou via o sistema de improvisação e contato improvisação, excluindo, nesse caso, toda e qualquer intenção e ação de trabalhar com uma dança antecipadamente organizada. Todavia, não se trata de uma composição aleatória no sentido de ser qualquer coisa, tampouco implicava em formas inexpressivas e sem nexos.

No corpo dançante, a intenção e o acaso aconteciam por impulsos orgânicos precisos e se tornavam ações reais. A dança, assim articulada emergia repleta de significados e distintos diálogos se formavam sem nenhuma exigência de manter a mesma estética na gramática coreográfica.

Uma ação real se configura como algo que “produz uma mudança das tensões em todo o corpo e, como consequência, uma mudança na percepção de quem observa (...). A ação tem origem na espinha dorsal (...) é no torso que se fundam as raízes do impulso dinâmico” (BARBA, 2010, p.61). De modo similar ao pensamento de Barba, Martha Graham, uma das pioneiras da dança moderna afirmava que a sua dança partia do torso e, do seu centro partiam os movimentos que reverberavam por todo o corpo; a dança a que se propunha fazer implicava em movimentos marcados por muitas tensões, torsões e contrações originadas da coluna vertebral.

O corpo é o lugar onde residem os substratos materiais e imateriais, aquilo que é palpável e o que não se pode pegar como o sentimento e a emoção. Da mesma forma, nele estão contidas todas as experiências e informações por ele apreendidas ao longo de seu desenvolvimento. Não se trata de pensá-lo como um arquivo, onde todas as coisas são armazenadas como uma máquina sem emoção, ao contrário, é um corpo humano e ativo cuja compreensão não pode ser feita fora do ambiente onde se insere, e, além disso, seu aprendizado se dá por várias portas de entrada, como pela imaginação, sensibilidade de olhar, tátil, auditiva e tantos outros estímulos derivados de distintos lugares onde a visão e o pensamento podem alcançar.

O corpo é constantemente atravessado por uma infinidade de estímulos dos mais simples ao mais complexo, são fluxos de informações derivados do seu espaço interno e externo, as quais não pedem permissão para adentrar ao corpo, simplesmente chegam inesperadamente, do acaso ou não. Assim, o sujeito ao longo de sua existência vai se deparando a todo instante com novas mensagens, como as invenções tecnológicas, as novas músicas com arranjos cada vez mais diversificados, as publicações literárias, os noticiários da

televisão, dentre outros fatos pertencentes ao contexto cultural. E mesmo quando não se toma consciência integral de todas as informações, ainda assim, as mesmas podem impregnar-se no corpo de um modo muito particular e, sendo intrínsecas a cada pessoa, elas existem de forma potencial e vêm à tona quando são incitadas.

A criação é inata ao ser humano e seu desenvolvimento sócio-político e cultural está totalmente enraizado a esta qualidade que o ajuda a reorganizar e a suprir as demandas do cotidiano. Este fato, em toda a trajetória da humanidade, não se configura como algo novo, no sentido de não pertencer à pessoa; como já sinalizado anteriormente, tudo está no corpo como condição de sobrevivência e de comunicação com o meio em que se habita, e tudo o que reside na matriz corporal e fora dela, constitui a personalidade diferenciada de cada Ser. Deste modo, a dança concebida e dançada por cada pessoa não está em outro lugar senão nela mesma, pois os movimentos responsáveis pela sua estruturação estética são componentes do repertório corporal de cada criador. “A dança que se vê no corpo do bailarino existe antes como mapa no seu cérebro” (KATZ s/d, p.15).

O mapa a que se refere Katz é o responsável pela formação de diversos mapas corporais, inclusive o mapa coreográfico e, nesta pesquisa pode ser entendido como o repertório de movimento pessoal. Deste modo, cada dança possui um mapa particular com dados referentes à estética do movimento impregnado na subjetividade corporal e, assim, ela ganha lógica e sentido figurado em si mesmo. A conformação dos elementos que o formam, como tipos de movimentos, diferentes bases de sustentação e apoio do corpo, as nuances rítmicas, a força, os impulsos, os gestos, dentre outros aspectos físicos e psicológicos quando conhecidos facilitam a criação coreográfica e o sentido que dela se origina.

Nesta perspectiva, tem-se a impressão de que nada mais seja novo no contexto onde o sujeito se insere, e que tudo o que era para ser descoberto e explorado parece já ter sido realizado com as grandes descobertas e teorias revolucionárias, algumas já sublinhadas neste estudo. De um lado, a velocidade com que o mundo se tornou globalizado e tecnológico traz a sensação de que o efeito do novo já não é tão inédito assim, por outro lado tal sentimento é mais profundo quando se coloca em primeiro plano o individual, em detrimento ao coletivo.

Contudo, aquilo que se considera como novo se dá na particularidade de cada um, a partir da organização consciente de lidar com as informações absorvidas pelo corpo, ou seja, o original só acontece na subjetividade, portanto, o que pode ser incomum para um não o é para o outro, isso acontece “porque a consciência está vendo novo significado e valor no ato e, assim, entra em cena uma nova compreensão fundamental” (GOWASMI, 2008, p.59). A ideia

do novo não se esgota nela mesma, tampouco as inovações dos músicos, atores, dançarinos, dramaturgos e coreógrafos, na incessante busca de encontrar uma nova estética.

Partindo do pressuposto de Gowasmi, penso que a ideia de se criar algo novo nem sempre precisa ter valorização no contexto geral, mas para si mesmo, em outras palavras, algo que o artista ou não artista ainda não experimentou e nem vivenciou, como, por exemplo, a ideia de dançar um espetáculo sem que a coreografia esteja previamente determinada em seus elementos de tempo, espaço, narrativa, e sequência coreográfica como no caso do espetáculo *O Seguinte é Isso*. Este aspecto se configurou como uma nova ação para os intérprets-criadores.

Em algumas obras coreográficas de Merce Cunningham, a ordem do espetáculo poderia ser escolhida no jogo de cara e coroa, ao acaso, onde a jogada era por ele realizada minutos antes do elenco entrar em cena. O novo, neste caso, estava na organização do roteiro. Para os dançarinos, o resultado desse jogo exigia uma nova tomada de consciência para compreender a dança a partir de outra estrutura organizacional de entrada e saída do espaço de apresentação.

Na improvisação esta questão se configura para os dançarinos como algo novo, pois se experimenta a dança a partir de uma estrutura diferenciada de organização no tempo-espaço, de modo que tal situação no sistema da consciência passa a imprimir outro entendimento no que concerne à própria ação.

A potencialidade criativa é atravessada por um conjunto de ações visíveis e invisíveis que acontecem simultaneamente, e, às vezes, não dá para separar o que nasce de modo consciente ou não, tampouco, se sabe quando a inspiração ou a intuição vão chegar, elas simplesmente chegam e clareiam as ideias apontando outras vias de experimentação e pensamento criativo em busca de uma nova estética.

Retomo o diálogo com Ostrower, para quem existe o *acaso inspirador*, e “não há quem lhe recuse, quer seja no campo da produção artística ou nas ciências o senso de realidade maior, pela ampliação do real” (OSTROWER,1999, p.09). O acaso chega a aproximar-se da inspiração, pois é difícil determinar quando ele vai se apresentar, ambos, acaso e inspiração se apresentam de modo obscuro, invisível e podem se tornar visíveis quando o sujeito consegue perceber o seu fluxo de energia modificado e, então, apreende imediatamente as informações retiradas do contexto onde se insere.

O acaso inspirador é para a mesma autora “o momento luminoso de compreensão intuitiva, este ‘clarão de luz’, ele se apresenta como um fato indiscutível” (OSTROWER,1999, p.09). Partindo desse pressuposto, penso ser o acaso um desprendimento

súbito de energia que emerge e dilata a percepção para envolver de sentido o ato em si, que se apresenta sem planejamento prévio e rompe com a continuidade do pensamento e da ação anteriormente instalada. Observa-se uma nova situação e outro fluxo criativo que propõe outra atitude e intenção. Cabe aqui, reafirmar o pensamento de Ostrower que afirma que nem tudo na vida é acaso, pois é preciso se detectar esses momentos fortuitos de súbita ruptura e profunda sensibilidade.

O acaso inspirador é outra via de estímulo à criação, ele deriva da espontaneidade do próprio fazer para explorar o que há de mais intenso e sensível no *Self*. Dentre as várias abordagens sobre o *self*, a psicologia via ramo da *Gestalt* pontua que ele “garante o estabelecimento do contato organismo-ambiente, efetuando as necessárias identificações e alienações, isto é, as escolhas em função do *id* da situação, da experiência e dos recursos ambientais” (ROBINE, 2006, p.69). Ainda sob o foco da psicologia “o *self* aponta para o germe, para o potencial de realização que existe em todo ser, que é o de crescer e completar-se” (ALMEIDA, 2009, p.116).

Na física quântica, Goswami (2008,p.172) fala do “*self* quântico, no qual a liberdade e a espontaneidade criativas dominam a deliberação egóica e a submissão a condicionamentos passados.” Ele afirma que no processo da criatividade existe “o encontro entre o ego e o *self* quântico surge na forma da intuição e da preparação alternativas, a comunicação não local e a coleta local de informações” (GOSWAMI, 2008, p.174).

Partindo dos conceitos acima, o acaso, a criatividade, a improvisação, a intuição e a inspiração, são elementos indissociáveis da experimentação do *self* e, como recurso da concepção em dança, configura o potencial da autocriação e da relação entre o corpo criativo e o ambiente como fonte de criação. Para ampliar tal abordagem penso no *self* coreográfico, e o entendo como o produto estético da experiência criativa do sujeito com total autonomia e tomada de decisão física e emocional de re-organizar e re-significar do seu jeito, toda a movimentação, ação e energia que podem emergir do centro de sua consciência ou não.

O *self* está na base de todo o desenvolvimento subjetivo no ato da criação. E assim como o acaso e a improvisação, ele transcende a compreensão, e por serem produtos da natureza do corpo são complexos e difíceis de serem apreendidos de forma absoluta. Tais movimentos no campo da criação artística e das ciências se configuram como mapas abertos e essenciais às novas investigações, com fins objetivos e específicos da individuação¹⁸ criativa.

¹⁸ Individuação, termo criado por Jung e por ele entendido como a maneira particular de distinguir o processo de desenvolvimento das potencialidades inerentes a cada indivíduo, em especial o desenvolvimento psicológico como uma marca dos traços da personalidade particular.

O acaso coreográfico lida com a imprevisibilidade e o indeterminado e, às vezes, se confunde com algo que deu errado e que não era para acontecer, mas, aleatoriamente, aconteceu. Vale salientar, que os erros, o vazio, o silêncio e tantos outros movimentos que não envolvem formas predeterminadas, embora provoquem certa inquietação e desvio no caminho da “certeza criativa”, apresentam-se como fenômenos exponenciais da criação.

Em *O Seguinte é Isso*, os diferentes e constantes momentos de incertezas e “vazios”, foram fundamentais para o encontro de outros sentidos e significados. Daí a relevância de examinar o processo criativo por dentro, mais a fundo, até chegar ao quase esgotamento na tentativa de entender o porquê fazer de um jeito e não de outro, porque eleger um elemento em detrimento de outro, porque dar importância ao acaso que surge inesperadamente e propõe outra coisa. Estas questões serão mais bem elucidadas no caminhar desta pesquisa que penetra o processo artístico de uma dança permeada de incerteza, acaso e imprevistos.

Nunca é demais olhar várias vezes a obra coreográfica, pois ela, nunca é a mesma. Há sempre um conteúdo que se apresenta diferentemente do dia anterior, ou mesmo do minuto anterior em que o olhar mais atento sobre ela pousou.

Considero o movimento de revisitar sempre os procedimentos da concepção em dança como um exercício essencial, para descobrir os erros, a obscuridade do processo, a ausência de fluxo, o desconforto e a inquietação que permeiam o ato de criar. A partir daí, abrir possibilidades de re-criar, re-organizar e re-significar todo o material cênico, e deixar que, a obra em si, se encarregue de falar por si mesma, afinal, em toda a forma há sempre um conteúdo específico gerador de comunicação entre o objeto com o sujeito que o observa.

Todos os estados de atenção e tensão vivenciados pelo corpo dançante podem transformar-se em molas propulsoras e estimuladoras de novas ideias e, mesmo os momentos de incertezas criativas são preciosos para potencializar a concepção de todos os elementos da dramaturgia, afinal, “erros e acidentes de toda espécie provocam, portanto, uma espécie de pausa no fluxo da continuidade, de um olhar retroativo de avaliações, que geram uma rede de possibilidades de desenvolvimento da obra, que leva por sua vez, ao estabelecimento de critérios e conseqüente seleção” (SALLES, 2008, p.133).

Nesta perspectiva, entendo a descontinuidade nos processos criativos como ramificação de múltiplas possibilidades de experimentar outros saltos em busca de gestos e movimentos estéticos diferenciados. Este movimento que irrompe com a ação contínua e gera circunstâncias indeterminadas, carrega em si, dentre tantos outros aspectos, uma fluência e sentido que lhe é específico, ademais, passam a existir no instante do seu aparecimento a partir de uma nova estruturação formada no imaginário daquele que vivencia o processo. As

imagens criadas pela mente se apresentam como sistemas abertos por onde o criador pode filtrar algumas informações dando-lhe novo significado e valor estético, é por assim dizer, no sentido de Calvino (2002, p. 108) um “pensar por imagens”.

Trata-se, portanto, de pensamentos e imagens que saltam como lampejos de ideias fragmentadas de um lugar a outro, sem obrigação de fazer um movimento sempre na mesma direção, no mesmo contexto, na mesma dinâmica ou do mesmo jeito. Aqui reside uma breve analogia com as descobertas de Niels Bohr (1913-1962), na descontinuidade dos saltos quânticos no movimento básico do átomo. De modo semelhante, os fenômenos do acaso e da improvisação fazem o pensamento-ação pular de um estado mental a outro, e de uma situação a outra, e a cada circunstância mentalmente instalada, passa a ser agenciada em novos contextos bem diferentes daquele anteriormente vivenciado.

O pensamento está concentrado em algo e imediatamente salta para outro lugar. O movimento dançado surge e imediatamente some tal qual o elétron em suas oscilações quânticas, que “desaparece na órbita antiga e reaparece na nova sem passar pelo espaço entre elas” (GOSWAMI, 2008, p.91). Este movimento é análogo aos procedimentos de improvisação e acaso que não lidam com resultados exatos, e nem com movimentos e intenções sempre da mesma forma e direção, tampouco têm a exigência de manter o fluxo contínuo da ação.

No caso específico do objeto artístico desta tese, a descontinuidade criativa contribuiu sobremaneira na transformação sensível dos intérpretes-criadores e os ajudou a ampliar o repertório pessoal de movimentação, com a proposição de não se deixar cair no pensar- fazer a dança de modo linear. E ainda proporcionou aos mesmos um exercício de tomada de ação e atitude muito mais rápida durante o processo da improvisação no instante da apresentação do processo.

O potencial criativo intrínseco a cada intérprete-criador é explorado em ondas de movimentos contínuos e descontínuos, originados do consciente e inconsciente daquilo que a inteligência corporal planeja de modo consciencioso e aquilo que ela não tem interesse em planejar e, simplesmente deixa acontecer no fluxo do próprio fazer. Trata-se de uma inteligência corporal cinestésica que opera com as múltiplas capacidades e habilidades corporais, a fim de agenciar as distintas ações expressivas como dançar, correr, ou mesmo na prática de manipular objetos (GARDNER, 2007).

O tipo de inteligência a que se refere Gardner torna-se para o intérprete criador que lida com a improvisação não como recurso de aula, mas como processo de cena, algo extremamente valioso para a sua percepção e agilidade em estruturar outras combinações de

gestos e movimentos no fluxo das informações simbólicas contidas no seu interior, as quais podem se transformar na matriz elementar para construção coreográfica, desde que o sujeito em seu processo criativo explore e reconheça as suas possibilidades mecânicas e motoras.

Nos acontecimentos casuais o significado de algo só passa a existir quando o sujeito percebe que a ação surgida na casualidade vem carregada de valor para si, daí a importância já sinalizada anteriormente da necessidade de percepção do que está ocorrendo para que se diga que é acaso.

Quando a manifestação espontânea indeterminada não suscita nenhum nível de compreensão, interesse e valor para quem a vivenciou, não se pode dizer que o acaso aconteceu, pois neste sentido o momento se torna insignificante. Para muitos autores, o não reconhecimento do acaso se encontra no limiar da ignorância, e entre os pesquisadores que defendem esta ideia encontra-se Rémy Lestienne e C. Lenay (2008).

Observa-se uma proximidade tênue entre todos os acasos até aqui pontuados, de modo que os mesmos encontram-se na base de todo o procedimento criativo, inclusive, nos procedimentos do espetáculo de dança *O Seguinte é Isso*, cuja matriz criativa responsável pela materialidade estética de toda a dramaturgia, tem como ponto de partida, o acaso existencial e, na continuidade do seu deslocamento se transforma em acaso significativo, que nesta produção textual se torna em *acaso teórico*¹⁹.

Neste contexto, isso significa dizer, que todos os motivos para gerar impulso, emoção, intenção e outras qualidades físicas essenciais para improvisar estão no *self*, ou seja, no mais profundo e oculto da consciência e mesmo do inconsciente, como o lugar onde tudo “o que não se manifesta que, contudo, influencia o que se manifesta” (GOSWAMI 2008, p. 38)

A título de concluir este breve panorama histórico sobre o acaso e, assim iniciar o pensamento seguinte desta pesquisa, é necessário sublinhar que, às vezes, este fenômeno é confundido com a teoria das probabilidades e teoria do caos. Porém, cada qual se apresenta sob uma condição específica. Entendo ser a probabilidade, a existência de um acontecimento possível de predição resultante de padrão de regularidade de acontecimentos, às vezes, pode-se obter certo resultado de determinados fatos por meio da regularidade com que se apresenta determinada ação, as quais podem ser calculadas estatisticamente.

Em 1835, durante uma comunicação na Academia Francesa de Ciências, Poisson (apud LESTIENNE, 2008 p.56) tomou por base conceitual a sua pesquisa sobre a lei dos

¹⁹ Segundo a classificação de C. Lenay citado por Lestienne, este tipo de acaso tem princípio de equivalência direta com a elaboração teórica desenvolvida de um fenômeno, onde o pesquisador lança sobre o mesmo um olhar epistemológico na proposição de apreender as várias camadas de relação entre o sujeito observador e o objeto observado em todas as suas inter-relações no meio ambiente que lhes são particulares.

grandes números, para pensar sobre a lei da probabilidade. Para ele, esta lei se apresenta a partir de,

um número muito grande de acontecimentos do mesmo gênero, dependendo de causas que variam de maneira irregular, ou seja, sem se desviar de maneira sistemática de uma direção, então achamos que as relações entre as diferentes saídas possíveis estão muito próximas de serem constantes.

Julgo ser a probabilidade um mecanismo de criação do que é possível em função de um padrão regular de acontecimentos que se estabelecem no espaço e tempo, cuja repetição cria a possibilidade de estimar o que é possível para alcançar certo objetivo. Para Ilya Prigogine (2007, p. 59) “a noção de probabilidade é introduzida a partir da ideia de conjuntos de trajetórias, definidas em termos de distribuições de probabilidades”, ou seja, é um movimento pelo qual é possível obter uma noção parcial no que se refere às condições de classificação de determinadas coisas.

O acaso não apresenta liames de relação com outras hipóteses, e por isso apresenta uma propriedade independente de acontecimentos anteriores, ou seja, é uma propriedade que instaura os acontecimentos casuais no instante em que ele acontece, e nem por isso representa caos ou anarquia, uma vez que possui a sua própria lei. Ele tem uma propriedade que funda a sua independência, e não está relacionado com algo que veio antes, para concretizar o que vem depois, é por assim dizer, um evento que não se importa com a regularidade antecipada dos fatos.

Em geral, o caos está vinculado à instabilidade e a desordem, mas possui as suas próprias leis, tal qual a probabilidade e o acaso. Embora sejam fenômenos distintos, todos estão imbricados com as leis da natureza, provocando as seleções e variações que resultam em eventos cuja ordem, equilíbrio e dinâmica das coisas emergem de sistemas inconstantes. Para Ilya Prigogine (2002, p. 12) “o caos é sempre a consequência de fatores de instabilidade” e como tal, apresenta-se como mais um fenômeno inseparável da vida, que deve ser considerado não apenas como uma lei da física mas, sobretudo, pela possibilidade de criar o novo, tal qual a lei do acaso e o método de improvisação na dança.

Os conceitos até discutidos de alguma forma estão imbricados nas leis da natureza, aqui entendida como todos os acontecimentos existentes no universo que ajudam a entender a evolução das coisas e a relação desta com os seres que coabitam o mundo, entre elas, as leis

do acaso, do caos, da probabilidade, as leis gravitacionais, dentre muitas outras que colaboram para o entendimento da realidade entre sujeito e mundo. Dito isto, a reflexão a partir deste momento, terá como foco o acaso artístico, na proposição de aproximar esta teoria aos princípios legitimadores dos processos criativos em dança, em particular no espetáculo *O Seguinte é Isso*, para revelar o lugar e a contribuição deste fenômeno, a partir dos códigos e laboratórios de improvisação como estimuladores durante o processo de criação.

Este fenômeno de que trata este texto não avisa quando chega, e, portanto, a única certeza é a própria incerteza do momento de sua manifestação, sem que se tenha prévia ideia do seu conteúdo. É, por assim dizer, uma ação deslocada da situação estável que desestrutura todos os sentidos do corpo, para reestruturá-lo em um novo contexto com outros sentidos que nada têm a ver com a situação anterior vivida pelo sujeito, porém, pode ser altamente significativo a ponto de sair do acaso epistêmico ou existencial e tornar-se acaso significativo, ou acaso teórico como no caso do objeto desta tese.

4 DANÇA E BRICOLAGEM

O termo bricolagem aparece neste estudo não apenas como mais um dos conceitos possíveis de dialogar com esta pesquisa acadêmica, mas, também como outro significativo recurso de criação na especificidade do processo *O Seguinte é Isso*. Contudo, antes de estabelecer um diálogo da bricolagem na dança, julgo necessário começar uma reflexão a partir do entendimento das palavras *bricoleur* e bricolagem e o modo como são utilizadas segundo alguns pesquisadores, dentre eles, o antropólogo Claude Lévi-Strauss.

Bricoleur é uma expressão francesa, designada para nomear a pessoa que “executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano preconcebido e se afastam dos processos e normas adotados pela técnica. Caracteriza-o especialmente o fato de operar com materiais fragmentários (...)” (STRAUSS 1979, p.37). Trata-se de um pesquisador ativo, que produz conhecimentos derivados de investigações detalhadas e extraídas de materiais diversos, como por exemplo, palavras soltas, pedaços de papéis, de madeiras, de tecidos, distintas substâncias, ou como no caso da dança, através de fragmentos de movimentos, trechos de músicas, partes de um texto, de figurinos e com qualquer outro vestígio de material que esteja ao alcance das mãos do criador, que favoreça e realmente a sua sensibilidade criativa.

Joe Kincheloe (2007, p.15) refere-se ao *bricoleur* como “um faz-tudo que lança mão das ferramentas disponíveis para realizar uma tarefa”. Uma vez que ele possui as ferramentas necessárias para concretizar a sua tarefa, o modo de realização da mesma e a seleção do material com o qual ele vai trabalhar, organiza-se de acordo com a experiência e vontade que lhe é própria. Este aspecto me leva a pensar na proximidade entre o *bricoleur* com o intérprete-criador improvisador na dança, pois ambos dependem dos elementos disponíveis à sua volta para a concretização de determinada ação, e tal similaridade entre o *bricoleur* e o intérprete-criador na dança será posteriormente melhor esclarecida.

O *bricoleur*, como qualquer outro profissional, tem autonomia em seu fazer, da mesma forma, o seu processo de construção é legítimo e complexo em si mesmo, sobretudo por compreender “que qualquer ato de interpretação envolve a consideração de um processo ontológico que está sempre em mutação, sempre avançando rumo a novas formulações” (KINCHELOE 2007, p.105). Isso o faz ser um pesquisador dinâmico sempre atento às circunstâncias que se apresentam durante o seu processo de pesquisa, sem nenhuma exigência de seguir uma única técnica ou norma previamente estabelecida, ele caminha em direção a transcender a unicidade do fazer racional para avançar novos patamares criativos permeados de

improvisação, incerteza, indeterminação e acaso, como portas de entrada de onde pode observara dimensão de sua bricolagem criativa.

A bricolagem, quando utilizada por Lévi-Strauss (1979) ganhou importância e lugar de destaque tal qual uma ciência. Para ele, a bricolagem seria a ciência “primeira” originada pelos povos primitivos, os quais supriam as demandas do cotidiano lançando mão dos elementos da própria natureza. Eles conheciam uma infinidade de ervas tóxicas e não tóxicas, de textura e aroma diversificados, as quais foram organizadas de acordo com cada grupo étnico e lugar. A identificação “embora heteróclita e arbitrária, salvaguarda a riqueza e a diversidade do inventário; decidindo-se que é preciso levar tudo em conta, facilita-se a formação de uma memória” (STRAUSS, 1979, p.37).

Ao aproximar a noção da bricolagem com o pensamento científico, Strauss reafirma, desde sempre, a importância do diálogo entre o indivíduo e o meio onde ele habita como condição indispensável à sobrevivência, à experiência e às possibilidades de investigar, registrar e observar cientificamente ou não, as mutações inerentes à humanidade, no contexto onde se dá a sua co-evolução no entrecruzamento sujeito e ambiente.

Em se tratando de co-evolução, Christine Greiner (2005, p.43) diz: “não é apenas o ambiente que constrói o corpo, nem tampouco o corpo que constrói o ambiente. Ambos são ativos o tempo todo”. Dito isso, já está mais do que comprovado que é impossível separar o sujeito do mundo onde ele transita, ademais, é da relação estabelecida naturalmente entre um e o outro que o sujeito tem condição de perceber o mundo. Do ponto de vista da fenomenologia, Ponty (1994, p.276) afirma que “a percepção exterior e a percepção do corpo próprio variam conjuntamente porque elas são as duas faces de um mesmo ato”.

Considerando que todas as informações são coladas ao corpo, pode-se pensar que o corpo é o resultado de uma complexa “colcha de retalhos” formada por distintas partes que concorrem para dar vida ao mesmo. Em cada parte de tecido que forma o todo corporal, estão contidas todas as informações que de forma consciente ou não constituem a rede biológica e cultural do indivíduo.

A vida é uma bricolagem de substâncias que se inicia com o fenômeno da fecundação; ela é o cruzamento do óvulo com o espermatozóide que faz surgir uma nova vida originada da mistura dos códigos genéticos próprios de cada matriz celular, todavia, esta combinação não ocorre de forma aleatória. O corpo reflete a própria bricolagem da vida, cujas partes que o compõem são derivadas da constante informação e mutação suscitadas de diferentes lugares, assim, as informações recebidas vão se colando ao corpo até formar um *bios* cultural com sentido e lógica em si mesmo.

Para Kincheloe (2007) a bricolagem carrega em si o sentido do perspectivismo, ou seja, do ponto de vista filosófico sustenta a ideia de que o conhecimento adquirido está relacionado com o modo particular com que cada sujeito entende e vê o mundo. Portanto, a maneira como os objetos estão distribuídos e organizados, pode gerar distintas compreensões derivadas de diferentes pontos de vista.

A bricolagem, como recurso de criação cênica é experimental, assim como a improvisação coreográfica, não possui uma fórmula pronta e tampouco se fecha em si mesma ou se funda em uma única técnica. Em oposição a isso, garante um processo ativo e sem um fim certo, permite ao *bricoleur* explorar múltiplos materiais e com certa liberdade agrega-lhes novas formas, discursos e valores. Eis aqui, mais um aspecto comum, o *bricoleur* e o intérprete criador na dança, pois ambos são conscientes e,

sabem que sempre realizarão pesquisa em ação, investigação em contextos vivos e em evolução. A diversidade e a complexidade são as palavras de ordem da bricolagem, e a diferença cumpre um papel central no processo de produção de conhecimento (KINCHELOE, 2007, p.113).

Nas poéticas contemporâneas como, *O seguinte é Isso*, a diversidade e a complexidade estética acentuam e garantem a subjetividade criativa e a expressão legítima daquele que inventa, seleciona e reorganiza de um jeito particular, a dança. Há, portanto, uma seleção natural dos elementos vivos da dança, tais elementos como a música, os gestos, a tensão, dentre outros, são ativados e sentidos pelo corpo que vivencia os acontecimentos emergentes no desenrolar da pesquisa de movimentos.

Neste sentido, não se deve descartar nada que faça parte do contexto cultural do *bricoleur*, pois tudo e qualquer elemento pode ser transformado em matriz criativa para construir a dança. Do simples movimento corriqueiro do cotidiano, como sentar, correr, deitar, comer, trabalhar, ao movimento mais complexo da dança, como as piruetas, contrações, grandes saltos, dentre outros, tudo pode ser esteticamente misturado e materializado na cena. Em ambos os casos, os movimentos estão impregnados no corpo dançante e, portanto, são realidades imediatas por onde se pode pressupor narrativas, ideias, sensações e expressões autênticas temporariamente inscritas no corpo e no espaço de apresentação.

O trabalho cotidiano foi exaustivamente investigado por Rudolf Laban, pode-se dizer que a partir dele, as tarefas do dia-a-dia se tornam significativas fontes de estímulo à criação cênica. Daí, a importante pesquisa por ele realizada dentro das indústrias, na primeira metade do século XX, em que o seu propósito de estudos focalizava o movimento corporal, com isso, observava a força e o esforço particular de cada ação executada no conjunto das atividades

exercidas pelos funcionários, em um dia normal de trabalho. Interessava-lhe pesquisar o sentido imanente a cada ação e atitude, para ele,

a diferenciação do esforço específico é possível porque cada ação consiste em uma combinação de elementos de esforço que provém das atitudes das pessoas que se movem seguindo os fatores de movimento Peso, Espaço, Tempo e Fluxo. A aprendizagem da nova dança anima o desenvolvimento de uma consciência clara e precisa dos diferentes esforços do movimento, garantindo assim a apreciação e gozo de qualquer dos movimentos de ação, inclusive os mais simples. O conhecimento do esforço humano, especialmente os realizados pelo homem industrial, é a base do ensino da dança empregada por vários discípulos do autor que, transformados em professores ou artistas, desempenharam um papel relevante no desenvolvimento desta arte contemporânea do movimento” (LABAN, 1990.p.15).

O esforço é, portanto, indissociável de todo e qualquer movimento corporal. Para cada tarefa realizada pelo corpo, existe um esforço determinado que varia de pessoa para pessoa, de acordo com o trabalho a ser desempenhado. O esforço compreendido por Laban nada tem a ver com a força aplicada para executar uma ação, mas a ideia de que o movimento não se dá puramente pela ação física e, sim pelo quanto de esforço o corpo demanda para atender às suas necessidades ao pensar, andar, correr, pular, rastejar, raciocinar, dentre outros esforços realizados, como por exemplo, o ato de se emocionar.

Na dança, a força é diluída pelos impulsos e tensões dos gestos e movimentos esteticamente construídos. A qualidade e a quantidade do esforço aplicado em cada movimento são determinantes para imprimir o contorno da atitude corporal, pela qual se pode pressupor algum significado.

O corpo na cena não é o instrumento da arte do movimento da dança, mas é a própria dança enquanto dança, da mesma forma não é o corpo organizado para a realidade das ações cotidianas, mas é o corpo organizado para a realidade da cena, ele é o lugar de legitimação do movimento, expressão e renovação, seja na dança ou no trabalho cotidiano.

O intérprete-criador consciente de suas possibilidades motoras consegue com certa habilidade criativa criar novos arranjos coreográficos, para isso, toma como matriz geradora a diversidade de informações impregnadas na memória do corpo. Existem inúmeras combinações estéticas entre os gestos e movimentos, as quais surgem diferentemente para cada intérprete que improvisa e cria a sua própria dança.

Portanto, cabe ao intérprete-criador o encadeamento e as escolhas dos elementos da composição que pode ser concebida, tanto por movimento total quanto fragmentado. Além do repertório pessoal de movimentação, existe ainda a bricolagem feita com substratos externos ao

corpo, como, por exemplo, textos literários, pedaços de tecido, jornais, balões, dentre outros materiais que o intérprete da dança pode se apropriar para tecer outros procedimentos artísticos, como no caso da dança de *O Seguinte é Isso*, em que a dança, texto, música, balão, bolas e aparelho de celular coexistem no mesmo espaço da cena, porém, não têm a função de objetos de cenário, tampouco surgem neste processo para preencher o espaço, em oposição a isso, configuram-se como elementos indutores de estímulo à criação, os quais podem nutrir o pensamento criativo dos dançarinos, na proposição de construir distintas imagens, formas e conteúdos, que pressupõem variados significados.

Na imagem seguinte, os balões se constituem como mais um material facilitador de construção de novas bricolagens através da fusão entre o movimento que o corpo tem em si mesmo, com a ação que da manipulação e contato como objeto pode surgir. Logo, penso em múltiplas bricolagens entre os intérpretes, entre corpo e balão, entre textos corporais, entre conhecimentos e sentidos estabelecidos pela dança derivada da improvisação livre com o objeto.

Fig.7. Balão grande



Foto: Marcelo Seabra. Espaço Cuíra, 2007.

Na experimentação coreográfica acima, existe uma confluência de ideias e formas concebidas por cada sujeito na relação com o seu material. O modo como cada bricolagem se realiza é sempre pessoal, da mesma maneira que a força e o esforço empregados revelam os diversos modos de ações tornadas visíveis no tempo e espaço da improvisação. Sendo o *bricoleur* responsável pela auto-organização de todos os elementos e situações que o circundam, no percurso criativo reconhece as opções e encontra as oportunidades para avançar em sua pesquisa. Em *O Seguinte é Isso*, os intérpretes-criadores compreendem o

avanço na pesquisa coreográfica como um fator essencial para a continuação de novas proposições cênicas. Eles, assim como os *bricoleurs* se utilizam de distintos caminhos a fim de encontrar motivos criativos na perspectiva de formar desenhos coreográficos impregnados de mensagens, e portanto, de semânticas carregadas de múltiplas interpretações.

4.1 O intérprete-criador como o *bricoleur* coreógrafo

O termo intérprete-criador tem sido muito usado para designar um grupo de pesquisadores de dança, que frequentemente cria, assina e dança a sua própria obra coreográfica. Ele depende cada vez menos da figura de um coreógrafo para a seleção e organização de todos os elementos estéticos geradores da composição.

A palavra intérprete é assim, bastante genérica, e a ela podem agregar-se outros sentidos como, intérprete musical, intérprete teatral, intérprete criador e intérprete da dança, entre outras classificações, cuja dominância do fazer está focada na particularidade da atuação do artista. É sob o foco da atuação artística na dança que me interessa discorrer sobre o termo intérprete, cujo sentido (*cf. Dicionário Houaiss*), dentre tantos outros, faz alusão à pessoa que interpreta uma música, um personagem no teatro, na televisão ou no cinema e explica um texto. Tais denominações são equivalentes à dança, portanto, compreendo o intérprete da dança como aquela pessoa que exprime pelo texto corporal e coreográfico algo que está oculto ou não, e se aspira revelar pelos gestos e movimentos delineados no tempo e espaço, cujo propósito é estabelecer comunicação e anunciar ideias, imagens, formas, sentidos e conteúdos específicos de uma estética de criação não verbal, a dança.

A interpretação na dança tem sido uma questão muito discutida e frequentemente, ouve-se muito a afirmativa de que na dança não existe interpretação, da mesma forma, é comum a ideia de que neste gênero artístico não se tem personagens. Portanto, o bailarino/dançarino representa na cena ele mesmo e não um personagem, sendo assim, ele também não cumpre a função da interpretação pela ausência de um texto escrito para ser interpretado. Em geral, a interpretação esteve mais associada à prática de interpretar um texto, sobretudo no teatro considerado mais tradicional, quando da “sacralização do texto, que marcaria de modo duradouro o espetáculo ocidental, e especialmente o francês” (ROUBINE, 1998, p. 45). Com a intenção de iluminar tais questões, mas sem nenhuma pretensão de esgotar este assunto tão polêmico, penso que a interpretação e o personagem estão tanto a serviço do ator quanto do dançarino, ou seja, a serviço dos intérpretes e da situação cênica.

Para Patrice Pavis (1999, p. 212) a interpretação vai “determinar o sentido e a significação. Ela concerne tanto ao processo da produção do espetáculo pelos autores quanto ao de sua recepção pelo público”. Outra explicação acerca da palavra interpretação é aqui destacada à luz do pensamento de Luigi Pareyson (2005, p.52) que a define como “aquela forma de conhecimento na qual ‘o objeto’ se revela na medida em que o ‘sujeito’ se exprime, e vice-versa”.

A partir desses argumentos, entendo a interpretação como um exercício indissociável de todo processo artístico e, como toda a produção do pensamento, se dá de forma individual. Isso significa dizer, que um mesmo objeto contemplado por distintos sujeitos pode sofrer infinitas interpretações, então, elas são tanto singulares quanto plurais. Pareyson segue colaborando com esta questão e compreende a pluralidade da interpretação como algo,

longe de ser um defeito ou uma desvantagem, é o sinal mais seguro da riqueza do pensamento humano, tanto é verdade que nada é mais absurdo do que querer conceber a interpretação como única e definitiva, como quereriam aqueles que sustentam que um conhecimento somente é pleno se único e que a pessoalidade do conhecimento é uma limitação deplorável e fatal. (PAREYSON, 2005, p.55).

O ponto de vista de Pareyson corrobora com o sentido a que me proponho discutir acerca da interpretação na dança, como um exercício de livre explanação da condição humana, de se relacionar e adquirir informações a partir da maneira como cada indivíduo vê, interpreta e entende o mundo.

A questão da interpretação de um evento é, portanto, sempre subjetiva e indissociável do tempo e contexto onde o sujeito reside, não havendo como enquadrá-la em um pensamento uníssono, ela “é aquela forma de conhecimento que é revelativa e ontológica *enquanto* é histórica e pessoal” (PAREYSON, 2005, p.53).

A interpretação é pessoal e se torna visível pelo quanto de verdade o intérprete-criador consegue expressar. Dito isso, é impossível pensar em uma interpretação monológica como única via de ler e entender o que diz a dança de cada um, seus signos gestuais, emocionais, espaço, tempo, história, formas e conteúdos, que são campos de muitas hibridizações e significados. O movimento abstrato da dança é fruto da imaginação e interpretação de cada pessoa, que diante dela, se deixa navegar pela multiplicidade dialógica e verdades estabelecidas diferentemente para cada intérprete criador e para cada olhar que a contempla.

Para melhor entender o referido processo e as questões até agora sublinhadas é preciso sinalizar um pouco mais os depoimentos daqueles que vivenciaram esta *práxis*, assim, Elyene

Lima²⁰ diz, “quando estou na cena dançando com o Edson e com o balão, viro uma criança e, a dança vira a minha verdade cênica, quando corro, pulo, acho graça e rolo no chão atrás do balão, isso é a verdade do que faço e como faço”. Eis aqui, o modo pessoal como a intérprete lê e entende o momento em que improvisa um duo coreográfico; a verdade por ela formulada é exclusiva, mas nem por isso, a cena por ela vivenciada se determina como única maneira de interpretação. Eu mesma, como diretora artística da companhia, construí inúmeras interpretações a cada ensaio realizado. Em um dia, o duo coreográfico com o balão parecia uma grande disputa entre os intérpretes, no outro, não conseguia imprimir quase nada de leitura em função da pouca entrega dos intérpretes criadores no processo, ou talvez, pela pouca disponibilidade emocional em que me encontrava para enveredar pela dança que os mesmos estavam propondo. Aqui, sublinha-se outra forma de interpretação e verdade que nada tem a ver com o depoimento da intérprete criadora Elyene Lima.

Diante dos comentários acerca do mesmo processo, pode-se dizer que nenhum dos depoimentos aqui destacados são interpretações determinadas, ou seja, que não podem ser alteradas. Ao contrário, são sempre possíveis de muitas modificações ordenadas de acordo com a riqueza de produção do pensamento de cada sujeito, tanto daquele que dança quanto daquele que assiste ao desenvolvimento desta arte.

Os diálogos traçados com os intérpretes criadores durante este processo, serviram para realimentar a improvisação coreográfica em busca de outros caminhos indutores para cada intérprete. As interpretações formuladas por eles traziam outras verdades, informações e inquietações. Para corroborar com esta questão Pareyson (2005), afirma que

a relação entre a verdade e a sua formulação é, portanto, interpretativa. A formulação do verdadeiro é, por um lado, posse *pessoal* da verdade e, por outro, *posse* de um infinito. De um lado, o que é possuído é a *verdade*, e é possuída da única maneira como é possível possuí-la, isto é, pessoalmente, a ponto de que a formulação que dela se dá é a própria verdade, isto é, a verdade como pessoalmente possuída e formulada. (PAREYSON, 2005, p. 85)

Convém sinalizar após este argumento, a existência de múltiplas interpretações originadas por formulações pessoais, em que tais formulações estão imbricadas com cada fenômeno que não pode fugir da verdade com que cada pessoa diante do fato, é capaz de sentir e criar.

²⁰Entrevista concedida na sala de ensaio da Cia. Experimental de Dança Waldete Brito em 05/06/2009, após o laboratório de improvisação com o objeto balão.

Na particularidade do espetáculo *O Seguinte é Isso*, a interpretação é ainda mais “pessoal, posse e verdade”, pois disso depende a dança que será construída no instante em que os intérpretes criadores estão diante do público. Deste modo, é essencial que eles compreendam a importância de tomar posse da situação estabelecida de modo inesperado por cada pessoa que entra e sai da cena.

Uma vez que o intérprete consiga tomar posse, se não de todas, mas de algumas formulações configuradas via improvisação, ele pode decidir o modo de utilizá-las ou não. As mesmas podem ser úteis como mais um elemento motivador para desencadear outras situações e verdades. Em outras palavras, é como assumir para si a “posse e a verdade” do outro como se fosse sua, é tomar conta da situação por você não criada e, dela se apossar, conferindo-lhe o poder de direcioná-la para onde bem se quiser, em uma dimensão criativa própria de quem está engajado no processo onde a dança acontece.

Vale salientar que em alguns encontros para a concepção desta obra coreográfica, parecia que nada funcionava, ninguém se escutava, havia pouca intenção e cumplicidade durante a improvisação, pouca fluência e energia canalizada para lugares diferentes que não se cruzavam em nenhum ponto dialógico entre os intérpretes criadores. Para que o dançarino alcance esse *status* de intérprete-criador é preciso percorrer um longo caminho de experimentação, improvisação, percepção e conhecimento, primeiramente de si enquanto Ser no mundo e, neste mundo, o mundo da dança, com toda a diversidade estético-criativa que lhe é possível tecnicamente vivenciar.

O intérprete criador, durante a improvisação apresenta múltiplas formulações, ou seja, uma série de procedimentos imanentes à sua natureza criativa, e, sobretudo, deve encontrar em si mesmo a disponibilidade para se lançar em voos criativos onde o final é sempre um recomeço para novas descobertas. Ademais, é experimentando que ele abre novas bifurcações criativas e segue rompendo com o fazer antecipadamente determinado, portanto, sendo necessária uma entrega total a fim de encontrar um diferencial em suas etapas criativas.

Reafirmo a importância da percepção da corporeidade como via fundamental para o encontro com o *Self*, ou seja, com tudo e qualquer coisa que diga respeito à individualidade de cada Ser. Na dança, esta questão do intérprete e a interpretação, é um campo de muitas reflexões e, sobre isso, a professora, pesquisadora e autora Isabel Marques, em sua recente publicação, afirma:

o intérprete da dança incorpora e dá formas tangíveis às ideias da dança e essas ideias provêm de diferentes pessoas, relações, vivências. Os corpos dos intérpretes da dança são permeáveis aos fluxos culturais, neles se entrelaçam e ramificam suas emoções, sexualidade, realidades psíquicas, biótipos,

vivências cotidianas, origem social, experiências políticas, vivências culturais, preparo e técnicas corporais (MARQUES, 2010, p. 116).

O pensamento de Marques assevera que o corpo que dança carrega em si uma infinidade de códigos artísticos e não artísticos originados da inter-relação com tudo o que habita o mundo, onde ele se insere, de modo que toda a informação que ele detém se configura como elemento produtor de sentidos. Daí, a importância do intérprete-criador possuir uma formação eclética, onde possa vivenciar e experimentar durante distintos padrões de movimentos e estéticas, na perspectiva de compreender o que pode o seu corpo desenvolver coreograficamente.

Tomar consciência das possibilidades motoras do corpo é abrir caminhos para novos modos de selecionar e conectar um movimento ao outro. Não quero com isso dizer que a dança seja a simples união de um movimento ao outro, para, além disso, ela tem uma função estética e social e, portanto, tem a “incumbência de dar conta do significado, da estrutura, da possibilidade e do alcance metafísico dos fenômenos que se apresentam na experiência estética” (PAREYSON, 2001. p. 4).

A dança, nesta perspectiva, revela-se cada vez mais complexa e significativa. Por essa razão, os intérpretes-criadores investem em processos individuais e coletivos em busca de diferentes modos de formação com ênfase em atividades que alargue a consciência corporal, levando-os a conhecer o modo como produzem a dança. Eles almejam, pelo seu percurso sensível, encontrar a transcendência em sua concepção estético-criativa.

O intérprete-criador na dança é aquele que possui a habilidade de elaborar e executar a sua poética coreográfica com toda a autonomia de selecionar, ordenar, colar gestos e movimentos, bem como misturar os códigos da dança a partir de uma lógica e de regras impostas por ele mesmo, e não por outrem. Esta dupla função desenvolvida pelos dançarinos, ganha maior vigor e visibilidade nos métodos criativos por eles experimentados.

A condição criativa que delega ao intérprete-criador em dança escolher o material estético e assinar a sua obra é equivalente à categoria do *bricolage*, aqui entendido sob o pensamento antropológico de Lévi-Strauss, em seu livro *O Pensamento Selvagem*. Tal categoria é por ele compreendida como um modo criativo que propõe novos arranjos na ordem estrutural de certos elementos, sem que se perca a natureza dos mesmos, assim, os elementos são desconstruídos e novamente construídos para dar vida a outras formas que derivam do mesmo material, da mesma cultura.

Lévi-Strauss (1979, p. 43) afirma que “o artista tem, por sua vez, algo de cientista e do *bricoleur*: como meios artesanais, ele confecciona um objeto material que é, ao mesmo tempo, um objeto de conhecimento”. Sob este ponto de vista, o intérprete-criador que elabora a sua dança através da improvisação, assemelha-se ao *bricoleur*, pois só o fará mediante o conhecimento significativo de suas possibilidades motoras. Ao reconhecer o seu repertório de movimento, ele poderá reorganizar e ordenar novas estruturas coreográficas, a partir da sua natureza motora e nunca fora deste contexto. Da mesma forma, o intérprete-criador pode reelaborar a série coreográfica sem que esta perca a sua essência estética. Ele constrói e desconstrói a mesma sequência e propõe infinitos arranjos derivados do seu próprio repertório de movimento, ou seja, do mesmo material já impregnado no seu corpo.

O intérprete-criador, semelhante ao “*bricoleur* põe-lhe sempre algo de si mesmo” (Lévi-Strauss, 1979, p. 42), daí a aproximação entre ambos, pois as ações criativas se originam do próprio autor, nesse caso, tanto um quanto o outro trabalha com aquilo que têm à sua frente, ao seu alcance, seja de um material tangível ou não. Dentre as similitudes que permeiam ambos os fazeres, destaco o fato de se criar novas estruturas com fins estéticos, ou não, a partir de resíduos e fragmentos de materiais suscitados, às vezes, pela poética do acaso e pelas circunstâncias do momento, onde a pesquisa coreográfica acontece.

O intérprete-criador na dança é um *bricoleur* coreógrafo, ele é o responsável pelo seu tecido coreográfico, organização e estética. Cria, a partir de si mesmo e não busca algo que esteja longe do seu alcance, mas aquilo próximo de si, do seu entorno e, portanto, possível de manipular, recortar, excluir, unir, construir, destruir e ressignificar do seu jeito. Ele alimenta-se das coisas que estão à sua volta e propõe diferentes estruturas e significados por meio de formas e ações derivadas de sua capacidade criativa.

A partir deste instante, passo a chamar os intérpretes-criadores envolvidos na pesquisa de *O Seguinte é Isso*, de *bricoleur* coreógrafo. Tal escolha se dá a partir da compreensão de que os *bricoleurs* operam suas tarefas via procedimentos experimentais, articulam sistemas abertos e consideram todos os dados sobre a natureza do objeto a ser investigado. Ademais, lidam com as incertezas, riscos e imprevisibilidade e, por essa razão, não acreditam em pesquisas e interpretações monológicas, mas na multiplicidade de sentidos provocados pelas escolhas dos métodos pessoais de investigação em qualquer produção do conhecimento.

No campo artístico, a particularidade com que cada criador produz a sua experiência estética se relaciona com a escolha de cada material. O *bricoleur* coreógrafo, durante a improvisação, seleciona o material e de posse dele, inicia uma espécie de “colagem” de

elementos, seja de música, texto, gesto, ações e movimentos ou qualquer outro elemento como condição de validar o seu ato criativo.

O sentido de colagem no contexto artístico e, portanto, no procedimento criativo em estudo, coaduna-se com o pensamento de Pavis (2001) ao compreender a prática da colagem como um movimento contrário à formulação estética a partir de um único material, em oposição à estética pautada por uma mesma ordem e lógica.

A técnica de colagem abre a possibilidade de trabalhar com fragmentos de diversos materiais, ainda que o material utilizado seja aparentemente diferente em sua forma e conteúdo, há sempre uma via possível de aproximação estética na perspectiva da dimensão cênica do *bricoleur* e do público. Pois, ambos acompanham a tessitura da criação no instante da apresentação em processo, como no caso do espetáculo em pesquisa.

O *bricoleur* coreógrafo em *O Seguinte é Isso*, de alguma maneira encontra a solução e transforma a incerteza do processo em certeza cênica, ele possui “a capacidade de refletir sobre os nossos pressupostos acerca do ato da pesquisa, na condição de produtores de conhecimento, bem como os dos outros” (KINCHELOE E BERRY, 2007, p. 62).

Nesta poética cênica, o produto do seu conhecimento é a bricolagem coreográfica, aqui entendida como um dos mais rígidos e complexos processos de autocriação, fundada no conhecimento do repertório corporal adquirido, em constante transformação. Rígida não no sentido de ser inflexível, mas na atitude austera com que os intérpretes-criadores atuam, ou seja, no rigor consigo mesmo e no esforço para dominar a bricolagem coreográfica improvisada, enquanto procedimento inacabado, como um produto estético-criativo cujo acabamento é compartilhado com o público e, portanto, sem um fim absoluto. Ao mesmo tempo, é complexa por se tratar de uma composição cujos substratos podem ser diversos, misturados sem nenhuma lógica determinada, tampouco se configura por relações de dependência entre uma ação e outra, como se observa na bricolagem coreográfica em estudo.

No processo de *O Seguinte é Isso*, a bricolagem coreográfica é inacabada, como tal há sempre uma inquietação entre o *bricoleur* e o processo. Em outras palavras, “o artista lida com sua obra em estado de contínuo inacabamento, o que é experienciado como insatisfação” (SALLES, 2008, p. 21). A sensação de insatisfação converte-se em potencialidade criativa e, este estado corporal incita o artista a encontrar forças internas para continuar apostando em sua obra. Isto o ajuda a não desistir do seu projeto cênico, logo, os momentos de erros, solidão criativa e incertezas, podem ser também, instantes de efervescentes criações.

A dança em questão se compõe pela diversidade de cada repertório de gestos e movimentos corporais, contudo, como *bricoleur* coreógrafa vivenciei significativos

momentos de inquietação, estranhamento, desacerto e desorientação, porém, estes fatos foram fundamentais para alterar a dinâmica na dramaturgia geral e pessoal.

As ações básicas do movimento classificado pelo pesquisador e coreógrafo Laban, como por exemplo, andar, correr, saltar, pular, rastejar, torcer, vibrar, balançar, pressionar, deslizar, chicotear, dentre tantas outras maneiras de se movimentar, pré-existem no corpo como um dicionário de movimento carregado de múltiplas significações, da mesma maneira encontram-se impregnadas no corpo as técnicas de danças experimentadas por cada *bricoleur* envolvido nesta pesquisa, seja o jazz, a dança urbana, a dança moderna, a dança folclórica, a dança de salão, a dança contemporânea e o bale clássico, como se nota na posição corporal abaixo.

Fig.8. Forma clássica



Foto: Paulo César Lima. Teatro ICBA, 2010

Fig.9. Forma contemporânea



Foto: Paulo César Lima. Teatro ICBA, 2010.

A figura nove revela uma posição da técnica do ballet clássico organizada por Carol Castelo. Ela seleciona do seu repertório corporal a primeira posição dos pés e a segunda posição dos braços da referida técnica. Seu corpo reconhece essa posição como algo do seu pertencimento, assim, ela entra em uma zona de domínio corporal e potência criativa para deixar vir à tona o movimento que ela deseja expor.

Na figura dez, ela destrói a forma do ballet para revelar uma forma contemporânea de colocar o corpo na cena. A *bricoleur* coreógrafa em destaque possui significativa formação em Ballet Clássico e Dança Contemporânea pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, contudo, desde que ingressou na CEDWB vem se aprimorando em dança contemporânea e na ação de improvisar.

O *bricoleur* coreógrafo em *O Seguinte é Isso* se depara com uma gama de situações inesperadas, como por exemplo, em alguns momentos, o desconhecimento do tempo de atuação cênica, a quantidade de *bricoleurs* dividindo o espaço de apresentação e a trilha

sonora, dentre outras ações organizadas de forma casual. Neste percurso criativo é necessário tomar conhecimento dos acontecimentos à sua volta, uma vez que eles improvisavam, nem sempre pisavam em terreno determinado. Por isso, a importância de ativar a percepção em torno dos eventos ocorridos de forma imprevisível ou não, este aspecto ampliava a perspectiva de encontrar um jeito particular de estabelecer relações dialógicas, soluções e novas ações e reações.

Neste contexto, para equilibrar o terreno movediço desta poética cênica, foram construídos vários diálogos e laboratórios de criação coreográfica entre os *bricoleurs* coreógrafos, com o intuito de envolvê-los e fazê-los conhecer a ideia de converter os laboratórios de improvisação em um espetáculo laboratório.

Neste espetáculo laboratório de improvisação, um dos aspectos fundamentais estava no diálogo da corporeidade sobre si mesmo, somado ao compartilhamento das descobertas perceptivas de cada *bricoleur* coreógrafo. Para isso, ao término de cada aula-laboratório se tornava imprescindível o momento de compartilhamento acerca das descobertas de cada participante no instante da improvisação. Tal procedimento não tinha como propósito apenas instigar os artistas a um encontro consigo mesmo, mas dividir os múltiplos discursos e o grau de envolvimento no processo, como o meio de aproximação do artista com o projeto artístico. Julgo ser importante o conhecimento de toda e qualquer questão inerente à materialização da obra de arte. Há inúmeros pesquisadores que pensam de maneira semelhante, entre eles, sublinhei o argumento de Salles, pois afirma que

(...) gerar uma compreensão maior do projeto, leva o artista a um conhecimento de si mesmo. Daí o percurso criador ser para ele, também, um processo de autoconhecimento e, conseqüentemente, autocriação, no sentido de que ele não sai de um processo do mesmo modo que começou: a compreensão de suas buscas estéticas envolve autoconhecimento (SALLES, 2008, p. 65).

Compartilhar as descobertas subjetivas se fez necessário para os sujeitos envolvidos neste processo, pois, como bem sinalizou Salles, os *bricoleurs* coreógrafos nunca começavam e terminavam o processo com o mesmo estado de espírito. O *self* criativo se mostrava sempre alterado em intenção, pulsação e tensão. Eles tiveram um papel fundamental no desenvolvimento da concepção de toda a bricolagem coreográfica e dramaturgia geral. A compreensão maior do projeto artístico *O Seguinte é Isso* provocava nos *bricoleurs*, antes de tudo, o conhecimento de si mesmo e um pouco mais de cada sujeito que dividia o tempo e o espaço das inúmeras situações inesperadas.

O autoconhecimento do corpo no processo de construção foi considerável, haja vista o desenvolvimento da personalidade criativa. Um dos resultados observados na particularidade deste sistema poético, está relacionado com o domínio e a tomada de decisão articulada pelos *bricoleurs* coreógrafos a cada situação surgida do acaso, do imprevisível, ou seja, de circunstâncias por eles desconhecidas.

4.2 O processo da bricolagem coreográfica

A bricolagem coreográfica no curso da improvisação e do acaso é materializada de forma descontínua, sem nenhuma exigência em se manter no mesmo padrão de estética de movimento, intenção, ou qualquer outro artifício que a faça seguir em uma única direção, tempo e lugar, tampouco se esgota em si mesma. Na prática, isso significa dizer que o *bricoleur* coreógrafo aproveita a liberdade de criar e impõe a sua própria trajetória coreográfica com as regras que lhe são devidas. No caso da construção desta poética, as regras estão relacionadas à conduta pessoal de escolha e organização das ações que devem ser realizadas cenicamente, não havendo, portanto, qualquer possibilidade dele executar sequências coreográficas com códigos de movimentos determinados por outra pessoa.

A ordenação do pensamento acerca de um determinado produto estético ou não, não é de mais ninguém, senão daquele que o pensou e reorganizou o seu material motriz a fim de construir a forma estética que quiser. No tocante à criação artística, o material motriz está relacionado a qualquer substrato capaz de converter-se em elemento estético com funcionalidade cênica, isto é, todos os acontecimentos, gestos e movimentos imanentes ao corpo.

O *bricoleur* coreógrafo é coreógrafo de si mesmo, lida com a diversidade de informações oriundas de distintos lugares: cultural, midiático, histórico, pessoal, dentre outros fenômenos que sofrem constantes transformações e são percebidos pelo corpo. À medida que o sujeito detém mais conhecimento de si e percebe o mundo à sua volta, ele passa a coletar distintas informações que podem ser transformadas em elementos para a cena, ou para suprir as demandas cotidianas.

O *bricoleur* coreógrafo opera com a improvisação e, é assim um potencial criador sempre atento e aberto a explorar novos terrenos fecundos da criação. Ele estabelece diálogos com outras ferramentas cognitivas como garantia de renovação de ideias e referências para criar outras danças. Eis aqui, uma das características da bricolagem, no contexto de sua

multiplicidade, sendo assim, esta prática “se dedica a uma forma de rigor que dialoga com os inúmeros modos de produção de sentido e de conhecimento, que tem origem em diversos locais sociais” (KINCHELOE, 2007, p.30).

Nesta perspectiva, Kathleen Berry (2007, p.126) amplia a reflexão sobre as questões aqui discutidas, quando afirma que a “complexidade da bricolagem é como um casamento da pesquisa moderna com a pesquisa no pós-moderno, em que discursos conflitantes permanecem, mas nenhuma área é limitada por fronteiras conceituais e nenhuma área domina a outra”. Por um lado, o pensamento de Berry vem corroborar com a dialética da dança contemporânea, cujo sentido se funda na diversidade estética do processo e produto configurados por discursos conflitantes, descontínuos e incertos. Uma dança que pode ser concebida a partir de fragmentos de elementos procedentes de outras danças como o ballet, a dança moderna, o jazz, danças populares, etc. E por outro lado, a permissividade de estabelecer ações interdisciplinares com distintas áreas do saber, como a matemática, o teatro, a música, a educação, dentre outros setores, sem que um se sobreponha ao outro.

A bricolagem coreográfica concebida pela improvisação, surge no contínuo e descontínuo processo de combinações sem fronteiras, não se funda em pensamentos hierárquicos no que se refere à ordem dos materiais com os quais o *bricoleur* coreógrafo dispõe para o seu fabrico artístico. Neste sentido, como em um jogo de quebra-cabeças, constrói o seu produto impregnado de expressões e formas autênticas, com a diferença de que seu resultado não exige e tampouco ostenta uma forma pré-existente, como no jogo de quebra-cabeça em que o desenho final é antecipadamente visualizado no manual.

Em oposição à norma que já vem pronta como uma receita de bolo, a bricolagem coreográfica improvisada possui complexas regras suscitadas no próprio fazer, as quais são agenciadas diferentemente de acordo como cada sujeito lida com o seu momento criativo e com o material que ele tem ao seu alcance. Portanto, a forma coreográfica se cria na conveniência do momento onde se concentra o material e o criador, à luz do acaso, do inesperado e das oportunidades criativas que o artista descobre. A forma tem “por função favorecer tão completa e transparente quanto possível, um mundo interior (...)” (BAKHTIN, 2000, p. 84). Assim a bricolagem coreográfica em *O Seguinte é Isso* ganha valor em si mesmo através das formas carregadas de expressões e sentidos, como se nota na imagem abaixo.

Na cena improvisada é possível construir um diálogo interpretativo acerca da forma que o corpo dos *bricoleurs* adotam no espaço e, a maneira natural da expressão gestual revela a clareza do interior da própria forma em diferentes pontos de encontro estabelecidos e inventados pelo criador, seja com ele mesmo, com o outro, ou ainda com algum objeto.

Fig.10. Ação expressiva



Teatro ICBA, Salvador. Foto: Paulo César Lima, 2010.

A forma e o conteúdo são inseparáveis e, não há como dizer onde começa uma e termina o outro. O conteúdo implícito nas formas concebidas em *O Seguinte é Isso* não estava predeterminado, emergia através dos acontecimentos imediatos e constantemente renovados. Em geral, um acontecimento não tinha ligação com o outro, sendo interdependentes com formas e conteúdos particulares, porém, passíveis de intercomunicação, ainda que não tenham sido planejados em uma ordem de tramas contínuas e determinadas, as mesmas construídas ao acaso, encontravam o nexos em si mesmos.

Neste processo há uma infinidade de nexos criativos, são pontos de ligação tecidos por meio do espaço, tempo, contato corporal, ação e intenção, por onde se configuram novas experimentações, sensações e bifurcações. Para (KATHLEEN BERRY, 2007, p.153) as “bifurcações são pontos inesperados nos quais o *bricoleur* favorece uma resposta ou viés de conhecimento em detrimento de outra - em palavras, a novidade”, esta via de fruição da obra coreográfica propiciou inúmeras re-configurações da bricolagem coreográfica. O ponto de encontro entre os elementos da composição coreográfica com o *bricoleur* não se definia em um único sentido, tempo, espaço e fluxo, tampouco ocorria na mesma atitude corporal.

É possível visualizar na fotografia seguinte as muitas bifurcações originadas do encontro de diferentes sentidos, corpos, espaços, direções e movimentos, tendo como elemento de indução criativa o uso do mesmo objeto, a bola, mas nem por isso conduzida de modo uníssono. Eis aqui, um exemplo de forma criada pela “poética da oportunidade quando o dançarino toma proveito das oportunidades de significação que emergem do seu ‘fazer dançante’ (SILVA, 2009, p.58). Aproveitar os espaços existentes entre as formas

temporariamente concebidas, implicava em novas construções de sentidos, percepções e decisões pessoais. Há, portanto, um entrelaçamento visível entre corpos e bolas que ocupam outros espaços de experimentações, contatos e descobertas criativas que partem do individual para gerar a criatividade colaborativa.

Fig.11. Múltiplas formas



Foto: Paulo César Lima. Teatro ICBA. Salvador, 2010.

O corpo ligava-se ao objeto e este funcionava como uma extensão do corpo por onde as conexões e as possibilidades de contato corporal aconteciam. A produção de novos sentidos, a ocupação dos espaços, o tempo de espera entre os contatos e a tensão, mostravam o modo idiossincrático da complexidade de organização da poética pessoal. A forma foi concebida pelo encontro das múltiplas percepções. Pelo resultado deste encontro, foi possível “traduzir em movimentos a lógica interna à produção do sentido; representar os ritmos pelos ritmos, as formas por si só (...)” (GIL, 1997, p. 67).

O corpo dançante é forma, conteúdo e a lógica em si mesmo, pois sem precisar determinar tais aspectos não há como negar a existência dos mesmos em qualquer processo criativo, inclusive na dança improvisada. Vale ressaltar que o movimento acima registrado foi observado na cena de *O Seguinte é Isso* uma única vez.

A movimentação não determinada alterava a paisagem cênica, ou seja, a visão cênica sofria novas transformações e significados. Esta ocorrência se dava em função das constantes investigações dos *bricoleurs* coreógrafos à procura de outras experiências sensoriais ainda não vivenciadas coreograficamente por eles. O corpo do *bricoleur* é assim, o lugar da experimentação e mutação onde a cada nova bricolagem coreográfica tudo se desfaz e refaz. É

nele onde a dança e o texto verbal e não verbal acontecem, alteram-se e se misturam a qualquer tipo de movimentação e sonoridade intrínsecas ao contexto da autocriação.

Esta subseção, assim como as outras, segue desvelando de forma gradual os segredos de uma criação independente e experimental. Em prosseguimento a este feito, passo a descrever e analisar os exercícios criativos indutores para a improvisação na dança, assim, vale sublinhar esta fase do processo criativo como a mais importante, pois ilustra os princípios da prática de improvisar planejados para o desenvolvimento do processo da poética cênica.

O caminho indutor e trilhado neste processo para a descoberta dos distintos modos de produção de sentidos, autoconhecimento do repertório de movimento corporal, com o propósito de ajudar a construir a coragem criativa²¹ do *bricoleur* de dançar um espetáculo com coreografias concebidas pela improvisação. Os exercícios propostos nos laboratórios de processos em sala de aula, contribuíram para fazê-lo acreditar no seu potencial criativo, e ademais, revelaram-se significativos para desvelar as múltiplas danças internalizadas em vários espaços de sua corporeidade.

Os laboratórios de criação funcionam como espaços de pesquisa e experimentação e, são mananciais inesgotáveis de “ajustamento criativo”, ou seja, “é o processo que leva as necessidades do organismo e os estímulos do ambiente a interagir” (ROBINE, 2006, p. 52). O ajustamento criativo é essencial e constante na bricolagem coreográfica, entendendo-o como um exercício complexo de agregar diferentes elementos com o intuito de formar um conjunto harmonioso para um determinado fim, como por exemplo, os ajustes criativos realizados durante os laboratórios de improvisação selecionados neste estudo.

4.3 A bricolagem nos laboratórios de improvisação

Os laboratórios de improvisação se delineiam como um dos procedimentos de maior importância na metodologia criativa da CEDWB. Este recurso de concepção coreográfica é fundamental, tanto para ir ao encontro de novas maneiras de colocar o corpo na cena contemporânea, como no caso de *O Seguinte é Isso* quanto para ampliar o repertório de movimentação pessoal.

O processo da improvisação revela os momentos cognitivos através dos inúmeros laboratórios de criação, dos quais, apenas treze integram este estudo. Tal escolha se deu em

²¹Rollo May. A coragem de criar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

função de serem os mesmos de uso mais frequente para a construção do espetáculo *O Seguinte é Isso*. Vale sublinhar que desses, somente seis foram essencialmente convertidos em cena durante a apresentação. Embora não seja o objetivo desta tese construir uma cartilha com exercícios de improvisação na dança, julgo essencial descrevê-los e analisá-los, sobretudo pelo fato de serem ao mesmo tempo processos criativos e espetáculo.

Os procedimentos de cada exercício se configuram como mapas abertos e, portanto, com muitas bifurcações que se abrem no instante em que cada sujeito começa a se movimentar. É antes de tudo, uma espécie de convite ao criador para enveredar por dentro de si mesmo em busca de novos modos de tratamento e reorganização da dança pré-existente no corpo. Reorganizar implica encontrar um modo diferente do anterior, é como tirar um elemento de um determinado lugar e levá-lo para outro, é dar-lhe outra função, outro significado, outra ordenação estética com o mesmo material, é isso o que faz o *bricoleur* coreógrafo.

Como artista-pesquisadora, entendo esta necessidade de embaralhar, desconstruir, desorganizar a matéria-prima com a qual se vai trabalhar, a fim de arrumá-la de outro modo, como uma demanda criativa para encontrar distintas maneiras de estruturar o processo. Em uma perspectiva mais geral, esta necessidade é sentida por vários artistas e, às vezes, está ligada à constante inquietação e insatisfação criativa. Em se tratando de um espetáculo construído pela improvisação, é difícil não transitar por estas questões, principalmente quando se elabora “um processo que não permite previsão e predição, em outras palavras, operam no universo da incerteza, da mutabilidade, da imprecisão e do inacabamento” (SALLES, 2008, p. 21).

Os aspectos da “mutabilidade, da imprecisão e do inacabamento” pensados por Salles, ampliaram o campo de atuação e compreensão da importância desses fatores nos processos subjetivos durante os exercícios aqui sublinhados. Desta maneira, o estranhamento inicial e a confusão do sentimento em trabalhar com o indeterminado e a incerteza de não se saber onde se vai chegar, ou a forma que se vai criar no tempo e espaço, foi transformado em matéria elementar para a compreensão da improvisação e o acaso no processo de *O Seguinte é Isso*.

Nos exercícios seguintes, o *bricoleur* coreógrafo revisita o seu repertório de movimento e, ao fazê-lo, encontra uma infinidade de possibilidades de usá-lo diferentemente, inclusive, aqueles usados no cotidiano e que não sendo dança podem nela se transformar, como por exemplo, o ato de esfregar o corpo como se estivesse em baixo de um chuveiro no momento do banho. Tal ação cotidiana se converteu em ação estética em uma das apresentações do espetáculo objeto desta tese. Após anunciar brevemente a relevância do uso dos exercícios criativos, chega o momento de visualizá-los mentalmente através de minha produção escrita. Para iniciar este discurso é importante pontuar a fonte primeira do meu contato com alguns dos

exercícios aqui descritos, afinal, eles não vieram do nada, mas, do meu interesse em ampliar os meus horizontes criativos e da troca experimental com outros criadores.

Revelo, então, que algumas sequências a seguir foram vivenciadas e experimentadas durante oficinas, cursos e aulas nos distintos lugares que frequentei em busca de novos aperfeiçoamentos técnicos, procedimentos de aulas e criações de espetáculos, dentre esses lugares experimentais destaco as aulas permanentes no Grupo Coreográfico da UFPA, além das oficinas/cursos de férias realizadas no Ballet Stagium (SP), Unic (RJ), Centro Nós da Dança (RJ), Estúdio Nina Verchinina (RJ) e Estúdio Nova Dança (SP).

Nestes ambientes, experimentei, criei e reinventei outros exercícios partindo de minha intuição criativa e dos registros que meu corpo me permitiu absorver, os quais desde sempre foram compartilhados com os integrantes da CEDWB. Neste instante passo a descrevê-los e, o faço a partir de minha visão de professora e pesquisadora cênica na condução das aulas da referida companhia de dança. Para melhor facilitar esta escrita utilizo os seguintes termos: posição inicial (**PI**), desenvolvimento do exercício criativo (**DEC**) e por fim, o termo, considerações em processo (**CEP**).

4.3.1 Alfabeto em movimento

Este exercício criativo foi um dos primeiros a ser utilizado pela CEDWB no percurso de iniciação à prática da improvisação, em 1998, ano da fundação da companhia, quando eu nem pensava em conceber um espetáculo fundado nesta prática. Desde então, este laboratório de vez em quando era aplicado durante as aulas, e a cada vez, a companhia encontrava no interior desta atividade diferente forma de agir e reagir no espaço.

PI. Dispersos livremente pela sala de dança. Cada pessoa podia decidir as diferentes bases de sustentação para iniciar o exercício, isto é, em pé, de joelhos, sentado ou deitado.

DEC. Início o comando solicitando que individualmente os *bricoleurs* coreógrafos selecionem entre quatro ou seis letras do alfabeto sem a necessidade de seguir a ordem hierárquica. Nesta fase, o exercício não é formar palavras objetivas e tampouco fixar a mesma sequência de movimentos, mas servir de estímulo à criação pessoal. Após a escolha das letras estabelecia um tempo que variava entre cinco e dez minutos para que cada participante escrevesse corporalmente letra a letra, as quais podiam ser desenhadas em maiúsculas ou minúsculas e improvisadas com diferentes partes do corpo, ora com os braços, pernas, quadril, cabeça, dentre outras articulações.

No momento em que os *bricoleurs* coreógrafos desenvolviam a autocriação, eu seguia observando o modo particular como se moviam no espaço, como encontravam as soluções na transição de um movimento para o outro, como procuravam seus pontos de apoio no chão. O fluxo do movimento era outro aspecto onde fixava a minha atenção, minha intenção era tentar capturar a ocasião em que o movimento perdia a qualidade e o sentido do movimento corporal. “Os *bricoleurs* sabem que sempre realizarão pesquisa em ação, investigação em contextos vivos e em evolução” (KINCHELOE, 2007, p.113). Mesmo na ausência, neste exercício, da ideia de um tema com narrativa específica, sinalizava aos participantes a importância de sentir como cada gesto e movimento emergia e se diluía na ação do próprio fazer em permanente mutação.

Na segunda etapa deste exercício, solicitei aos participantes uma sequência de movimentos fixos com no mínimo oito e no máximo dezesseis tempos. Um estudo criativo individual elaborado a partir do mesmo elemento indutor, letras do alfabeto. Para este processo reservei cerca de 10 minutos para o trabalho de autocriação. Ao término deste tempo cada um se dirigia ao centro da sala de ensaio e repetia duas vezes a sequência, na primeira vez sem música e na segunda elegia qualquer música e, como público, os outros que aguardavam a sua vez de compartilhar a criação. Como desdobramento deste exercício os participantes dividiram-se em grupos de três e quatro pessoas. Cada integrante do grupo aprendia a sequência coreográfica do outro ampliando a célula de movimentação em uma rede coreográfica maior, agora com movimentos fixos, ensaiados na mesma ordem sem alteração, entre as suas combinações estruturais de tempo, espaço, gestos e movimentos.

Nesta fase, a improvisação dos movimentos indeterminados se converteu em movimentos determinados, ou seja, a sequência coreográfica passou a ser fixa em sua organização. Quando a coreografia se cristalizou na mesma ordem sequencial de forma, espaço e movimento, não permitindo novos arranjos em seu sistema poético, o sentido da improvisação como sistema aberto de criação deixou de ter espaço. Afinal, “as práticas de improvisação absorvem como esponja a realidade imediata e constroem um referente a partir da experiência instantânea dos jogadores e de sua percepção da situação” (RYNGAERT, 2009, p.199).

A improvisação está implicada com a criação concebida no instante em que o artista age cenicamente, nesta *práxis* a subjetividade criativa opera com múltiplos fenômenos que momentaneamente aparecem e desaparecem. Como sinaliza Ryngaert, é um processo de realidade imediata, isto é, atualizada e espalhada no trajeto da experimentação com possibilidades de agregar, temporariamente, novos conteúdos e sentidos.

Neste procedimento, a condução criativa tinha como propósito formar palavras, estas serviam de subtexto para a investigação de formas corporais e, ainda podia servir como caminho de estímulo a descobertas de outros arranjos de sequências coreográficas. A imagem seguinte revela um dos momentos deste laboratório criativo. Da esquerda para a direita, as letras: c,a,s,a, tecem a ideia de como cada sujeito construiu o seu movimento a partir da indicação do exercício proposto, como resultado, a formação da palavra casa.

Fig.12. Alfabeto Corporal



Foto: Waldete Brito 2011.

Existe uma gama de possibilidades de desdobrar este exercício e tudo depende da criatividade e da maneira como o professor faz a condução de sua aula, assim, algumas vezes solicitei que os participantes escrevessem o seu próprio nome, frases, ou simplesmente que usassem a ideia de reeditar esta proposta como quisessem.

CEP. No resultado deste primeiro laboratório observei nos participantes um nível significativo de concentração, ansiedade e vontade de descobrir outros movimentos, além disso, a proposta propiciou a pesquisa de movimentos em diferentes articulações corporais. A transposição das letras do alfabeto em coreografia exigiu a exploração não apenas de movimentos coreográficos, mas o exercício de organizar o alfabeto fora do contexto comum, ou seja, sem o auxílio de caneta e papel.

A escrita e a interpretação são literalmente corporais, no caso, o *bricoleur* coreógrafo “é simultaneamente o papel, a pena, e o grafo, sendo o espaço que o seu corpo desenrola aquele em que, eventualmente, se inscreve o signo que é o próprio corpo” (GIL, 1997, p. 71). Partindo desta reflexão, é possível considerar o corpo como um signo formado pela diferença, por esta razão, traduz um sentido e organização em si mesmo.

Neste exercício corporal as letras do alfabeto se tornavam relevantes à medida que expressavam e alteravam as realidades imediatas no interior da improvisação. Vale ressaltar o depoimento de Valéria Spinelli²² quando pela primeira vez realizou este exercício, ela disse: “é interessante olhar o resultado do exercício, pois quando vejo o bailarino dançando esqueço-me das letras (risos) e vejo só a dança e, nessa hora as letras não são mais importantes e sim a maneira como ele dança, gostei”. Este argumento aponta o objetivo do exercício alcançado, pois a ideia é exatamente “esquecer” o signo como motivo indutor para trabalhar a autocriação, pois de algum modo ele se constitui e se organiza. “O motivo é um antecedente que só age por seu sentido e, é preciso acrescentar que é a decisão que afirma esse sentido como válido e que lhe dá sua força e sua eficácia”, Merleau-Ponty (1999, p. 348). É, portanto, mais uma via significativa como estratégia criativa para ampliar o vocabulário de movimentação do corpo dançante, possibilitando ao mesmo, o acesso aos inúmeros estímulos como fator essencial para a improvisação, sem com isso esquecer a qualidade e a intenção a cada movimento realizado.

4.3.2 Movimentos articulares

Neste exercício, as articulações do corpo funcionam como o ponto fulcral de onde o movimento devia emergir. A finalidade é incitar a pessoa a conhecer e explorar todas as possibilidades motoras de suas articulações, de maneira que ela perceba o grau de amplitude particular de cada segmento do corpo.

PI. Para começar convidava os participantes a ficar na base deitada em decúbito dorsal.

DEC. Inicio a condução deste exercício solicitando às pessoas que se concentrem em si mesmas, sem com isso deixarem de ouvir as etapas do exercício por mim conduzidas. Na prática, anuncio cada articulação a ser movimentada, sempre sublinhando a importância de dialogar internamente com cada segmento em ação. Assim, solicito aos participantes que movimentem os dedos dos pés, nesta hora, somente as articulações que compõem os dedos dos pés devem se movimentar. Após deixar um tempo para esta descoberta pessoal, digo-lhes em seguida que o movimento sobe para a articulação do tornozelo, depois joelho e articulação coxo-femural. Cada segmento articular deve trabalhar isoladamente, ou seja, quando o tornozelo se movimenta, os dedos dos pés e as demais articulações devem ficar imóveis.

²²Graduada em Educação Física pela Universidade Estadual do Pará - UEPA. Ingressou na CEDWB em 1998, desde então é pesquisadora e intérprete de dança contemporânea. Depoimento retirado do caderno de anotação de aula da companhia, em 2007 e, transcrito sem nenhuma alteração do texto original.

Terminado o exercício individual das articulações da perna, solicito o movimento total e simultâneo de todas as articulações deste segmento corporal, as outras articulações corporais devem continuar imóveis.

A improvisação dos movimentos tem como ponto de origem cada espaço articular do membro inferior. Ao término de cada movimento, a pausa de alguns minutos, para que a pessoa perceba de que forma o corpo se altera depois de ativar somente a perna direita, peço assim para que cada pessoa faça o seu registro mental da sensação. Em seguida, anuncio que o próximo movimento deve recomeçar pela perna esquerda, depois o mesmo processo no braço direito e esquerdo e, posteriormente a coluna vertebral em sua divisão: sacrococcígeo, lombar, dorsal, cervical e, por fim, o movimento total de todas as articulações do corpo, agora em diferentes bases de sustentação corporal, deitada, sentada e na base de pé.

O *bricoleur* coreógrafo se movimentava ou no lugar ou em deslocamento. O corpo é nesta fase final do exercício a própria dança gerada pela improvisação. Assim, a partir da poética da pessoalidade, a dança surgia livremente no tempo e espaço a ele imanente. Nesta etapa utilizo distintos gêneros musicais como, música popular brasileira, rock, música clássica, dentre outras sonoridades, como por exemplo, textos gravados. Em geral, a música só se fazia presente no último momento do processo. Prefiro sempre trabalhar os exercícios de improvisação sem a música externa para que o *bricoleur* possa escutar primeiro a música que vem do seu próprio interior. Este exercício também funcionava como um aquecimento, ao mesmo tempo em que massageava cada articulação do corpo, já o preparava para os exercícios mais complexos, com um pouco mais de consciência das possibilidades de movimentação articular.

CEP. Na especificidade desta prática percebi tanto o corpo preso em si mesmo quanto o corpo disponível, mais livre para experimentar outras “qualidades sensíveis”, essas “(...) se oferecem como uma fisionomia motora e estão envolvidas por uma significação vital” (MERLEAU-PONTY, 1963, p. 282-283). A expressão motora dos participantes nesta aula se renovava a cada nova condução, assim o corpo se fazia entender como potência criativa e, gradativamente, esta potência era agenciada com mais domínio e confiança durante a autocriação. Este exercício criativo, também podia ser reconfigurado em diferentes níveis de execução do movimento (baixo, médio e alto), do mesmo modo, o desenho espacial podia acontecer em várias direções (frente, lado, atrás e diagonal) e em diferentes bases de sustentação e dinâmicas.

A realização deste processo criativo com foco na movimentação das articulações corporais permitia tornar o corpo mais livre e vivo. A dança emergia de diferentes pontos

articulares e, como consequência, surgia distintas formas de organização corporal, porém, observei a preferência dos participantes pela base de pé, os mesmos quase não passavam pela base sentada ou deitada. Com isso, passei a interferir e, então, lembrava-os da importância de descobrir distintos modos de trabalhar as articulações em outras bases de sustentação corporal.

Na medida em que este laboratório de improvisação se repetia no planejamento das aulas da CEDWB, notava o corpo dos *bricoleurs* coreógrafos com mais domínio, inclusive conseguiam improvisar nas diferentes bases de sustentação com qualidade de movimento cada vez mais significativa. Eles descobriram o modo particular de explorar diferentes movimentos de queda e recuperação na transição da base de pé para a base deitada, não que os mesmos nunca tivessem vivenciado os movimentos de queda e recuperação, não é isso. Contudo, a maneira sensorial como agenciavam o uso de suas articulações durante a movimentação, tornava-se significativa, pois o percurso criativo do movimento do nível alto para o nível baixo e vice-versa se revelava mais fluente e com o esforço diluído e tão equilibrado nos pontos de apoio, favorecendo o corpo a desfrutar da sensação do movimento escorrendo pelo sistema articular sem esforço evidente e nenhum bloqueio pelo caminho.

Na busca de explorar outras possibilidades de improvisação, sugeri no segundo momento deste exercício, que os sujeitos participantes emitissem qualquer som no momento em que trabalhavam as articulações. A ideia era produzir uma sonoridade para cada movimento articular, improvisar além da dança os distintos sons imanentes ao corpo. Esta atividade não foi tão fácil quanto julguei que seria naquele momento, o corpo, parecia ter se fechado em si, já não havia tanta disponibilidade para dançar enquanto se explorava a sonoridade pessoal. Eis, portanto, outro aspecto que mereceu atenção no percurso deste procedimento e, para resolver esta questão solicitei que todos parassem o movimento de pesquisa articular e escolhessem um espaço qualquer na sala, de preferência que não se olhassem no espelho. Após tal proposição, pedi que começassem a emitir qualquer som vocal no mesmo lugar, ou seja, sem deslocamento do corpo no espaço.

O exercício acima proposto de forma isolada, isto é, sem movimentos coreográficos, serviu para direcionar a concentração da sonoridade originada do interior do corpo, na exploração do volume e entonação. A relevância deste procedimento para a companhia estava na possibilidade de encontrar outros meios de improvisação para além dos movimentos da dança, como por exemplo, explorar a improvisação vocal. Depois de exercitar em várias aulas este modo de improvisação, retomei a ideia de realizar os movimentos nas articulações corporais na simultaneidade da emissão da sonoridade vocal, assim, a improvisação coreográfica se misturava a palavras fragmentadas e sons corporais que variavam em volume,

tonalidade e intenção corporal. Concluo que este procedimento contribuiu para o entendimento de todos os *bricoleurs* coreógrafos de que ainda havia muito que ser experimentado, vivenciado e explorado no campo da autocriação, sobretudo em processos que lidam com o acaso e a improvisação.

4.3.3 Jogo do espelho

Uma das principais características desse exercício é estimular a percepção de si e do outro. O corpo ficava em um estado de muita atenção e concentração com o foco voltado em direção a todo e qualquer movimento executado por um dos participantes.

PI. Os *bricoleurs* coreógrafos dividiam-se em duplas e na base de pé, um de frente para o outro.

DEC. Para desencadear o movimento foi preciso identificar cada participante, assim, peço que cada dupla decida quem será o número 1 e o 2. Após este momento inicio o comando elegendo um dos números para que a movimentação comece a se desenhar no espaço, então, o número anunciado se movimentava improvisando, enquanto o outro observava e tentava reproduzir a sequência materializada no instante em que o exercício acontecia. A ideia é um ser o espelho do outro. Para este exercício determinei um tempo entre 05 a 10 minutos para a experimentação de cada pessoa e em seguida, anuncio o próximo número e assim, a ação era invertida, ou seja, aquele que seguia o líder assumia a função de conduzir todo o movimento no tempo e espaço da sala onde o laboratório acontecia. Este exercício também foi realizado em trios e quartetos e, quando transportado para o espetáculo *O Seguinte é Isso* sofreu novas divisões a partir da proposta dos oito *bricoleurs* coreógrafos como se vai notar mais adiante.

CEP. Nas primeiras vezes em que o exercício foi proposto e realizado observei nos participantes certa urgência. Os movimentos eram produzidos em um tempo muito veloz por quem conduzia a sequência, de modo que dificultava a percepção e o acompanhamento de quem seguia o condutor. De um lado, percebia a aceleração do movimento como estratégia para que o outro não conseguisse imitar a sequência com precisão e, por outro, o condutor parecia esquecer-se de que estava sendo seguido, ou seja, a impressão era de que às vezes ele não se importava com o seu par. Enquanto o condutor se divertia e criava com rapidez as formas, gestos, máscaras faciais, dentre outras ações, aquele que o seguia apresentava um estado de corpo variável entre a insatisfação, ansiedade, divertimento, inquietação, desespero e, até mesmo de aborrecimento por não conseguir entender e acompanhar a sequência de movimentos.

Vale sublinhar a autonomia do condutor em agenciar sentido do jogo a partir do estímulo inicial e de sua potencialidade criativa. Quero com isso dizer, que no início indico apenas o motivo de onde deve partir a pesquisa de movimento e cada dupla tem a liberdade de agregar distintas expressões e situações para melhorar a sua improvisação, por exemplo, a velocidade acima descrita pode se configurar como uma estratégia criativa de exercitar a rapidez criativa. Afinal, quanto mais velocidade se aplicava ao movimento, menor o espaço de conduzir racionalmente a estrutura coreográfica e a intenção. Após vivenciar o referido laboratório de improvisação, Nely Lopes²³ tece o seguinte comentário: “é difícil acompanhar o movimento quando o outro faz muito rápido, em muitos momentos não entendia nada e nem conseguia ver por onde o movimento passava, quando o ritmo estava lento eu acompanhava quase no mesmo tempo e forma”. O jogo do espelho permitiu dentre outros aspectos, a possibilidade de construção de novas configurações através da interação entre as duplas. Embora existisse a imprevisibilidade na movimentação e situação, os *bricoleurs* coreógrafos são co-autores no percurso desta prática.

Nesta particularidade de *O Seguinte é Isso*, o que menos importava era a cópia “idêntica” dos padrões de movimentos criados. Enquanto os participantes se deslocavam no espaço para seguir o guia, eu interferia dizendo: encontrem um sentido dentro do jogo; não repitam simplesmente a sequência, pois isso não interessa no contexto desta aula; busquem outras realidades como a incerteza de não saber copiar o movimento do outro; deixem transparecer a dúvida quanto à trajetória do movimento, os erros, desconstruam a forma sugerida pelo condutor; brinquem com o fato de errar, tomem atitude, criem situações, enfim, descubram o sentido do fazer como possibilidades de criar “uma intensificação do viver, um vivenciar-se no próprio fazer; ” (OSTROWER, 1987, p. 28). Partindo deste pensamento, penso que se trata de um vivenciar em constante alteração e, portanto, sempre inconcluso na intensificação do viver, haja visto as inúmeras sensações e percepções oriundas das situações inesperadas, como se pode notar em outro discurso de Nely Lopes que diz, “sinto que na improvisação não dá tempo, às vezes de sentir a fluência do movimento, viver o que estou fazendo, pois preciso observar a dança que vem do meu par”.

À medida que os exercícios de estímulo à criação se tornavam parte constituinte das

²³Graduada em Educação Física pela Universidade Federal do Pará - UFPA. Ingressou na CEDWB em 2005, desde então é pesquisadora e intérprete de dança contemporânea. Bailarina formada pela Escola de Teatro e Dança da UFPA. Depoimento retirado do caderno de anotação de aula da companhia, em 2007 e, transcrito sem nenhuma alteração do texto original.

aulas da CEDWB de forma mais frequente e menos esporadicamente, os *bricoleurs* ganhavam mais habilidade para inventar outras situações como estratégias de ativação criativa. Além disso, havia um acréscimo de novos movimentos antes pouco explorados, da mesma forma que a qualidade do fazer e os movimentos articulares ganhavam mais espaços e fruição na autocriação. Para Elyene Lima²⁴, “quando o movimento é rápido a atenção é maior e mesmo assim não consigo ser o espelho do outro, aí acho graça e brinco, faço o que posso”. A atitude de brincar é significativa por expressar um sentido que renova a energia do corpo e impulsiona o processo de improvisação. Para Vianna (2005, p. 81) “a energia brinca no meu corpo e quando faço um movimento que joga essa energia para fora há um retorno que vem em forma de espiral”. Este tipo de forma desenhada através de movimento espiralar é essencial em processos coreográficos elaborados na casualidade do próprio fazer, sobretudo por ser tratar de um movimento com curvas ascendentes com muitas possibilidades de se originar em distintas partes do corpo e por meio de inúmeras fontes criativas, ou seja, do movimento cotidiano ou de qualquer outro viés provocador de combinações coreográficas, como os exemplos a seguir.

4.3.4 Do gesto cotidiano ao gesto coreografado.

A gestualidade corporal se funda como o principal estímulo indutor para a condução deste exercício. Para facilitar a pesquisa de movimento selecionei na primeira etapa da aula o ato de sentar. Então, propus que os participantes explorassem diferentes formas de sentar em variados lugares, como no chão e em cadeiras imaginárias.

PI. Distribuídos livremente pela sala

DEC. Partindo da ideia do tema - gesto cotidiano, os participantes individualmente iniciavam a pesquisa de movimento com foco na ação de sentar, com frequência usavam as bases de sustentação de pé e sentada. Enquanto exploravam esta ação, solicitava aos mesmos que ouvissem o que lhes dizia cada forma vivenciada, o modo como à escuta da musculatura, do equilíbrio, esforço e peso do corpo, se distribuía nas duas pernas ou quando a base de sustentação ficava sob apenas um pé. Para esta escuta interna não determinava nenhum tempo, pois este era tão subjetivo quanto o era a criação. Depois da experimentação individual dividia o grupo em várias duplas e apontei outro caminho de explorar a ação de sentar, desta

²⁴Graduada em Psicologia pela Universidade da Amazônia - UNAMA. Ingressou na CEDWB em 1998, desde então é pesquisadora e intérprete de dança contemporânea. Depoimento retirado do caderno de anotação de aula da companhia, em 2007 e, transcrito sem nenhuma alteração do texto original.

vez, as formas deveriam ser pesquisadas no contato entre os corpos, um dependia do outro para a concepção do movimento. Já nesta segunda fase da atividade estipulei um tempo que variava entre 10 e 15 minutos. Passado este período solicitei às duplas que elaborassem uma sequência coreográfica construída somente por diferentes modos de sentar. Para este processo determinei 15 minutos, depois disso, cada dupla ocupava o centro da sala e mostrava duas vezes a sequência concebida; no primeiro momento sem nenhuma música mecânica e no segundo tempo eu inseria uma música escolhida de modo aleatório e os *bricoleurs* coreógrafos dançavam. Quando finalizavam todas as apresentações, todo o grupo se sentava para uma breve análise e compartilhamento de suas descobertas sensoriais.

CEP. Neste laboratório de criação notei o quanto cada integrante da CEDWB avançava no seu processo criativo de maneira mais confiante, ousada e, principalmente, entendendo a importância dos laboratórios de improvisação para ir ao encontro de novos estímulos e possibilidades de lidar com o desconhecido, o incerto, mas também com o material já conhecido pelo seu corpo. O exercício centrava-se acima de tudo na descoberta da consciência do viver a dança, da percepção de como o corpo encontrava a organização interna do ritmo de respirar, do espaço articular na construção de cada movimento. A dificuldade neste percurso investigativo não estava na concepção das formas comumente usadas pelos *bricoleurs* coreógrafos, como por exemplo, sentar com as pernas cruzadas tal qual se pode observar na figura seguinte, mas, na procura de um jeito incomum para o ato de sentar. Aqui,

Fig.13. Gestos cotidianos



Foto: Alessandra Everton, 2011.

se trabalhava uma série de possibilidades de gestos com diálogos múltiplos e, neste estágio, percebi o movimento naturalmente impregnado de significados com imagens expressivas bem definidas em sua forma estética.

O momento reservado ao compartilhamento das descobertas pessoais ao término de cada laboratório de improvisação se apresentava como outro ponto relevante neste processo, pois permitia mais um desafio criativo, o de falar sobre as sensações do corpo na vivência com o exercício proposto. Este espaço de diálogo funcionava como mais um canal por onde todos os participantes podiam tecer as suas análises, inclusive, neste momento, eu também, na função de professora podia dividir as minhas impressões gerais sobre o contexto da aula e, assim, averiguar o resultado dos procedimentos a partir dos motivos indutores para alcançar a finalidade da prática da improvisação como um recurso para além da sala de ensaio.

Vale sublinhar outro depoimento a fim de comprovar as alterações não apenas no corpo que tem como foco o processo artístico, mas o corpo na totalidade do Ser. Elyene Lima afirmava que,

em muitos momentos dessa aula ainda sinto o meu corpo preso em mim mesmo, tenho consciência disso, mas ainda não consegui me libertar totalmente, mas gosto dos laboratórios, pois eles, às vezes, me desbloqueiam mais do que em outras aulas, inclusive, mais do que nas minhas sessões de terapia. Aqui, sinto o meu corpo se abrindo, colocando pra fora muitas energias bloqueadas, só sei que saio mais leve quando faço aula de improvisação, muito mais do que quando faço aula de ballet.

Ressalto que os exercícios criativos aqui descritos não têm conexão com a questão terapêutica, contudo, não deixa de ser um depoimento significativo para Elyene Lima, pois ela expressa algo que lhe pertence, é o reflexo do quanto ela conseguiu mergulhar em si, e ao retornar desta imersão pôde dialogar com as suas questões pessoais e compartilhar com a voz de sua consciência, as suas idiossincrasias. A relevância deste argumento, em minha análise, é quando ela reconhece o quanto ainda precisava trabalhar a sua corporeidade para ir ao encontro de uma dança mais livre, de um corpo menos prisioneiro de si mesmo. Por isso, “só depois de nos sentirmos presos saboreamos o exato sabor da liberdade” (VIANNA, 2005, p. 81).

O pensamento de Vianna reafirma a importância da consciência sensório-motora. Partindo de sua reflexão, pressuponho que o reconhecimento apenas de mover-se no espaço não seja no caso deste estudo artístico e de tantos outros, o aspecto de maior importância, ou seja, posso me deslocar no espaço sem sentir o modo como faço a transferência do peso corporal entre um passo e outro.

Na especificidade dos laboratórios de improvisação destacados nesta pesquisa, tornava-se indispensável a relação sensorial na simultaneidade em que o movimento acontecia. Eis, portanto, uma condição imprescindível para detectar quando o movimento se apresentava de modo mais preso, difícil, ou quando este se revela mais livre.

Não bastava retirar do repertório de movimento apenas o gesto cotidiano comumente realizado para atender a demanda corporal, mas perceber no seu interior a sensação suscitada pela forma em toda a sua constituição, com variações de peso e espaço na relação com a gravidade.

O gesto cotidiano como estímulo possível de ser coreografado ampliava os horizontes sensoriais, pois nunca surgia descolado de sentidos. Em outras palavras, havia sempre uma relação entre o diálogo interno originado pela intenção da auto-organização corporal. Não há como separar o sentido do gesto, ele sempre pressupõe um ou vários significados, ademais, “não constrói nem uma significação nem uma força pura que transmitiria um sentido fora de toda a forma. Mas a nuvem de sentido irrompe dos gestos vindos do interior” (GIL, 2004, p. 100). Partindo desta reflexão, o gesto é uma manifestação dos sentidos organizados primeiro no interior do corpo e quando revelado para fora cumpre a função de comunicação pretendida de acordo com o contexto para o qual foi criado. Em outras palavras, “o gesto é essencialmente comunicação, como a linguagem”. (LANGER, 2003, p. 205). Todo o gesto fala por si, traduz uma ação, uma mensagem e uma intenção, expresso na particularidade tanto

Fig. 14. Forma cotidiana



Foto: Alessandra Ewerton, 2011.

tanto daquele que a constrói quanto daquele que diante dela imprime as suas próprias leituras

Na dança, a mensagem impregnada no gesto coreografado ganha contornos estéticos sem com isso anular a essência comunicativa para o qual foi concebido. O referido laboratório

de improvisação, para além de ampliar o repertório de gestos e movimento corporal, favorecia a expressão, a força e o sentido, que brotavam do interior do corpo, com isso a comunicação se materializava não pela fala verbal, mas pela fala gestual.

4.3.5 Explorando as ações básicas do movimento

Partindo do sistema do movimento de Rudolf Laban²⁵, elegi algumas ações básicas por ele classificadas: andar, correr, pular, deslizar, torcer, chicotear, socar, vibrar, rastejar e rolar. Tais ações se desenharam como a mola propulsora para alguns laboratórios de improvisação e criação coreográfica. Reunir estas ações durante as aulas foi significativo para dar atenção ao movimento natural do corpo e, por fim, continuar descobrindo os movimentos adormecidos em algum lugar no espaço interno de cada participante. Sinalizo que o procedimento aplicado durante a aula foi bem parecido para todas as ações acima destacadas, com pouca mudança de condução, por exemplo, durante o exercício das ações de chicotear, vibrar e socar o movimento podia se originar em diferentes partes do corpo como, cabeça, quadril, pernas, braços, etc. Por esta razão, descreverei apenas a condução da ação básica de caminhar.

PI. Dispersos livremente na sala.

DEC. Início a condução pela primeira das mais simples ações, o caminhar em distintas direções, por exemplo, para a frente, atrás, lado e diagonal. Esta ação também foi pesquisada no nível médio e baixo, por exemplo, andar agachado e andar de joelhos. Depois do exercício de percepção acerca dos distintos modos de andar, anuncio a próxima ação básica, de modo aleatório, sem obedecer a uma ordem fixa. Porém, entre um movimento e o outro deixo sempre um tempo que julgo considerável para a exploração de cada ação.

No segundo estágio deste exercício, deixo livre a escolha das ações, de modo que cada um pode fazer a sequência de ações que bem entender. Por último, solicito que os participantes escolham algumas ações para a elaboração de uma sequência de movimentos que tanto pode ser feita individualmente ou em grupo e, por último, a apresentação de cada resultado.

CEP. Observar a maneira como cada corpo se movimentava a partir das ações anunciadas, era como ver renascer a criança natural que habitava em cada um. Pois o corpo parecia muito mais à vontade e leve, sem preocupação com a estética e tampouco com técnica

²⁵Pesquisador do movimento corporal, bailarino, coreógrafo. Húngaro, viveu de 1879 a 1958, para ele, as ações corporais derivam de impulsos internos, assim, estudou e classificou as ações básicas do movimento e os fatores do movimento: espaço, peso, tempo e fluência. Criou um sistema de análise de movimento que pode ser usado em distintas áreas, como teatro, música, dança, psicologia etc.

determinada; em oposição a isso, o movimento energia livre de qualquer paradigma que impedisse a espontaneidade tão viva que brotava de cada Ser.

A facilidade de mover o corpo se deu em função do imediato reconhecimento das referidas ações, sendo as ações básicas movimentos inerentes ao ser humano, isso significa dizer que “cada indivíduo possui um repertório natural de movimentos que não exige empenho especial para ser realizado, porque constitui patrimônio pessoal inato” (LACAVA, 2006, p. 69).

O patrimônio pessoal pontuado pela autora é ampliado ao longo da existência corporal. O movimento natural deste o nascimento até à morte, nunca é o mesmo, é dinâmico e vivo como o universo e, se transforma ao longo do percurso da própria vida, deste modo, as ações básicas ganham diferentes contornos estéticos de acordo com o meio onde o ser humano está inserido e da situação por ele vivenciada.

Na dança, por exemplo, as referidas ações podem se mostrar de maneira mais refinada, com uma energia totalmente diferente daquela produzida para atender a demanda do dia-a-dia. Por exemplo, a ação básica de andar enquanto se atravessa uma avenida, ou mesmo quando é preciso usar a ação básica de correr para não ser atropelada por um carro, certamente, em nada se compara quando as mesmas ações são articuladas em uma composição coreográfica. Os objetivos são distintos, por esta razão, o corpo se organiza diferentemente para cada situação, assim, o movimento é sempre renovado em forma, sentido, ritmo, tempo e espaço.

4.3.6 Explorando os fatores do movimento

Os fatores do movimento, espaço, tempo, peso e fluência, segundo Rudolf Laban, são indissociáveis de qualquer ação básica. Neste estudo, estes fatores são geradores de estímulos à improvisação, os quais se configuram em outras vias de experimentação motora e produção de autoconhecimento e potencialidade criativa. Uma vez que os *brecoleurs* coreógrafos passaram a considerar o uso dos referidos fatores de forma mais consciente, perceberam enquanto se moviam que os mesmos engendravam uma gama de possibilidades de alteração de situações em diferentes dinâmicas.

4.3.6.1 Fator espaço

PI. Os participantes ficam livremente distribuídos na sala de aula.

DEC. Nesta atividade costumo iniciar o exercício pelo fator espaço, cuja finalidade é a tomada de consciência da proporção que as formas criadas pelo corpo podem alcançar dentro

da cinesfera²⁶. O primeiro indicativo para dar vazão ao movimento se iniciava com a ação de pesquisar os movimentos grandes e pequenos em relação ao centro do corpo. No primeiro momento as formas surgiam do centro do corpo para as suas extremidades, as formas se revelavam sempre abertas e as articulações corporais buscavam espaços em si. Havia uma dilatação interna de todo o sistema corporal.

No segundo estágio deste procedimento, o movimento se originava das extremidades corporais e convergia para o centro do corpo, e, nesta etapa as formas são predominantemente mais fechadas, côncavas. A sequência coreográfica emergia de diferentes bases de sustentação e as variações rítmicas alternavam entre o lento e o rápido. O movimento improvisado transitava entre o espaço direto (foco em único ponto) e indireto (foco em vários pontos), em distintas direções e níveis alto, médio e baixo.

CEP: No que tange às considerações deste processo, observei em alguns momentos, na transição de um movimento para o outro, que os *bricoleurs* coreógrafos começavam a mostrar a sequência coreográfica na mesma ordem estrutural, ou seja, aos poucos a sequência parecia querer se fixar. Além disso, os movimentos eram na maioria das vezes elaborados na base de pé, com raríssimas passagens pelas bases de joelhos, sentadas e deitadas. A proposta inicial de trabalhar com os movimentos grandes e pequenos pareciam restringir a improvisação do grupo. Não contava com esta questão, pois a minha ideia era incentivar o grupo a mergulhar tão profundamente quanto possível no universo destas possibilidades motoras com vistas a explorar de forma profícua tais linhas de movimentação. Todavia, o resultado foi contrário àquilo que outrora eu havia imaginado, porém, resolvi deixar os *bricoleurs* coreógrafos chegarem a exaustão, com isso permaneceram mais tempo neste experimento.

No momento de compartilhar as descobertas pessoais, a primeira a se manifestar foi Foi Lilianny Serrão²⁷, ela disse, “não sei, parece que o meu repertório de movimento neste laboratório havia se esgotado, aí, eu já estava fazendo a mesma coisa quase na mesma ordem de movimentos”. Elyene Lima, afirmava²⁸, “hoje estou muito cansada, acho que o cansaço me atrapalhou pesquisar melhor os movimentos”. Alessandra Ewerton²⁹ sinalizou, “não senti

²⁶ Termo denominado por Rudolf Laban quando se refere ao espaço que circunda o corpo. Por meio da cinesferatem-se a noção do tamanho do espaço correspondente a cada pessoa, ou seja, o limite de expansão corporal, o qual pode ser medido com os braços abertos e pés fixos no chão. Eis uma possibilidade de entender o espaço que circunda o corpo.

²⁷ Graduanda do Curso de Licenciatura em Dança pela UFPA. Intérprete-criadora formada pelo Curso Técnico de Dança da Escola de Teatro e Dança da UFPA –ETDUFPA. Ingressou na CEDWB, em 2008. Depoimento feito em 2009.

²⁸ Depoimento retirado do caderno de anotações da CEDWB, em 2009.

²⁹ Bailarina clássica com formação pela Cia.de Dança Olimpio Paiva. Graduada em Engenharia Eletrônica pela UFPA. Ingressou na CEDWB em 2003 e, desde então tem feito aulas de improvisação e de dança contemporânea e, portanto, intérprete-criadora deste gênero artístico. Depoimento retirado do caderno de anotação de 2009.

dificuldades e acho que consegui fazer os exercícios sem grandes problemas”. Carol Castelo³⁰ “é engraçado, às vezes a gente nem percebe que está começando a fazer uma sequência fixa. Eu preciso me policiar muito para não cair na mesma sequência”. Os depoimentos aqui descritos revelam o estado de corpo no interior do referido laboratório de improvisação, tais enunciados sinalizam a subjetividade do artista no exercício de compreender a concepção de sua poética cênica. Os aspectos aqui pontuados foram fundamentais para gerar a autocriação na trajetória do espetáculo *O Seguinte é Isso*.

As formas e ações estabelecidas individualmente no espaço corporal são resultados da troca de informações com o espaço externo. Há uma troca de energia processada no fluxo da realização do movimento originado da relação entre espaços, neste sentido, o

espaço corporal e o espaço exterior formam um sistema prático, o primeiro sendo um fundo sobre o qual pode destacar-se ou o vazio diante do qual o objeto pode *aparecer* como meta de nossa ação, é evidentemente na ação que a espacialidade do corpo se realiza, e a análise do movimento próprio deve levar-nos a compreendê-la melhor (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 49).

O argumento acima relaciona e valoriza a ação como potencial indicativo para a concepção do desenho espacial. Entendo que todo o sistema possui um conjunto de elementos possíveis de estabelecer conexões e trocas de materiais entre si, desde que apresente alguma propriedade em comum, como, por exemplo, os espaços aqui em questão. O corporal e o exterior formam relação simbiótica e detêm aditivos de energia, como sistemas que permitem trocas de informações e materiais, circunscritos no instante em que ocorre a ação.

Nesta perspectiva, “o espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 328). No início deste exercício percebi em muitos momentos certa preferência pela movimentação originada no lado direito do corpo, enquanto o esquerdo era pouco solicitado como ponto de partida para a ação motora. Quando notei este fato, sinalizei verbalmente para o elenco da CEDWB, a existência do espaço esquerdo do corpo como outra via de acesso à concepção de gestos e movimentos. Para equacionar tal questão pedi que os movimentos se originassem somente do lado esquerdo, neste momento o corpo dançante parecia pouco confortável em si mesmo, com pouca habilidade de mover-se a partir do lado esquerdo.

³⁰Graduada em Educação Física pela UFPA. Intérprete-criadora formada pelo Curso Técnico de Dança da UFPA. Ingressou na CEDWB em 2009 e, desde então vem aprofundando os seus conhecimentos nos processos de pesquisa em dança contemporânea. Depoimento registrado em 2009.

No que tange à particularidade deste laboratório no contexto desta reflexão, importa o exercício consciente de sentir o modo como o corpo encontra distinta organização para se acomodar em si mesmo durante o movimento grande e o movimento pequeno. Há sempre uma reorganização no espaço interior do corpo com os seus órgãos internos, ossos, articulações, músculos, que são agenciados de acordo com a necessidade que o corpo tem de mover-se. O espaço axial não se organiza da mesma forma durante a movimentação em que o corpo se dilata e se contrai, de modo que para cada ação física um desenho é criado e, por conseguinte, ocupa um lugar diferenciado no espaço interno e externo.

4.3.6.2 Fator tempo

O fator tempo é neste laboratório outra via favorável à criação. Trata-se de um elemento tão singular e complexo como o fator espaço e, como tal, “se revela acima de tudo na natureza; no movimento do sol e das estrelas, no canto do galo, nos indícios sensíveis e visuais das estações do ano” (BAKHTIN, 2000, p.243) e em todas as artes e, portanto, na vida.

Para facilitar a compreensão do uso deste fator no laboratório de criação, elegi alguns aspectos norteadores, como, por exemplo, o tempo de duração do movimento (rápido e lento) o qual está relacionado à tomada de consciência da velocidade aplicada em cada ação motora no espaço; a acentuação do movimento e as combinações entre o tempo rápido e lento e, por último, o tempo contínuo e descontínuo do movimento.

PI: Os participantes iniciam este exercício na base deitada

DEC: Nos primeiros momentos de aula os participantes permanecem deitados. Tendo como primeira tarefa a escuta do tempo rítmico intrínseco ao corpo, a começar pela escuta dos batimentos cardíacos, em seguida a escuta do tempo da respiração e a sensação provocada por momentos desta natureza. Em seguida peço que todos passem para a base sentada e, posteriormente para a base de pé. A partir daí, solicito que retornem à base deitada e comecem a espreguiçar-se lentamente, pois é importante abrir espaços por todas as articulações corporais. Após um tempo que considero significativo para tal realização, com variações entre cinco e dez minutos, convido-os a passarem para a base sentada e por último à base de pé.

A segunda etapa deste procedimento parte da base de pé. A vivência da movimentação se configura através da experiência do tempo mais acelerado, assim, as formas construídas rapidamente no espaço cedem lugar a outras. “Um movimento simplesmente rápido ou lento que não varie seu tempo, ou seja, mantenha seu tempo constantemente rápido ou lento, não possui ênfase no fator tempo (FERNANDES, 2002, p. 117). No último desdobramento deste

laboratório a concepção coreográfica está combinada com movimentos contínuos e descontínuos, a ênfase entre o tempo de cada movimento ganha espaço na composição coreográfica.

A coreografia transitava entre o tempo rápido com acentos fortes que, imediatamente se diluía em movimento mais lento. Esta quebra inesperada de variação alterava a qualidade do movimento e, às vezes, funcionava como elemento surpresa, pois a rápida mudança de tempo ajudava a romper com a linearidade na condução da sequência dos gestos e movimentos construídos pela improvisação. Para escapar dos períodos em que a criatividade entrava no processo retilíneo, pedi aos *bricoleurs* coreógrafos maior atenção no uso dos movimentos fragmentados, assimétricos e as infinitas variações de tempo e espaço, como o caminho para fugir do tempo linear.

CEP: A realização deste laboratório contribuiu para o estudo de outras qualidades do movimento, por exemplo, a descoberta pessoal da transição entre uma forma e outra, o equilíbrio e o esforço durante a movimentação. Assim, na medida em que os *bricoleurs* coreógrafos exploravam o potencial criativo por meio da improvisação, seus movimentos se delineavam em sequências mais dinâmicas, com variações entre o tempo lento, rápido e moderado. Da mesma forma, o uso das direções, bases de sustentação e níveis de execução dos movimentos, passavam a ser combinados com maior facilidade sem que fosse necessária a minha intervenção.

No caminhar de tantas descobertas pessoais, observei neste exercício a preferência de alguns *bricoleus* pela realização da sequência coreográfica no tempo lento, da mesma maneira que o tempo mais rápido se tornou mais importante para outros. No geral, o grupo foi unânime em afirmar que a execução do movimento exigia, além de maior escuta corporal, o domínio da ação física, esforço e equilíbrio. Estes aspectos estão relacionados à disponibilidade de energia aplicada em cada movimento, portanto, se fazia necessário aprender a modelar a quantidade de energia durante o tempo presente da realização da improvisação. “O tempo não sai do presente, mas o presente não pára de se mover por saltos que se recobrem parcialmente”. (DELEUZE, 2006, p. 123). O tempo do movimento se desprende do tempo interno do corpo e imediatamente sobre ele se formam outros tempos; este elemento efêmero indica dentre outros fatores, o tempo de duração da dança. Como sinaliza Deleuze, este fator se desloca constantemente por meio de saltos e, ao se mover, é sempre outro, logo, nunca é igual, sobretudo no que tange ao tempo emocional e, quer seja direcionado à composição coreográfica ou a outras atividades, é sempre mais um fundamento da vida.

4.3.6.3 Fator peso

O laboratório de improvisação articulado a partir do fator tempo se desenhou como um dos mais difíceis de ser trabalhado, sobretudo por não se tratar do uso do peso corporal em si, embora seja intrínseco ao movimento. O peso, não no sentido de carregar uma carga pesada, mas de encontrar habilidade para executar o movimento firme e leve e, assim “(...) alterando a habilidade e a vitalidade de executar força ou delicadeza que ultrapassem a passividade” (SILVA, 2006, p. 217). É o peso tornado leve ou forte na passagem de um movimento para o outro, sem com isso mostrar o esforço excessivo, a menos que este seja o motivo da concepção coreográfica determinado pelo criador. Em cada movimento, um *quantum* de energia corporal a ser disponibilizada com vistas a impulsionar a mecânica do movimento para fora do corpo, além deste esforço primeiro, é preciso encontrar outra energia para manter a força, a intenção e o sentido do movimento na proposição de pressupor diálogos cênicos, através do exercício da improvisação. Em seguida, passo a dividir o modo como utilizei o fator aqui pontuado durante as aulas da companhia de dança.

PI. Os participantes ficam livremente distribuídos na sala de aula nas bases de sustentação por eles escolhidas.

DEC. Para o início desta atividade, assim como em todas as outras anteriormente descritas trago como centro de atenção maior o próprio corpo ligado à consciência e a percepção de si na contínua relação com o ambiente da sala de aula. Para isso, começo pedindo ao grupo que reserve o momento da aula para si mesmo, que tente impedir que o pensamento entre na esfera dos saltos *quânticos* não apropriados para este momento, por exemplo, pensar no que irá fazer depois desta aula, ou mesmo pensar em problemas pessoais.

Olhar para dentro si em busca de uma atenção e escuta corporal, com o propósito de sentir a maneira de como o peso do movimento se distribuía em diferentes bases de sustentação se delineava como um dos objetivos desta aula. Posteriormente, solicito que o movimento seja feito por um segmento do corpo, por exemplo, pelo braço, que deve ser levantado de forma firme e leve e, não de forma pesada, mas a partir de uma estabilidade que o leve a desprender a energia necessária para manter a qualidade do peso do movimento no instante de sua execução. É com esta consciência do peso interno e sua inter-relação com a tensão, força da gravidade e nível de energia liberada para sustentar a firmeza das formas em movimento, que busco a compreensão deste fator específico durante este laboratório. Como desdobramento, o exercício foi experimentado pelos membros superiores e inferiores por meio de cada segmento corporal,

com isso, os *bricoleurs* coreógrafos experimentavam novas composições de gestos e movimentos, transformavam a dança e, nela transformavam o seu pensamento-ação.

CEP. Observei em cada participante maior atenção e concentração no momento da realização dos movimentos. O corpo, gradativamente ampliava o tempo de sua escuta interna na perspectiva de compreender os aspectos sutis de um fazer complexo e real. Sobre o fator peso, Alessandra Ewerton³¹ pontuou a seguinte questão: “quando realizo o movimento com o tempo lento penso melhor o trajeto que ele vai percorrer, mas quando é muito rápido não consigo pensar muito no que faço, simplesmente faço, assim, pude sentir o peso e a tensão leve do músculo para dar vida ao movimento pesado, mas confesso que é bem difícil.”

Durante a conversa no final dessa aula, Nely Lopes³² comentou; “achei bem difícil perceber o peso, às vezes, me via colocando uma força excessiva no movimento, e aí, me contraía inteira, enfim, penso que ainda não consegui entender profundamente este movimento”. Tais constatações acerca deste exercício revelam o quão subjetivo e diverso é cada fator até aqui experimentado, e, além disso, os depoimentos confirmam a importância da escuta pessoal para entender o que senti o corpo na especificidade de cada laboratório de improvisação. “O fator peso relaciona-se com o quê do movimento, a sensação, a intenção de realizá-lo” (FERNANDES, 2002, p.113). Trata-se de um fazer em consonância com o sentido de mover o corpo no espaço através da tomada de consciência da mudança do peso de cada gesto e passo por onde o movimento se faz e desfaz no tempo-espaço. Ademais, tem implicação direta com intenção e intensidade da ação desenvolvida, pois disso depende a decisão do uso do peso forte ou peso leve a ser aplicado durante todo e qualquer exercício físico.

4.3.6.4 Fator fluência

Na continuidade desta etapa passo a esclarecer a maneira como o fator fluência desencadeou a criação durante a aula. “Este fator refere-se à tensão muscular usada para deixar fluir o movimento (fluxo livre) ou para restringi-lo (fluxo contido)” (FERNANDES, 2002, p. 105). A tensão muscular é necessária para ambos os tipos de movimentação, pois o corpo para mover-se ou mesmo em posição estática precisa acionar o seu sistema muscular para dar conta da demanda da ação física e do seu equilíbrio em relação à gravidade. A particularidade do uso

³¹ Depoimento retirado do caderno de anotação da CEDWB em 2007

³² Depoimento retirado do caderno de anotação da CEDWB em 2007

deste fator como estímulo à criação, objetivava instigar os *bricoleurs* coreógrafos a experimentar distintos níveis de fluxo de energia do movimento e, assim, ampliar a sua percepção quanto à realização do fluxo livre e do fluxo contido no instante de sua criação improvisada.

PI. Deitados em decúbito dorsal.

DC. No primeiro momento da aula, mais uma vez, sublinhei a importância de traçar o diálogo interno, ou seja, de olhar para dentro de si e perceber como o corpo se encontrava no chão, escutar o fluxo das batidas do coração e, sobretudo tentar descobrir se existia alguma musculatura contraída. Em seguida, propus o movimento de espreguiçar o corpo em diversas direções a fim de sentir o fluxo livre do movimento, escorrendo por todas as articulações e em diferentes bases de sustentação do corpo. Depois disso, apliquei a mesma condução em direção ao fluxo contido, então, pedi ao grupo que seria importante que durante a improvisação fosse trabalhado algum sentimento e emoção. Após este período de vivência, dei uma pausa no exercício para nova percepção do corpo e as alterações decorridas do referido exercício. Depois disso solicitei ao grupo que realizasse o movimento de espreguiçar de maneira a combinar o fluxo livre e o contido com a finalidade de descobrir o modo de organização sensorial, articular e muscular, derivado pela mudança entre os fluxos.

CEP. O resultado observado na particularidade não apenas do fator fluência, mas em todos os procedimentos até agora sublinhados, tem implicação direta com o modo de como o corpo se organizava em cada situação determinada ou indeterminada no percurso de cada exercício. A somatória do conjunto das percepções sensório-motoras do fluxo livre e fluxo contido de cada movimentação vivenciada pelos *bricoleurs* coreógrafos, ficou em alguma medida de valor, sensação e emoção, impregnada em seu trajeto artístico. Este registro corporal é essencial, na medida em que favorece a descoberta sensorial dos diferentes níveis de intensidade que continuamente recobrem o fluxo livre e contínuo.

A importância do fluxo da improvisação na particularidade dos corpos aqui em processo de criação e reflexão, abriu os horizontes da subjetividade criativa em relação a uma gama de combinações possíveis entre os quatro fatores do movimento. Outro fator relevante, nesse contexto, foi a multiplicidade de formas e ações engendradas no tempo e espaço idiossincrático do corpo dançante. Uma vez compreendido o valor do espaço, tempo, peso e fluxo, o artista da dança podia tecer a bricolagem coreográfica e a respiração dos fluxos de energia de maneira autônoma em todos os laboratórios de improvisação.

4.3.7 Me toque

Neste exercício criativo o ponto de partida para a improvisação coreográfica começava pelo toque sutil no corpo do outro. O toque direto indicava a articulação que dava origem à sequência de movimentos.

PI. Os participantes dividiam-se em duplas e, na base de pé ficavam um de frente para o outro.

DEC. Na primeira vez que propus esta atividade solicitei que uma pessoa da dupla ficasse com os olhos fechados, enquanto a outra permanecia com os olhos abertos. As duplas decidiam quem fechava os olhos e quem ficava com os olhos abertos para conduzir o movimento. A pessoa que permanecia com os olhos fechados ficava no mesmo lugar, ou seja, não tinha grande deslocamento pelo espaço, mas este aspecto não a impedia de explorar todas as variações dos seus movimentos nos diferentes níveis de execução (alto, médio e baixo), nas diferentes bases de sustentação (em pé, sentada, deitada e de joelhos) e direções (frente, atrás, lado, diagonal). Quem estava com os olhos abertos começava a tocar sutilmente em alguma articulação do corpo daquele que mantinha os olhos fechados, por exemplo, no ombro, depois no cotovelo, no joelho, no tornozelo, dentre outras partes corporais. O ponto onde estava sendo tocado se movimentava e reverberava por outras partes do corpo, o fluxo livre abria caminhos nas articulações, músculos e ossos, por vezes, impregnados de sentimentos.

O toque devia ser controlado a partir de uma leve pressão, sempre com o cuidado de não empurrar com força, tampouco fazer muita pressão a ponto de conduzir o movimento do outro. Para isso, o peso do movimento de tocar precisava ser leve, apenas para que a pessoa percebesse o segmento corporal de onde emergia a dança. O toque seguinte deveria ser aplicado quando a pessoa tocada parasse totalmente o seu movimento, ela poderia retornar para a posição inicial ou parar em qualquer outra posição, enquanto isso não acontecesse, o condutor (aquele que fazia o toque) fazia o papel de observador da trajetória do movimento, do fluxo, peso e das formas corporais desenhadas no espaço-tempo da improvisação.

Este exercício foi realizado primeiro sem música, e em outro dia, com diferentes gêneros musicais. Assim, as experimentações se transformavam à medida que outras proposições eram acrescentadas, como por exemplo, o condutor podia emitir alguma sonoridade enquanto observava a composição dos movimentos. Em geral, deixo o exercício acontecer entre 10 a 15 minutos, porém, quando uso a música o tempo de duração do exercício corresponde ao tempo da mesma. Depois disso, havia a inversão dos papéis, isto é, quem estava aplicando a ação de tocar o corpo do outro, passava então, a receber o toque.

No decorrer dessa atividade outros desdobramentos foram experimentados, por exemplo, ao invés de se trabalhar em duplas, propus o exercício em grupos de quatro, cinco e seis pessoas. Ora o exercício acontecia com os olhos abertos, ora os *bricoleurs* coreógrafos permaneciam com os olhos fechados. As variações dentro do mesmo laboratório de improvisação provocavam outras descobertas sensoriais, então, cabia ao corpo nova organização de todo o seu sistema interno. Aqui, reside a importância das variações sobre o mesmo tema como mais um recurso favorável à modificação no contexto da improvisação e, como consequência, as propostas e a bricolagem coreográfica continuam em constante atualização no contexto em que são concebidas.

CEP. No desenvolvimento desta atividade observei o modo cuidadoso como cada participante tocava no corpo um do outro, por esta razão, algumas partes do corpo no início do referido exercício não foram tocadas, entre elas o glúteo e os seios. Em se tratando de um grupo formado por artistas adultos, acredito que tal compostura em processos experimentais desta natureza pode ser ultrapassada. O corpo, no caso, ainda não estava totalmente disponível para vivenciar, experimentar e ousar de modo pleno a sua criação sensório-motora, ou seja, é preciso dar tempo ao tempo do próprio corpo frente às suas conquistas físico-emocionais.

No caminhar desta consideração, sublinho outro ponto significativo em relação ao foco de atenção do condutor, desta vez, ele não exercitava a concentração sobre si mesmo, mas em direção ao corpo do outro, assim, além de ser responsável pela seleção do ponto corporal a ser tocado, podia também, observar de modo contíguo o processo criativo que surgia no instante da ação.

O corpo tocado reagia de acordo com a intensidade do toque, pode-se dizer que pela ação do toque o *bricoleur* percebia o seu mundo sensorial interno e externo. Compreendo que a percepção sensorial só pode acontecer a partir da experiência física, isso significa dizer que, “toda a percepção exterior é imediatamente sinônima de uma certa percepção de meu corpo, assim como toda percepção do meu corpo se explicita na linguagem da percepção exterior” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 277). Partindo desse pressuposto, a inter-relação entre o dentro e o fora do mundo percebido na particularidade desta ação, tornava-se o elemento essencial para a nutrição do pensamento-ação no âmbito da autocriação, pois de alguma forma ficavam os rastros sensoriais de alguns movimentos originados pelo toque entre os corpos.

Os rastros sensoriais a que me refiro, emergiam do fluxo livre e contido dos gestos, formas, intenção e impulsos, concebidos das trocas corporais, as quais aconteciam primeiramente através das pontas dos dedos das mãos, posteriormente, o toque era realizado com diferentes partes do corpo, com a cabeça, quadril, pernas e por onde mais o corpo pudesse

ser tocado. Esta improvisação foi realizada em diferentes bases de sustentação e, este aspecto contribuiu sobremaneira para uma composição coreográfica mais rica em fluência, sentido e forma. Eis, aqui, mais um laboratório de improvisação transformado em espetáculo no processo de *O Seguinte é Isso*.

4.3.8 Me toque te toco.

Este exercício é uma variação do exercício acima descrito, denominado: Me toque. A diferença entre estas práticas está relacionada à maneira de condução da movimentação entre os *bricoleurs* coreógrafos. A ação e a reação do ato de tocar o corpo do outro e a elaboração da sequência coreográfica, aconteciam de modo mais imediato, com isso, emergiam outras expectativas acerca de onde o toque corporal poderia acontecer.

O tempo do movimento variava entre o lento e o rápido, o corpo se tornava mais atento em todo o seu sistema sensorial, “por isso que se diz que o bailarino tem uma dupla visão: a dos movimentos e dos ritmos microscópicos do seu par e a do seu movimento geral. O bailarino joga sempre com a dupla escala que as pequenas percepções dispõem.” (GIL, 2004, p.132). A visão neste sentido não se concentrava em um único lugar, mas se diluía na superfície da pele que abria espaço em todos os poros para enxergar, sentir e conectar-se com o mundo de dentro e fora de si por meio da relação entre o corpo próprio e o corpo do outro.

PI. Os participantes dividiam-se em duplas e na base de pé se posicionavam um de frente para o outro.

DEC. O tema-estímulo continuava sendo o toque no corpo do outro. Tudo funciona como no jogo de tênis de mesa em que a bola a cada movimento se posiciona em um lado diferente do campo, como um ping-pong. O exercício *Me toque te toco* assemelha-se a este jogo, pois, ora o toque no corpo é dado por um participante ora pelo outro, ou seja, logo que o toque se realizava por uma pessoa em seguida a outra tinha o toque da vez.

O movimento se processava de forma contínua, neste caso, não precisava parar totalmente o movimento para que o toque seguinte surgisse, então, o movimento podia ainda estar se desmanchando no espaço e, mesmo assim, o próximo toque já podia ser aplicado. Neste momento a dança ganhava mais fruição e o improviso, o acaso e a bricolagem coreográfica se tornavam ações visíveis. Dentre as várias possibilidades de variar este exercício, solicitei às duplas que aumentassem a velocidade do toque, não demorando a tocar e nem a ser tocado, de maneira que o corpo não tivesse tempo de pensar sobre a forma construída. Depois disso, o

movimento foi realizado no tempo mais lento possível e o toque podia ser feito não somente pelas mãos, mas com diferentes partes do corpo.

CEP: Vale sublinhar que neste laboratório de improvisação de contato, que o corpo em nenhum momento serviu de base de sustentação para o outro. O foco deste exercício, que será mais adiante detalhado, é o toque do corpo de um com o toque do corpo do outro e, não propriamente a divisão de peso e equilíbrio geralmente usada nos laboratórios de contato improvisação. Neste procedimento, por exemplo, não existiram carregadas, em outras palavras, a ação de uma pessoa carregar a outra não foi realizada em nenhum momento, esta decisão, inclusive, se configurava como uma regra deste exercício. A ideia era trabalhar o toque sutil sobre a pele, melhorar, quem sabe, a sensibilidade mais profunda do *self* sem que fosse preciso ainda, o contato com grande extensão da pele para que a troca sensorial acontecesse.

Nesta etapa criativa, quando sugeri aos participantes que realizassem a movimentação em um tempo muito rápido, percebi em muitos momentos que o corpo antes mesmo de ser tocado já antecipava a movimentação, ou seja, havia uma ansiedade e urgência, às vezes incontrolada, que jorrava o movimento para fora sem que houvesse qualquer toque corporal. O movimento interno era tanto que o corpo involuntariamente se movia por impulsos rápidos, tal qual um raio quando aparece e imediatamente desaparece no tempo-espaço. Ressalto que a observação acima pontuada também foi verificada em menor frequência durante a condução dos movimentos realizados em um tempo mais lento.

Na etapa reservada ao compartilhamento das impressões acerca da organização do corpo neste laboratório de criação, Elyene Lima³³, uma das vezes fez dupla com a Alessandra Ewerton e, sobre esta questão teceu o seguinte comentário. “Percebi algumas vezes que eu fazia o movimento sem que a Alessandra me tocasse, o meu corpo parecia que ia sozinho sem o comando dela e sem o meu, isso é muito doido (risos). Depois que percebi esse fato, tentei exercitar o tempo de espera”. O que se pode constatar a partir desse depoimento e tantos outros sublinhados nesta pesquisa, é o fato de que os laboratórios de improvisação se delineiam como “um verdadeiro aprimoramento da consciência do corpo e, por consequência, uma expansão significativa da capacidade de exteriorização das sensações corporais (MENDES, 2010, p. 256).

No caso específico do espetáculo *O Seguinte é Isso*, a articulação e experimentação de vários processos de improvisação contribuíram sobremaneira para a expansão sensorial apontada por Mendes. A pouca dilatação sensorial em processos de improvisação e acaso pode

³³Depoimento concedido em 10 de novembro de 2010

delimitar a capacidade de sentir e perceber as situações imprevisíveis, as quais são inerentes à dramaturgia inscrita pela indeterminação coreográfica.

Neste sentido, sigo pontuando outros exercícios criativos eleitos dentre os repertórios de estímulo à improvisação. A seguir, destaco os procedimentos dos exercícios de contato com o balão e com a bola como desdobramentos do contato improvisação.

4.3.9 Contato improvisação com o balão

O contato com o objeto requer, antes de qualquer coisa, um reconhecimento do material do qual ele é feito. Da sua mobilidade ou não, peso, textura, cor, cheiro, dentre outros aspectos que lhe são particulares. O balão foi utilizado como um significativo elemento indutor para a improvisação, porém, sua importância não se restringia somente à pesquisa de movimento esteticamente coreografado e, sim, buscava instigar outros pontos perceptivos por meio da interface entre corpo e objeto.

PI. Os participantes individualmente ocupam o espaço da sala de aula. No segundo momento, o exercício é realizado em duplas.

DEC. No primeiro momento, o exercício foi realizado com o balão pequeno, depois com o balão médio e por último com o grande. O procedimento inicial foi pegar o balão para perceber a sua textura, cheiro, tipo de material e a sua resistência, assim, após o exercício de pegar nas extremidades do balão e puxá-lo, o passo seguinte foi colocá-lo na boca e enchê-lo. Este percurso foi semelhante para o trabalho com o balão pequeno e médio, porém, não se aplicou ao balão grande, pois o mesmo foi inflado com uma bomba. Estes movimentos configuraram os primeiros contatos com o objeto.

O reconhecimento do material se fez necessário para a tomada de consciência das possíveis relações entre o corpo dançante com o objeto em movimento. O balão neste processo se transformou em mais um parceiro e motivo para atualização da bricolagem coreográfica. Depois de cheio, pôde-se notar outro peso, tamanho, textura e movimento, tais percepções geraram informações significativas para inventar outra forma de manuseio do objeto, para além daquela para o qual foi criado.

Em seguida, os participantes passaram a lançar o balão para cima com as mãos e, depois com diferentes partes do corpo com o ombro, cabeça, joelho, cotovelo, quadril, perna e nariz. Ao mesmo tempo em que descobriam distintos contatos com o objeto, também criavam infinitas formas no espaço, as quais desapareciam com a mesma velocidade e fluência com que

se reinventavam a partir de si mesmas, com outro sentido e significado simbólico. Assim, “o exercício se converte em simbolismo pela necessidade que o sujeito irá experimentar de transformar os esquemas sensório-motores em esquemas simbólicos que, pela necessidade de compartilhá-los com o outro, necessitarão da regra” (ICLE, 2002, p.161). Não de uma regra imposta de forma absoluta e fechada em si mesma, mas através da subjetividade criativa regida por leis específicas via seletividade dos gestos e movimentos em suas distintas maneiras de combinações entre si.

No que tange à particularidade deste laboratório, em alguns momentos, o balão ditava as normas de sua movimentação, por exemplo, no instante em que o mesmo era lançado para o alto, a sua trajetória no espaço não se determinava pela vontade daquele que o lançou e, tampouco à sua volta, em relação ao solo, preenchia o espaço previsível, ao contrário disso, o objeto no curso natural do seu movimento percorria de modo casual o tempo e o espaço. Destaco neste momento o depoimento de Elyene Lima³⁴, que após ter vivenciado inúmeras vezes o referido exercício afirmava que “trabalhar com o balão é bem difícil, pois ele não obedece, parece ter vida própria, não sou eu quem determina a direção, mas ele, isso é estranho, pois ele indica para onde eu devo me dirigir”. A foto seguinte registra um momento em que os *bricoleurs* coreógrafos se movimentam em direção ao balão, são eles que vão atrás do balão e não o inverso.

Fig.15. Contato individual -balão



Foto: Waldete Brito, 2011.

Neste caso, o tempo, espaço e o movimento, organizavam-se na medida em que os balões livremente se deslocavam em distintas direções, logo, não estava dada *à priori* aos

³⁴Depoimento concedido em 20 de setembro de 2009.

bricoleurs a condição integral de suas escolhas, pelo menos em relação ao espaço ocupado pelo balão. Nos primeiros momentos deste exercício a pesquisa de movimento foi realizada somente na base de pé e, posteriormente, em outras bases.

Neste estágio de experimentação, a música mecânica era o último elemento inserido, porque prefiro o silêncio durante os laboratórios de improvisação. No início de todos os processos até agora sublinhados, os participantes me pediam para colocar uma música, porém, dizia-lhes que primeiro deviam ouvir a música elaborada pelo corpo próprio. O ritmo, melodia, acento e as pausas são inerentes a todo e qualquer movimento corporal, havendo, portanto, inúmeras possibilidades de combinações entre esses elementos. As qualidades expressivas podem surgir de diferentes combinações, além disso, este aspecto se configurava como outra porta significativa para atualizar a dinâmica do ato de improvisar.

Como desdobramentos deste exercício, foram utilizados diferentes tamanhos de balão como se pode conferir na imagem abaixo. A mudança no tamanho do material tinha como propósito aguçar outras percepções sensoriais como, por exemplo, o tempo de reação, força,

Fig.16. Contato individual balão grande



Foto: Waldete Brito, 2011

foco de atenção e velocidade de movimento. Após um período que levava em média 15 minutos para cada experimento, solicitei que os participantes prestassem atenção em alguns aspectos, por exemplo, deviam observar o espaço percorrido pelo balão, prestar atenção ao tempo de descida e subida do mesmo, registrar se a força empregada para lançar o material correspondia ao tempo de subida, se o espaço se revelava direto ou indireto, quantidade de pressão sobre o balão, dentre outros fatores ocasionados no decorrer desta prática.

O contato improvisação, não corpo a corpo, mas entre corpo e balão como se pode visualizar na imagem seguinte se delineou como outra proposição de uso do mesmo objeto.

Fig.17. Contato em duplas com o balão.



Foto: Waldete Brito, 2011.

A variação na condução do referido laboratório provocou entre os *bricoleurs* coreógrafos “novos apelos, de algo não-realizado aspirando a ser realizado, a tornar-se forma e fazer-se compreender, apelos irresistíveis à imaginação criativa” (OSTROWER, 1990, p. 9). Assim, emergia a trajetória de movimento que se fazia conhecer no instante em que a improvisação ganhava, temporariamente, uma forma. Iniciava-se, portanto, o percurso coreográfico de um caminho desconhecido, cujo início e fim ligavam-se à consciência e à condução do corpo com o objeto. Por essa razão, a intensidade da pressão entre corpo e balão demandava maior atenção e controle, pois uma pressão excessiva poderia estourar o mesmo. Vale sublinhar as inúmeras formas produzidas pela conexão corpo-objeto. Além da significativa plasticidade e volume, a improvisação ganhava fluência nas transferências de peso corporal durante a construção de cada nova sequência coreográfica.

CEP. Observei que o balão pequeno depois de lançado retornava mais rápido, enquanto o balão médio mostrava uma velocidade de queda, moderada, já o grande, caía mais lentamente que os outros. Nesta etapa em que o exercício foi realizado individualmente, verifiquei um número significativo de deslocamentos e diferentes combinações coreográficas. O espaço aéreo ficava mais preenchido com os balões de tamanho menor, pois estes ocupavam distintos níveis de altura, além desse aspecto, o acaso existencial indicava o caminho de subida e descida do objeto, levando-o para as diversas camadas do espaço.

O balão raramente percorria a direção para onde inicialmente foi lançado, em geral, ele tomava sempre outro rumo no espaço. Além disso, quando entrava na sala de aula uma corrente de ar, a mesma interferia na trajetória desenhada pelo objeto e, este fenômeno obrigava o *bricoleur* coreógrafo a fazer pequenos ou grandes deslocamentos a fim de alcançá-lo.

No contato improvisação em duplas com o balão, o percurso do movimento se mostrou um pouco limitado. As duplas, no início, quase não conseguiam se deslocar, o corpo parecia tenso e pouco à vontade para dançar, para Lilianny Serrão³⁵, “a tensão estava relacionada ao medo de estourar o balão”. Para Alessandra Ewerton³⁶, “o mais difícil é ouvir e seguir o movimento do outro, às vezes, o movimento não flui”. Para Nely Lopes³⁷ “o movimento se adapta ao balão, vai se moldando na flexibilidade do material”. Os depoimentos sinalizados demonstram a singularidade criativa e os processos cognitivos extraídos do interior da vivência corporal por meio das sensações táteis.

No caminhar desta consideração em processo, percebi que o cansaço corporal foi mais rápido durante o trabalho individual com o balão, talvez pela velocidade mais rápida de queda do objeto, já que o mesmo tinha um peso mais leve que o balão maior. Em duplas, o cansaço e o esforço durante a movimentação não foram tão visíveis.

A dança derivada deste exercício de improvisação, como toda a obra de arte, possuía um sistema poético favorável à sua concepção. Entendo o sistema aqui designado, como um vasto programa artístico ordenado e operacionalizado corporalmente pelas combinações das propriedades do tempo, espaço e movimentos impregnados de energias, com probabilidades de trocar informações entre si, segundo motivações, contextos e estéticas resultantes do exercício da individuação criativa.

4.3.10 Contato improvisação com a bola

No percurso dos exercícios de contato improvisação com objetos, a bola se configurou como outro significativo instrumento de motivação à criatividade. O ponto de contato do corpo com a textura e a resistência deste material provocou uma série de percepções sensoriais, como por exemplo, a intensidade e a pressão que o corpo exercia sobre a bola e, às vezes, através do atrito com o chão. Todas as descobertas sensoriais foram importantes para a tessitura da

³⁵Depoimento concedido em 20 de setembro de 2009.

³⁶Depoimento concedido em 20 de setembro de 2009.

³⁷Depoimento concedido em 20 de setembro de 2009.

bricolagem coreográfica na relação com a fricção com o material que facilmente deslizava por todos os segmentos corporais.

PI. Os participantes recebiam uma bola e individualmente ocupavam os espaços da sala de aula. Posteriormente, o exercício foi realizado em duplas, trios, quartetos, etc.

DEC. A primeira ação foi o reconhecimento do objeto a ser trabalhado, seu peso, textura, tipo de movimento, cheiro e densidade. Após esse período de familiarização, começou o momento de pesquisar as possibilidades de se mover junto com a bola, então, sugeri ao grupo que investigasse diferentes maneiras de se movimentar, do seu jeito, sem nenhuma regra imposta por mim, nenhum indicativo exterior na condução. Em oposição a isso, os *bricoleurs* coreógrafos ficavam livres para selecionar e combinar os movimentos com toda a sua autonomia criativa.

No início deste procedimento, a pouca habilidade em manusear a bola no instante em que a improvisação acontecia, configurava-se como uma realidade prática. Este fato provocava um festival de bolas caindo, contudo, emergia a vontade de investigar o que faltava para que o corpo dançante encontrasse a harmonia entre ele e o objeto, a fim de construir um sistema poético coreográfico específico para a materialização estética originada pela improvisação.

Na segunda fase desta atividade, comecei a direcionar o exercício e, então, pedi aos *bricoleurs* coreógrafos que investigassem meios de apoiar o corpo sobre a bola. Este experimento resultou em uma gama de formas de sentar, deitar e rolar sobre o objeto como se pode visualizar na imagem abaixo. Existe uma infinidade de proposições criativas que podem ser agenciadas com o mesmo material conectado ao corpo, isto se torna relevante na medida em que a criação individual encontra novos caminhos para agir, inventar e diversificar a dança, no contexto onde o corpo se transforma na própria obra artística.

Fig. 18. Formas sobre a bola.



Foto: Alessandra Ewerton, 2011.

Como desdobramento deste processo, em outro dia de aula, a bola foi usada no contato em duplas. Para isso, cada dupla ficava de posse de uma bola a qual deveria ser colocada sempre entre um corpo e o outro, como se pode constatar nesta imagem.

Fig.19. Contato improvisação com bola



Foto:Waldete Brito, 2011.

O contato improvisação emergia da colaboração entre a dança de cada um, por meio da relação corpo-objeto e, como consequência, os movimentos surgiam através de uma negociação entre tensão, equilíbrio, peso, sensações, autopercepção e desejos suscitados durante a condução mútua do processo.

A bricolagem coreográfica se desenhava pela proposta de diferentes gestos, situações conflituosas ou não, e uma exploração da inter-relação corpo e objeto. As situações e soluções criativas surgiam no instante em que os corpos tomavam consciência das circunstâncias inesperadas, como por exemplo, quando a bola escapava repentinamente durante o exercício, ou quando a pressão sobre a bola era excessiva a ponto de provocar total desequilíbrio. Estas situações exigiam uma tomada de consciência e decisão acerca dos procedimentos possíveis de serem aplicados a fim de encontrar coletivamente o fluxo no interior do processo.

CEP. O exercício de autopercepção foi essencial do início ao fim da experimentação e, o fato de conhecer a si mesmo ampliou o potencial criativo para propor novos percursos no instante em que a dança se materializava. “A percepção de si mesmo dentro do agir é um aspecto relevante que distingue a criatividade humana. Movido por necessidades concretas sempre novas, o potencial criador do homem surge na história como um fator de realização e constante transformação” (OSTROWER,1999,p.10). A percepção é um componente essencial

do ato criativo, por esse motivo, nunca acontece fora do contexto cultural em que o corpo atua, ademais, não possui abordagens uníssonas sobre os acontecimentos e suas alterações.

No sentido fenomenológico, o corpo é o sujeito da percepção, (Merleu-Ponty, 1999). Há, portanto, sempre uma constante troca de informações entre a cinesfera pessoal com todos os fenômenos que circundam o mundo interior e exterior ao corpo. No contato improvisação com a bola, as informações e transmissões sensoriais são ininterruptas e fundamentais para a fluência e atualização da bricolagem coreográfica. Compartilhar o mesmo objeto criava uma dupla responsabilidade e cumplicidade estético-criativas. Embora a dança aflorasse primeiro da ação individual, o resultado coreográfico é fruto de uma decisão coletiva, já que as duplas articulavam simultaneamente o repertório pessoal de movimentação. Nesta fase, observei inúmeras combinações entre o potencial criativo derivado por demandas sensíveis de um corpo sempre em busca de vivenciar novas formas de dançar integrada ao objeto.

O primeiro contato nesta atividade sempre aconteceu a partir do encontro corpo e bola. Desta conexão, o movimento atravessava o material para encontrar a dança que nascia do corpo do outro. De início, dançar com a bola parecia uma tarefa fácil, porém, à medida em que as duplas se movimentavam, as dificuldades começavam a surgir, dentre as quais, a dificuldade de ouvir as demandas corporais de si e do outro, a pouca fluência no movimento, problemas para realizar os deslocamentos no espaço, movimentos constantes de segurar a bola com as mãos e a urgência na construção da coreografia, foram alguns aspectos detectados que pareciam quebrar com o fluxo e o sentido coreográfico.

A ruptura momentânea da movimentação e do fluxo em certos momentos, como a queda inesperada da bola, servia de alerta para a dupla repensar sobre o seu próprio fazer. A sensação de incerteza e indecisão se evidenciava no corpo a cada vez que a condução entre as duplas não se afinava. O objeto estava integrado ao corpo em movimento, mas, em outros momentos, parecia um objeto estranho, este aspecto na “improvisação me interessa como o lugar do encontro de um objeto estrangeiro, exterior ao jogador, com o imaginário deste.” Ele provoca o sujeito a reagir, seja no interior da proposta que lhe é feita, seja em torno da proposta (...), assim destaca Ryngaert, 2009, p. 90.

O corpo denunciava, no início, a dificuldade com o material, e embora o mesmo lhe fosse familiar, o desafio de dançar com ele provocava a exigência de outras habilidades durante a improvisação. Inclusive, a ideia de considerar o “erro” como importante aliado para inovar a coreografia. Quando a bola escapava, os *bricoleurs* deixavam transparecer, sobretudo na expressividade facial a insatisfação pela perda momentânea do material. Após constatar

inúmeras vezes esta reação, compreendi que havia mais uma questão a ser trabalhada no contexto da improvisação e acaso.

Neste percurso, considerar os “erros” se delineava como outro fator fundamental para o processo do espetáculo *O Seguinte é Isso*. Pois, em procedimentos de improvisação não há como anular esse acontecimento, tampouco é possível determinar quando o mesmo vai ocorrer. Portanto, se fez relevante tratar este aspecto com a mesma importância com que foram tratados os elementos de toda a dramaturgia geral.

Nesta fase, pedi ao grupo maior atenção acerca da reação corporal no instante em que os erros de percurso fossem detectados, pois não bastava ficar sem atitude ou com a fisionomia de espanto, sem ação para propor nova situação. O erro devia ser transformado em um novo estímulo, por isso, “ao detectar algo como errado, o artista aciona determinados princípios que balizam essa avaliação e faz cortes, adições, substituições, deslocamento, ou seja, qualquer tipo de modificação” (SALLES, 2008, p. 133).

Uma vez que o erro é imanente ao ser humano, o seu ato criativo não está isento de falhas, assim, na especificidade dos procedimentos de *O Seguinte é Isso* os lapsos criativos catapultam-se em novas criações estéticas. O possível erro deixava de existir no instante em que os *bricoleurs* coreógrafos aprendiam a absorver de forma natural os deslizos, ou seja, vencer o medo de errar foi essencial nesta poética em estudo. Dito isso, percebi que somente depois deste complexo entendimento, o encontro inesperado com os deslizos no curso da ação, resultou em distintas estratégias criativas, propiciadoras de oxigenação e renovação de situações e soluções.

Neste resultado, observei em alguns momentos que a ação entre algumas duplas parecia travar um confronto. O ato de pressionar a bola contra o corpo era excessivo e provocava uma onda de empurra de um lado e de outro, com isso, o desequilíbrio emergia seguido de uma sensação de que o movimento no tempo e espaço não encontrava a fluência. Todavia, essa aparência de desacerto coreográfico se desenhou como uma realidade imediata e, com muita energia tornava a improvisação impregnada de sentidos construídos pelo acaso existencial, o qual imediatamente se convertia em acaso significativo, haja vista a transformação e valoração com a qual o processo se desenvolvia coreograficamente.

Neste contexto, Alessandra Ewerton comentava que “a bola é muito lisa e exige uma atenção e escuta maior entre corpo e bola. É preciso fazer sempre uma pequena pressão para ouvir melhor o outro e, às vezes, o movimento não flui, não é tão fácil quanto parece”. Na última seção desta tese encontram-se outras considerações deste procedimento, pois este

exercício continuou em processo na cena de *O Seguinte é Isso*, com outros depoimentos e descobertas bem diferentes das inicialmente contidas nesta descrição-analítica.

4.3.11. Pão duro pão mole

O presente exercício faz alusão a uma brincadeira que eu costumava fazer quando criança. Assim, o fisgueli de minha memória em um dia de aula onde o meu repertório de exercícios de estímulo à criação parecia ter findado. Então, a sensação de esgotamento das ideias, misturadas à inquietação e à angústia de não mais saber o que propor, provocou em minha mente a imagem do jogo do pão duro e, aí, à medida que a imagem se iluminava, meu estado de inquietação e angústia se transformava em excitação pela nova possibilidade de continuar experimentando e criando. Durante o tempo de apresentação deste exercício criativo, em minha mente, permaneci quieta, isto é, não fiz nenhum movimento senão o de ouvir e visualizar as imagens internalizadas, as quais gradativamente se mostravam mais claras por meio de uma organização singular. Após a lembrança desta brincadeira, que por muito tempo permaneceu guardada em mim mesmo, decidi experimentar na prática com os *bricoleurs* coreógrafos envolvidos neste processo.

PI. Os participantes organizavam-se em grupo de três, posteriormente em grupos de quatro, cinco e seis pessoas.

DEC. O modo como eu brincava quando criança apresentava a formação sempre com três pessoas, enquanto uma pessoa se posicionava no meio, as duas outras se colocavam de frente para aquela que estava no centro, tal qual se mostra na imagem abaixo. É preciso manter

Fig.20. Posição inicial.



Foto: Alessandra Ewerton, 2011

certa distância, a pessoa que se encontrava no centro precisava ficar de pernas unidas, com os braços estendidos ao longo do corpo ou cruzados na altura do peito, nesta posição o corpo devia ficar todo contraído, bem duro e estável. A pessoa do meio se deixava cair para frente ou para trás e, em qualquer uma dessas direções ela seria amparada pelas duas outras que a circundavam. Na imagem abaixo, a *bricoleur* Carol Castelo deslocava o seu eixo de equilíbrio em direção ao Rafael Dorn, enquanto isso, Elyene Lima observa a ação e aguardava o momento em que iria segurar a Carol Castelo. Quando ela retornava à posição inicial do exercício, podia escolher se o movimento seguinte seria direcionado a Elyene Lima ou não, já que não havia nenhum problema em repetir mais de uma vez a ação para o mesmo lado. Na

Fig.21. Desequilíbrio para frente



Foto: Alessandra Ewerton, 2011.

seqüência seguinte pode-se notar que preferiu deslocar-se para trás e, assim estabeleceu contato sensorial com a Elyene Lima. Como desdobramento desta prática, solicitei aos participantes que experimentassem o movimento nas mesmas direções com o corpo menos contraído e, ao

Fig.22. Desequilíbrio para trás



Foto: Alessandra Ewerton, 2011.

mesmo tempo, pedia-lhes que tentassem modificar o apoio dos pés no chão, ora com o apoio de um e ora o apoio com os dois pés. Em seguida, a sugestão era não deixar o corpo cair só de frente ou de costas, mas também do lado direito e esquerdo. Com o objetivo de ampliar a exploração das dinâmicas de tempo e espaço. Em outro momento, o exercício foi feito com um grupo de cinco pessoas, como se verifica na imagem abaixo, e posteriormente com todos os integrantes da CEDWB, além disso, algumas vezes resolvi colocar duas pessoas no centro como estratégia de reconfiguração no interior desta prática.

Fig.23. Desequilíbrio com apoio de um pé



Foto: Alessandra Ewerton, 2011.

No instante em que se aumentava o número de pessoas no grupo, ampliava-se também o estado de atenção e tantas outras descobertas sensoriais, como por exemplo, o modo pessoal como cada corpo se organizava para receber o corpo do outro, o medo de cair, a distribuição do peso, o qual não devia ser confundido com relaxamento, pois o corpo em movimento precisava ativar o tônus muscular e não deixar a musculatura totalmente relaxada. Eis, portanto, outras questões apreendidas ao longo desta prática, em que tais percepções se tornaram relevantes para a evolução do ato criativo, com isso, uma variedade de possibilidades sensório-motoras se formaram a partir do autoconhecimento e dinâmica das proposições extraídas, às vezes, do mesmo laboratório de improvisação com outras reconfigurações.

CEP. Durante este procedimento foi possível observar o medo, o modo particular como cada um lidava com o risco, a queda, a coragem, a atitude, a reação e a ação. Além dos aspectos destacados, a preocupação de cair e de se machucar foi de início o fator provocador de tensão excessiva no corpo, impedindo o fluxo coreográfico. Para diminuir o medo inicial de cair, ao repetir este laboratório de improvisação em outros dias de aula, pedi ao grupo que a

distância fosse diminuída, ou seja, a pessoa que ficava no centro do círculo deveria estar próximo de quem se encontrava por fora do mesmo, pois a proximidade ajudaria principalmente a melhorar a coragem e a confiança dos mais indecisos. Após este período, voltei a aumentar a distância entre os participantes, já que os mesmos demonstravam maior confiança em suas movimentações.

No caso deste laboratório de improvisação, o que era brincadeira de infância, se transformou em dança. Isso só foi possível porque o corpo em movimento assumiu posturas, qualidade de movimento, intenção e formas construídas voltadas à criação cênica e, portanto, com conteúdos estéticos e objetivos diferenciados da brincadeira do cotidiano. Para corroborar com esta questão, Stanislavski (2002) compreende o objetivo no interior de um processo como o meio determinante para o artista buscar em seu espaço interno um estado de corpo.

Novas formas, diferentes apoios e atitudes surgiram naturalmente da queda e do contado entre os corpos. Isso só foi possível porque os objetivos foram detalhados durante a atividade, da mesma maneira que objetivos pessoais foram determinados pelos *bricoleurs* coreógrafos. O objetivo está ligado à personalidade criativa, portanto, é fundamental a construção do mesmo para a organização da lógica e sentido. Isto é fato, daí, a importância de traçar finalidades para cada exercício de improvisação, contudo, confesso que em algumas aulas da companhia gosto de trabalhar na fronteira do pouco definido, com regras menos visíveis, mais abertas com o propósito de incitar cada *bricoleur* a definir seus próprios objetivos no contexto do tema-laboratório que proponho.

4.3.12. Por dentro da forma

Este exercício consiste em encontrar espaço no corpo do outro. Os espaços vão surgindo a partir da forma que o corpo vai adotando e a forma se estabelece na medida em que o espaço é preenchido.

PI. Os participantes se dividem em dupla, e posteriormente em grupos de três, quatro e, assim, sucessivamente.

DEC. Para iniciar o exercício, necessário se fez decidir quem começaria a se movimentar. Após este momento de decisão, um dos participantes iniciava propondo uma forma qualquer corporal, este deveria ficar estático na mesma forma enquanto o segundo participante observava a forma criada e nela encontrava um espaço para criar o seu movimento, o resultado é uma forma dentro da outra. Quando este último entra no interior da forma do outro, ele também congela a sua forma e, em seguida, o primeiro que iniciou a forma vai saindo

do interior desta. Sua saída deve ser realizada de forma lenta para não desestabilizar a posição do outro que se encontra estático. Quando o primeiro se retira de dentro da forma do outro, ele passa a observar a forma criada a partir da sua e, novamente, entra no interior da forma que acabará de observar, outra vez a pausa, para que o outro se movimente e se retire da forma.

A sequência de fotos abaixo revela um dos momentos deste exercício. Na imagem seguinte, Elyene Lima, que se encontra na base de pé, estuda o espaço da forma criada por Nely Lopes e, enquanto tece a sua observação, há toda uma organização corporal para interagir no espaço predeterminado por Nely.

Fig.24. O espaço da forma I



Foto: Alessandra Ewerton, 2011

Na foto abaixo é possível visualizar que Elyene Lima já preencheu o espaço da forma outrora estudado. Na mesma foto, as formas entrelaçadas de Valéria Spinelli e Lilianny Serrão

Fig.25 Espaço da forma II



Serrão -Foto:Alessandra Ewerton, 2011

asseveravam a bricolagem coreográfica não apenas de formas, mas de sensações, ideias, percepções, tempo e espaço.

O momento em que a forma se estabelece no espaço, o *bricoleur* tece as suas observações sobre a mesma e, ao reexaminá-la amplia a sua capacidade de percepção sobre a geometria espacial onde ele vai interagir. Quando o mesmo laboratório acontece com um número maior de pessoas, como na foto abaixo, a movimentação se torna mais complexa e como consequência a consciência e a percepção são ampliadas. Há, portanto, toda uma alteração dos padrões neurais de cada pessoa que, ao vivenciar o exercício e observar a forma, cria imagens mentais, as quais favorecem a composição da improvisação na dança.

No desdobramento desta ação pode-se trabalhar com três pessoas. Enquanto duas pessoas constroem a forma, a terceira encontra o espaço entre os dois participantes. Nesta atividade com três pessoas, a cada momento uma sai para observar a forma, então, é preciso enumerar quem será o primeiro, o segundo e o terceiro a se movimentar. Neste laboratório de improvisação quanto mais se aumenta o número de participantes maior é o nível de percepção do processo.

CEP. É interessante observar a quantidade de formas derivadas da inter-relação entre corpos e espaços. A cada instante em que o corpo se retirava do interior da forma, a sensação era a de que esta ainda estava no mesmo lugar; é uma ilusão que a forma ao ser desmanchada, deixava na minha imaginação de observadora e, por ter vivenciado este exercício.

Fig.26. Espaço da forma III



Foto: Alessandra Ewerton, 2011

Os exercícios improvisados aos poucos se transformavam em dança, ao mesmo tempo em que o *bricoleur* coreógrafo encontrava o sentido e o caminho de transformação da energia

corporal em *dança da energia*. Este tipo de dança assim denominada e entendida por Barba (1993), tem relação direta com as variações e saltos de energia, é como um raio de luz que gera impulsos e contra-impulsos que dentre outras características alteram o sentido e a direção das ações no espaço. Partindo deste pressuposto, pode-se afirmar que o *quantum* de energia é o vetor de maior importância para assegurar a temperatura ativa da presença cênica durante a entrada e saída de cada *bricoleur* no espaço de improvisação.

Os laboratórios aqui sublinhados, como se pode notar, apresentam procedimentos diversos. Assim, em todas essas *práxis*, a pesquisa coreográfica resultava de inúmeras combinações, sentidos, objetivos e significação, inerentes à personalidade criativa de cada *bricoleur*. Vale sublinhar, que neste caso, o uso e a repetição dos citados exercícios não tinham como função codificar e nem tampouco fazer uso da técnica de improvisação com fins apenas físico-mecânicos, em outras palavras, não era um mero treinamento corporal para conceber a dança no aqui e agora da apresentação e, sim, buscar a organicidade do movimento enquanto se criava e dançava. Interessava-me, juntamente com todos os *bricoleurs*, encontrar o sentido e o motivo da plenitude de se mover sensivelmente e, não meramente revelar a habilidade técnica de como se faz uma improvisação, mas construir os sentidos a partir dos princípios pertinentes a cada laboratório realizado.

Vale ressaltar que no início da aplicação dos laboratórios, intrigava-me olhar a improvisação dos movimentos com um nível muito baixo de intenção e sentido. Então, a cada dia de trabalho observava mais atentamente este estado de corpo que parecia ausente de si mesmo, pois faltava-lhe algo mais orgânico de onde a dança pudesse surgir mais lapidada, viva e legítima. Entendia que isso nada tinha a ver com virtuosismo técnico, inclusive, o virtuoso neste processo era o que menos importava.

A escuta corporal no contexto da sala de ensaio durante os exercícios, foi fundamental para perceber a importância de entender a energia disponibilizada na execução do movimento.

O sentido da organicidade está ligado ao *quantum* de energia particular de cada *bricoleur* coreógrafo. O corpo demandava compreender a propagação e o equilíbrio deste elemento vital, a fim de buscar a dança da energia da qual sinalizava Barba. Para corroborar com este pressuposto recorro ao pensamento de Burnier (2001) que afirma o quão complexo é compreender o sistema da organicidade corporal.

Para se obter uma organicidade em uma ação física, ou em uma sequência de ações, há-de se desenvolver um conjunto complexo de ligações e interligações internas à ação ou à sequência de ações (...). Aqui, não se trata de uma organicidade que pode ser *construída* (...) mas de algo que pode ser *reencontrado*. Portanto, neste caso, trabalha-se com a passividade da mente,

a busca de um espaço que permita esse reencontro com uma organicidade primária. É o corpo-memória reencontrando a si mesmo, a sua integridade orgânica. (BOURNIER, 2001, p.53-54).

A organicidade é construída individualmente e, portanto, não há como moldar a organicidade da outra pessoa, afinal, trata-se de uma organização interna do fluxo de energia do sistema corporal e, se é interno, não há como acessá-la de forma absoluta. Contudo, é possível indicar caminhos para ativar e reencontrar a dança orgânica, como por exemplo, através dos laboratórios de improvisação. Eis aqui, a via encontrada para avivar o processo da bricolagem coreográfica em *O Seguinte é Isso*, cujo desafio de maior complexidade não era encontrar a habilidade técnica para improvisar no instante da apresentação, mas encontrar a organicidade da presença cênica enquanto se improvisava.

Em meio à diversidade dos exercícios de estímulo à criação e busca da construção de sentidos na ação do próprio fazer, sentia-me menos como a professora de dança ou coreógrafa, ou seja, minha função era tão somente de facilitadora de ideias, alguém que vai abrindo trilhas e apresentando aos *bricoleurs* novos materiais com muitas probabilidades de gerar sentidos. Encontrar mais elementos de onde cada um podia nutrir-se para desvendar a sua dança e, sobretudo, fazê-los buscar em seu interior as qualidades de energia por onde se podia construir a força motriz, constituía-se como o fator preponderante no percurso das ações das bricolagens coreografadas.

Neste contexto, “há de se considerar que toda a ação tem uma intenção conectada com algum objetivo, algo que a alimenta.” (BOURNIER, 2001, p. 39). A ação é então, inseparável da intenção. Nos laboratórios de improvisação foi possível notar um número significativo de ações físicas, as quais ganhavam maior ou menor valoração no contexto deste processo, de acordo com a força da intenção no percurso da atuação.

O *bricoleur* coreógrafo durante os ensaios dos laboratórios de improvisação precisava encontrar em si mesmo outra qualidade de energia diferenciada de suas práticas habituais de mover o corpo no dia-a-dia. Por exemplo, caminhar em uma via pública com a intenção de atravessar a rua, demanda uma qualidade de energia que se distingue da energia que o *bricoleur* coreógrafo necessita para caminhar no palco de representação. Interessa-me neste processo a energia responsável pela presença cênica, que mantém o corpo expandido e ativo, ou seja, sem se deixar cair na inércia.

4.3.13. Diálogo indizível

Este exercício tinha como foco a improvisação verbal. A ideia era falar de forma mais rápida possível, tão rápido a ponto de não se entender qualquer mensagem. Enrolar a língua, dizer frases fragmentadas, palavras soltas, sem nenhuma preocupação de uma ordem semântica, enfim, improvisar, agora não mais através dos gestos e movimentos da dança, e sim pelas nuances da sonoridade da fala. Em 2001, durante o espetáculo *Discurso* dançado por mim e pela intérprete criadora Eleonora Leal, eu fazia um diálogo desta natureza, estranho, sem sentido, veloz, que não dava para entender absolutamente nada. Durante o processo de *O Seguinte é Isso* esta fala se apresentou em minha memória como um exercício possível no contexto desta criação.

PI. No primeiro diálogo, os participantes formaram um círculo e, sentados, começavam a improvisar verbalmente. Posteriormente, dividi o grupo em duplas e de frente um para o outro realizavam o exercício como se estivessem conversando naturalmente, enquanto um falava, o outro escutava e vice-versa.

DEC. No primeiro momento deste exercício, devo confessar que não sabia muito bem como encontrar educativos para o desenvolvimento do mesmo, além de saber que os participantes precisavam de velocidade em suas falas e improvisar uma fala sem sentido. Passada essa fase em que me sentia perdida como professora proponente desta aula, solicitei a um dos integrantes que começasse a falar quando se sentisse pronto. Após um tempo de espera, ninguém abriu a boca, então, pensei, não estão prontos. Assim, comecei a falar com o grupo da dificuldade em fazer o exercício e, propositalmente, acelerei ao máximo a minha fala, quando comecei a não dizer nada interessante, frases sem sentido, formadas por palavras estranhas. Depois disso, fiquei em silêncio, esperei que os risos parassem e solicitei que alguém tentasse fazer o exercício, pois só seria possível descobrir outros estímulos e estratégias de aplicar melhor este laboratório depois que cada um vivenciasse na prática a improvisação do diálogo sem sentido.

CEP. De forma tímida, um por um dos participantes nesta aula, começaram a exercitar a improvisação verbal. No início, a fala era muito baixa, com uma tonalidade passiva, sem intenção e volume, uma voz com pouca vigor. Porém, á medida em que este laboratório de improvisação se repetia em outros dias de aulas, os efeitos sonoros verbalizados começavam a ganhar sentidos, mesmo sem que se entendesse uma frase. Para não cair na verbalização de uma sonoridade simétrica, no mesmo ritmo e entonação, comecei a pedir mais variações entre a velocidade, altura e timbre de voz, indo do agudo ao mais grave. Além disso, solicitei que

inventassem uma intenção qualquer, conflitos verbais e, uma improvisação mais sensorial e energética. Um dos problemas pontuados nesta vivência estava exatamente em fugir da simetria sonora, ou seja, havia uma dificuldade em variar as entonações. “Não consigo ou ainda não entendi como posso modificar o tom de minha voz, isso é bem complicado, pois só consigo improvisar no agudo, não dá para brincar entre o agudo e o grave” afirmava Valéria Spinelli. Para Nely Lopes “o complicado é aumentar a voz, ela sai sempre baixinha”, já a Liliansy Serrão dizia “tenho vergonha de falar assim, dá vontade de rir, me desconcentro e tudo isso me atrapalha, mas fica muito engraçado falar assim no espetáculo”.

Os depoimentos acima destacados são significativos no meio desse processo, uma vez que os participantes encontravam o fato que impedia o andamento do referido exercício, eu solicitava aos mesmos que encontrassem estratégias para ultrapassar qualquer pensamento e ação contrária ao objetivo do laboratório. Em alguns casos, como nos depoimentos acima destacados, a solução estava no mergulho maior em si mesmo, em outras palavras, cabia a cada participante criar a coragem e a ousadia para se livrar dos pensamentos que bloqueavam a sua *práxis*.

Neste percurso, pensava que era preciso buscar a solução para ultrapassar as dificuldades por eles encontradas. Assim, comecei a pedir que inventassem uma narrativa e passassem a desenrolar a mesma de forma mais orgânica, tal qual uma criança inventa as suas histórias imaginárias e, quando contadas por elas, tornam-se verdades. Dar sentido e acreditar naquilo que se está a realizar e, colocando na cena, é tornar o fazer coreográfico mais orgânico.

Neste processo, a estratégia de condução deste laboratório tinha como propósito sustentar a ação dialógica no instante da improvisação. Esta condução durante a preparação corporal, facilitou o desempenho dos participantes na elaboração dos discursos improvisados, ou seja, existia um subtexto fragmentado criado ao acaso, uma espécie de

narrativa-através-das-ações ou por-trás-das-ações, eu misturava o presente e o passado na caixa do espaço cênico (...). A dimensão temporal não era regulada pela razão que governa a língua, pelo tempo dos verbos que distinguem exatamente o presente do passado e do futuro. Não eram mais os tempos do verbo que impunham a própria ordem, e sim uma concatenação de ações que eram presença contínua de passado e presente, onde tudo nadava. O tempo, então, encontrava a sua liberdade e podia escorregar para frente e para trás. (...) A narrativa-por-trás-das ações enxerta a dimensão analítica na dimensão do tempo histórico: distingue os elementos potencialmente narrativos, avalia-os, considera-os à luz das possíveis alternativas, organiza-os por concordâncias ou divergências e os embaralha para fugir das categorias conhecidas (BARBA, 2010, p.160).

O argumento do autor acima contribuiu para encontrar a função da narrativa no contexto deste procedimento, no caso, a narrativa aplicada por-trás-das ações, funcionou não apenas como um subtexto para desencadear o processo da fala improvisada, mas foi essencial para o desenvolvimento do ritmo e das distintas entonações, não obstante, o laboratório diálogo indizível ficou impregnado de múltiplos sentidos, através das ações físicas construídas por cada participante no instante desta atividade. Tratava-se de uma busca pessoal, pois mesmo que o laboratório acontecesse coletivamente o resultado era subjetivo.

No início deste treinamento corporal o riso sempre emergia, porém, quando esta prática se tornou mais orgânica o corpo encontrava outras atitudes e posturas e, portanto, já não havia mais espaço para a timidez. A narrativa fragmentada surgia de um pensamento também fragmentado, estranho e descontínuo; importava revestir as falas de fatos e ações, deixar a mente livre para falar sem o nexos, a semântica, o léxico e, sem a linguagem coloquial corrente. Os procedimentos criativos até aqui abordados pontuam os princípios norteadores do sistema poético de *O Seguinte é Isso*. A escolha de todos os laboratórios de improvisação funcionaram como substratos intermediários e transformadores, na construção da bricolagem coreográfica deste espetáculo.

Na função de artista-pesquisadora, selecionei, organizei e articulei uma série de exercícios criativos relacionados à demanda da obra em questão. Por essa razão, enfatizei ao máximo os laboratórios de improvisação e o trabalho de consciência e percepção corporal com a perspectiva de propiciar aos *bricoleurs* coreógrafos, caminhos independentes, diversos e ativos, que os ajudassem a abrir novos horizontes para conceber a dança que lhes seria inerente em tempo real.

Partindo desse pressuposto, inicio na próxima seção a análise mais detalhada da construção do sistema poético desta obra artística. Aponto os laboratórios de improvisação que de fato se transformaram em espetáculo e, não mais como um exercício de treinamento corporal, mas a improvisação sendo o próprio espetáculo.

Neste momento, convido o leitor desta tese a caminhar por dentro de outras etapas deste sistema de pesquisa cênica, a fim de compartilhar os procedimentos que antecederam as apresentações da obra artística. Isso reafirma o meu propósito de escavar o processo e não o resultado do espetáculo, portanto, não descreverei o mesmo, mas os princípios indutores para a construção das ações inerentes à poética em estudo.

5. O SISTEMA POÉTICO EM *O SEGUINTE É ISSO*

A construção de um espetáculo cênico começa quando surge à primeira ideia criativa, o *insight*, ou seja, o motivo desencadeador para dar vida à obra de arte. A ideia criativa é uma manifestação pessoal e, portanto, totalmente reservada, o que implica na máxima de que cada processo é único em seu sistema de construção cênica. Quando o ponto de partida para a criação é identificado e se torna o interesse central por onde a obra artística vai ganhar fruição e materialização, é também quando se iniciam as etapas do processo do ato criativo.

O lugar onde primeiro as etapas da criação emergem é no sistema mental. É lá que as imagens do processo começam a ganhar forma e conteúdo. O movimento criativo resulta em imagens mentais, as quais são originadas da ação natural dos padrões neurais transformados em padrões mentais, em outras palavras, em imagens (DAMÁSIO, 2000). A concepção de um espetáculo cênico é antes de tudo um processo da mente, visto ser este o espaço de sua primeira apresentação. É neste sítio também em que ocorre a seleção dos substratos a serem utilizados e se elimina o que no momento não interessa à concretização da obra artística.

O desenvolvimento das etapas de um procedimento cênico emerge da demanda expressiva do artista e de sua relação com o desejo do produto a ser criado. Cada obra traz embutidos em seu sistema a vontade e o sentido daquele que a criou, de modo que a sua “concretização é uma ação poética, ou seja, uma operação sensível no âmbito do projeto do artista” (SALLES, 1998, p. 52). No caso, o conhecimento vivenciado e experimentado em torno da natureza do referido objeto desta tese, aponta no decorrer desta análise inúmeras bricolagens, alterações, recortes, formas e objetivos cênicos inerentes ao planejamento geral que idealizei como artista-pesquisadora. Dentro do qual, emergiram múltiplos objetivos concebidos pelo plano pessoal dos artistas envolvidos, sem com isso desviar a essência do referido projeto artístico na organização de cada ato criativo. Entenda-se por ato criativo um

contínuo processo de formalizar a matéria, com um determinado significado e de uma determinada maneira, no âmbito de um projeto estético e ético. Uma ação sensível e intelectual. Um processo que tende para a concretização desse grande projeto do artista e cujo produto é permanentemente experienciado e avaliado pelo artista e, um dia, por outros receptores (SALLES, 1998, p.86).

A ação criativa é, neste sentido, um reflexo da personalidade do artista que diante do projeto de sua obra cria objetivos e procedimentos específicos, com vistas a concretizá-la. Há, portanto, um encontro entre o artista e o produto a ser concebido e, mesmo quando este se apresenta, às vezes, com pouca definição de forma e conteúdo, não há como negar a conexão

entre ambos como um fato real. Além disso, “apenas a pessoa criativa tem consciência de estar vivendo este encontro profundo e íntimo” (GOSWAMI, 2010, p.169). A partir deste encontro o planejamento artístico se molda de forma flexível, sensível e favorável à fruição do percurso evolutivo da obra a ser consolidada.

Compreendo e comungo com o pressuposto de que a concepção artística geralmente se processa a partir de intervenções lógicas e sensíveis (SALLES, 1998). É, nesta direção, passo a trilhar mais detalhadamente a lógica da operação sensível do processo *O Seguinte é Isso*. No caso desta poética, como já mencionado, a improvisação é o vetor responsável pelo impulso das etapas criativas da dramaturgia geral em estudo. Assim, todo projeto artístico é construída através de um conjunto de práticas permeada por um sistema ético e estético. Do ponto filosófico, a ética, é assim, um contributivo fundamental que tanto pode nortear ou distorcer o comportamento do artista, permite-lhe tecer reflexões acerca dos princípios e valores em torno de sua realidade sócio-criativa. A partir da mesma lente, a estética amplia a perspectiva da experiência sensível sobre a obra de arte, possibilita a reflexão sobre a sua forma e beleza à luz da verdade da alma.

As propriedades inerentes aos espetáculos que lidam com a improvisação e o acaso, geralmente se apresentam na simultaneidade do próprio fazer. Contudo, existe uma estratégia cognitiva de onde a lógica criativa emerge. Há todo um trabalho corporal para realizar a improvisação coreográfica, uma espécie de instrução e proposta que é renovada enquanto se improvisa dançando.

Nesta criação, vivenciei em muitos momentos a sensação de não saber por onde começar a ensaiar, de modo que outros questionamentos surgiram no decorrer deste percurso, por exemplo, como criar um espetáculo sem tema e coreografia determinada? Como treinar a presença cênica dos *bricoleurs* coreógrafos? Como preparar o corpo para a construção de sentidos para manter a força cênica? Como capturar o acaso existencial e transformá-lo em acaso significativo, ou como apreender o acaso inspirador? Como se planejar ensaios de improvisação?

No contexto de tantas perguntas e poucas respostas, fui caminhando coletivamente na experimentação coreográfica sem nenhuma preocupação em responder de forma absoluta o que a obra me questionava. Tampouco me preocupava a data para estrear o espetáculo, até porque, percebia a cada encontro com os *bricoleurs* coreógrafos que o processo se tornava mais instigante e desafiador. Enquanto isso, o espetáculo como produto estético se deslocava para o plano secundário. Quero com isso reiterar o meu interesse pelo percurso criativo

construído pelos métodos subjetivos de cada *bricoleur* coreógrafo, a partir do referencial de gestos e movimentos que formam o sistema corporal e coreográfico que lhes são imanentes.

Para dialogar com as propriedades deste sistema aberto de criação, elegi sete princípios que substanciaram o projeto poético de *O Seguinte é Isso*. São eles, 1) o *quantum* de energia, 2) presença cênica e motivação criativa, 3) encontro com o acaso, 4) atitude e precisão da ação, 5) laboratório de improvisação, 6) objetivo cênico, 7) consciência-perceptiva.

O *quantum* de energia corresponde à liberação mínima de potência energética suficiente e disponível para impulsionar as ações corporais. O segundo princípio se encontra na base de todo processo cênico, é a qualidade de comportamento significante para atualização e materialização de qualquer obra artística. O encontro com o acaso é sempre misterioso, porém é essencial que o *bricoleur* coreógrafo apreenda este fenômeno que rompe com paradigmas lineares de composição coreográfica e sentidos cênicos. O quarto princípio sublinhado como, atitude e precisão da ação, está implicado com a potência criativa do *bricoleur* coreógrafo, que deve agir de forma decisiva no instante em que apreende novos e inesperados acontecimentos.

O laboratório de improvisação se desenha como o sistema poético, subjetivo, que dispara e atualiza constantemente a dramaturgia geral. O sexto princípio é fundamental em todo e qualquer projeto artístico, afinal, toda a criação está impregnada de um desejo que tende a se materializar, portanto, o objetivo cênico é um contributivo inseparável da ação. Por fim, a consciência-perceptiva, favorece ao *bricoleur* coreógrafo encontrar o mundo sensível em si e, com os elementos da obra artística para dar-lhe, enfim, a lógica e o sentido que lhe são peculiares.

Os princípios aqui destacados são considerados nesta pesquisa como dispositivos sensoriais imprescindíveis para produzir o sistema poético em estado ativo. Entendo-os, como meios amplificadores das percepções corporais atravessados pela potência criativa individual e coletiva, cuja finalidade é acionar e garantir “a sensibilidade permeando todo o processo. A criação parte e caminha para sensações e, nesse trajeto, alimenta-se dela” (SALLES, 1998, p. 53). A dança engendrada pela improvisação, em geral, como, no caso de *O Seguinte é Isso*, busca operacionalizar ações necessária para ativar o lado sensível dos *bricoleurs* coreógrafos. O que move cada uma das ações improvisadas não é somente a composição coreográfica, mas a tensão e intenção conectadas ao objetivo cênico projetado em cada uma das etapas do processo tornado espetáculo.

Na improvisação, os recursos criativos, as oportunidades, situações e resoluções emergentes são infundáveis. É função de o *bricoleur* coreógrafo constituir no contexto cênico ocasiões que possam pressupor comunicação entre ele e o público. Em *O Seguinte é Isso*, os *bricoleurs* tinham a liberdade de propor novos andamentos na dramaturgia coreográfica, desde que conseguissem sustentar a intenção em direção ao objetivo por eles traçados. Vale ressaltar que o objetivo é tanto determinado quanto indeterminado, pois é impossível precisar, nesse caso, se o mesmo será alcançado da mesma forma que foi gerado pelo pensamento-ação, haja vista, que o objeto inicial traçado em cada ação pode ser abandonado no instante em que a improvisação ocorre.

Como *bricoleur* coreógrafa desta poética, afirmo que nem sempre o que se pretendia alcançar no universo da contracena improvisada se conseguiu concretizar. Por exemplo, várias vezes, enquanto aguardava o momento de entrar no espaço físico da sala de ensaio para improvisar ou quando estava nos bastidores do teatro onde este processo foi encenado, eu aproveitava o tempo de espera para observar as situações já instaladas no espaço de apresentação. Do lado de fora da situação, tentava encontrar algum motivo que me convidasse a interagir com o fenômeno que acontecia e se transformava a frente dos meus olhos, porém, no instante em que julgava ter encontrado tal motivo decorrente da ação processada no centro da sala, eu traçava um objetivo pessoal, o qual nem sempre se materializava. Vale a pena exemplificar a ocorrência seguinte.

Na primeira temporada de *O Seguinte é Isso* em 2007, no Espaço Cuíra, na função de *bricoleur* coreógrafa, eu observava da coxia o desenrolar do processo na cena. Em uma das vezes, a força motriz e a qualidade sensível da dança desenvolvida por Nely Lopes fisgou o meu olhar. Então, passei a acompanhar o movimento dela. Lentamente na base de pé, ela descia para a base sentada, mas fazia a passagem com um movimento carregado de peso, intenção e significado que reverberava por todo o seu corpo e, alcançava o meu espaço sensível. Por obra de minha imaginação, a interpretação por mim concebida fazia alusão a uma mulher sofrida. Naquele instante, apressei-me para entrar no espaço para interagir com ela, porém o tempo de minha percepção, a trajetória entre o pensar e o agir estando fora da cena, até a corrida para nela entrar não foram suficientes para concretizar o meu objetivo cênico de interação, pois nesse ínterim, a situação outrora percebida se transformou inesperadamente. A *bricoleur* coreógrafa de modo súbito assumiu características de uma mulher feliz e, apressadamente, atravessou correndo o espaço. Restava-me, então, já dentro do espaço físico de atuação, a sensação de susto, a surpresa e o encontro com o acaso existencial. Afinal, de alguma forma, o acaso poderia atravessar a criação, como assim o fez.

Neste contexto casual, o que antes eu havia projetado como certeza, transformava-se em incerteza. Diante deste fato real, a solução que encontrei foi virar de costas para a plateia, caminhei lentamente para o fundo da sala enquanto encontrava um novo sentido de minha presença na cena. Neste instante, percebi a complexidade em criar objetivos motivados a partir das situações temporariamente determinadas na cena improvisada. Após tal experiência súbita e sensível, compreendi mais profundamente que existem múltiplos objetivos construídos no percurso do processo improvisado do que se pode imaginar. No caso, o objetivo cênico é tanto determinado quanto indeterminado, contínuo e descontínuo. Sobretudo no campo da improvisação, em que constantemente as situações cênicas se alteram quando uma nova é construída, sem nenhuma obrigatoriedade de conexão entre a antiga e a nova.

Neste processo de observar as circunstâncias derivadas da improvisação, percebi que muita coisa era desperdiçada. Porém “não há trabalho criativo sem desperdício. E não há desperdício sem a boa qualidade daquilo que se desperdiça.” (BARBA, 2010, p.135). Neste sentido, desprezar algumas situações, padrões de pensamentos, técnicas corporais e objetivos fez-se necessário para encontrar o fluxo e a qualidade da autocriação em novos contextos.

Em *O seguinte é Isso*, a improvisação é uma poética e é o espetáculo que se faz em simultâneo, de modo que, às vezes, é difícil entender de forma absoluta o que pode ser ou não descartado no momento em que se concebe a dança. Embora nem sempre seja possível determinar com exatidão o que deve ser ou não eliminado neste tipo de bricolagem coreográfica, pressuponho que a presença cênica nunca será um desperdício, mas uma qualidade essencial para manter a temperatura ativa da ação, mesmo na descontinuidade dos acontecimentos.

O campo criativo é repleto de tensão, força e intenção. Logo, o *quantum* de energia é o motor propulsor das ações corporais responsável em manter a temperatura ativa de toda a dramaturgia em constante processo de transfiguração. O corpo ativo, pronto a criar situações e soluções para renovar a dramaturgia coreográfica depende dentre outros aspectos, da disponibilidade de energia desprendida por cada *bricoleur*. A complexidade está em descobrir o modo de melhor usá-la para atender as demandas da obra. Sobre esta qualidade vital, Barba afirma que a energia é

uma qualidade facilmente identificável: é sua potencia nervosa e muscular. O fato de essa potência existir não é particularmente interessante, já que ela existe por definição, em qualquer corpo vivo. O que é interessante é a maneira pela qual essa potência é moldada num contexto muito especial” (BARBA, 1995, p.74).

O vigor dos gestos e movimentos coreografados depende da propagação do sistema de energia disponibilizado pelo corpo dançante. Contudo, não basta apenas encontrar a potência de energia suficiente para atender a demanda do processo criativo, mas também criar mecanismos pessoais para equilibrar a força empregada em cada ação realizada. Afinal, para cada tipo de movimento é disponibilizada uma quantidade de energia ativada em maior ou menor grau em um grupo muscular, ósseo e articular. Portanto, ela se materializa diferentemente para cada situação, corpo, tempo e lugar. “O corpo humano é um sistema aberto dissipativo que transforma energia num meio ambiente físico e cultural” (MARTINS, 1999, p.31). Para que as mudanças ocorram nesta relação sinalizada por Martins, necessário se faz que o corpo vivencie inúmeros acontecimentos, que esteja aberto as informações e transformações que ocorrem à sua volta.

O corpo, ambiente físico e cultural vive uma perene troca de energia entre as propriedades que formam todos os fenômenos inerentes ao sistema maior, o universo. Neste caso, a dança segundo a mesma autora pode ser entendida como mais um “sistema complexo formado por outros sistemas. O movimento, o corpo + cultura e as relações poderiam também ser tornadas em si, como sistemas” (MARTINS, 1999, p.36).

O sistema poético em *O Seguinte é Isso*, semelhante a outros sistemas criativos abertos, em alguma medida troca informações no ambiente onde a materialização estética acontece. Nesta perspectiva, os *bricoleurs* coreógrafos ao longo da improvisação, sofrem distintas transformações em seu estado corporal, a eles compete à decisão de inventar, alterar e criar uma diversidade de micro-sistemas com sentidos diversos, descontínuos, sem nenhuma obrigatoriedade de permanecer com o mesmo conteúdo e forma do início ao fim do processo. As combinações entre as propriedades que formam a dramaturgia geral de cada fase do espetáculo- laboratório, é assunto da próxima subseção.

5.1 Espetáculo-laboratório em processo

No primeiro momento de estruturação desta dramaturgia geral, julguei ser importante nominar cada etapa em forma de temas. Este procedimento contribuiu para a motivação, seleção e organização dos elementos responsáveis em tecer a lógica e o sentido dos laboratórios de improvisação tornado espetáculos. Além disso, foi contributivo para a organização em forma de roteiro cênico durante a apresentação do processo dos oito laboratórios articulados no sistema poético em questão. Segundo Pavis (1999, p. 399), “os

temas são elementos do conteúdo (...) são motivos concretizados e individualizados”. O argumento de Pavis reafirma o caminho encontrado como estímulo a criação, transformação e renovação dos subsídios estético-criativos na trajetória do espetáculo-laboratório *O Seguinte é Isso*. Os temas são impregnados de forma e conteúdo consolidados mediante a escolha do assunto que se quer desenvolver. Assim se tornam relevantes no contexto em que ocorre a sua articulação expressiva, como no caso desta poética.

A denominação espetáculo-laboratório reflete o modo como hoje entendo essa concepção artística, em que o processo de improvisação é o próprio espetáculo cênico. Isso significa dizer que o processo é o espetáculo e o espetáculo é o processo. Não há separação entre processo e espetáculo, ou entre processo e obra como afirma Salles (2008). Um movimento está implicado no outro.

Em geral, quando o produto vai a público todo o trabalho que precedeu cada etapa criativa é velado para quem o assiste. Assim, quando a obra artística deixa a sala de dança, o ateliê, ou qualquer outro espaço físico onde foi concebido e passa a ocupar o espaço físico de exposição ao público, em muitos casos, os elementos brutos, aqueles cujos criadores acham que não foram bem lapidados para serem entregues ao público, esses, em geral, não costumam sair do lugar onde a obra foi concebida, ficam lá, escondidos. Todavia, quando o processo é o espetáculo, todo sistema de construção fica aparente. Portanto, nada é fechado, o inacabamento é um fato real, já que o processo permanece em contínua construção.

Em *O Seguinte é Isso*, nada é velado ao público. Por essa razão, tanto os *bricoleurs* coreógrafos quanto o público convivem com a criação provisória do espetáculo e, mesmo sendo tecido pela improvisação, como todo procedimento artístico, possui um planejamento de composição anterior. Alguns elementos deste planejamento já foram revelados no corpo textual desta tese.

Neste sentido, prossigo escavando o sistema poético deste espetáculo-laboratório a partir dos oito seguintes temas: eu tento copiar, eu e o balão, os malucos, o tutu, estourando os balões, eu e a bola, a música do celular e o *gramelô*; os quais serviram dentre outros fatores como itinerário aos *bricoleurs* coreógrafos durante a estreia e as várias temporadas do referido processo, apresentado em Belém, Macapá, São Paulo e Salvador. Ressalto que nesta tese, os temas se configuram como o lugar em que transito para tecer a análise do projeto poético *O Seguinte é Isso*.

5.1.1 Espetáculo-laboratório: eu tento copiar

Eu tento copiar, é a primeira bricolagem coreográfica arquitetada no espaço físico de apresentação, o teatro. Aqui, efetivamente diante do público o processo marca o seu *status* de obra em contínua evolução. Todos os aspectos inerentes à especificidade deste tema provocador de situações e soluções, são totalmente aparentes. Isto significa dizer que nada mais é ocultado, a transparência dos fatos, atitude e resoluções operacionalizadas pelos *bricoleurs*, inclusive os erros, acasos e incertezas tornam-se públicas no instante em que a dança acontece. Estas questões não são exclusivas deste processo, mas de todos os espetáculos que emergem do imprevisto e do acaso que, em sua particularidade aproveitam-se das possibilidades inesperadas que a obra em seu percurso pode oferecer.

Os aspectos motivadores desse momento estão associados ao jogo do espelho³⁸. O tema indutor para o desencadeamento coreográfico funda-se na ideia de encontrar uma oportunidade para seguir copiando o movimento de outro *bricoleur* que dividia o mesmo espaço em que acontecia a dança. Embora existisse um direcionamento a ser trilhado, o mesmo poderia ou não ser realizado.

A articulação entre o tema indutor de sentidos, objetivava facilitar a estruturação da bricolagem coreográfica, porém, o mesmo não teria nenhuma importância quando o *bricoleur* em sua subjetividade criativa acabava por encontrar outro pretexto para assegurar a sua presença cênica. Nesse caso, ele não precisava acionar em sua criatividade o jogo do espelho quando já havia encontrado em si mesmo o motivo e o sentido de sua dança. Porém, isso não significa dizer que ao encontrar a lógica imanente à criação, o mesmo deveria ficar desatento aos acontecimentos circunscritos no espaço físico de atuação. Ao contrário disso, a atenção é um elemento que deve estar sempre presente, pois caso ocorra uma baixa no *quantum* de energia a ponto de fragilizar a potência criativa, é necessário buscar no interior das situações emergentes novos substratos para realimentar e renovar a autocriação.

No momento desta dança em processo, no papel de diretora artística, eu observava a disponibilidade corporal daqueles que ocupavam o espaço de apresentação. Não raro, percebia o empenho dos *bricoleurs* coreógrafos para entender as formas por onde poderiam encontrar novas motivações, conflitos e resoluções, enquanto dançavam. Pois, “ainda que não as entendessem, eles se aplicavam para realizá-las. Era confiança, segurança emotiva, talvez até o desejo de compartilhar um caminho que outras vezes já tinha superado um horizonte

³⁸ Este laboratório está descrito com breve análise na página 137– 4.33.

previsto” (BARBA, 2010, p. 96). Eu diria, também, que havia o desafio de buscar outras possibilidades de se expor, de trabalhar com o equilíbrio e o desequilíbrio, com a diferença, correr riscos de errar e acertar e, acima de tudo, o exercício de manter a mente aberta á espera de apreender o acaso como recurso de atualização cênica.

O sistema poético deste espetáculo-laboratório, de início, foi formado por alguns elementos planejados de modo determinado, entre eles, o *bricoleur* que seria o líder, ou seja, a pessoa responsável em criar os movimentos enquanto os demais tentariam copiar a sequência improvisada. Nas primeiras apresentações, eu estive nesta função, assim, toda a improvisação estava sob a minha condução, enquanto isso, Valéria Spinelli e Edson Lima esforçavam-se para acompanhar a sequência concebida na instantaneidade do próprio fazer. Observa-se na imagem abaixo a tentativa de reproduzir o movimento de forma parecida, uma ação impossível, sobretudo porque a Valéria Spinelli e o Edson Lima não conheciam a sequência, da mesma maneira, como condutora deste referido ato criativo, também não reproduzia uma dança sequenciada de forma fixa. A ordem dos movimentos coreográficos era sempre outra a cada noite em que o processo era compartilhado com o público.

Fig. 27. Eu tento copiar.



Foto: Marcelo Seabra, 2007 – Espaço Cuíra.

Verifica-se na imagem acima não apenas a diferença entre as posições, mas a intenção e atenção tomam direções completamente singulares. Em minha análise, o esforço pessoal em manter a presença cênica em alta era um desejo do coletivo em cena, neste caso, as várias situações instaladas de modo imprevisível em alguma extensão trocavam informações e, de certo, abriam portas de entradas e saídas para renovar a dramaturgia geral.

Enquanto conduzia este processo, pensava em uma série de artifícios com o propósito de variar a movimentação no tempo e espaço. Interessava-me encontrar um motivo extraído do interior do próprio processo, então, uma das estratégias encontradas para quebrar com o movimento que tendia a entrar em uma zona linear, foi alterar a velocidade da improvisação, às vezes, bem lenta e depois em alta velocidade. No primeiro momento, Valéria Spinelli e Edson Lima se aproximavam melhor das formas por mim construídas e, já na velocidade acelerada, os mesmos não conseguiam capturar nenhuma célula de movimento, pois não tinham o tempo suficiente de apreender tantas informações desenhadas no tempo e espaço. Eles apenas capturavam alguns rastros de movimentos. Às vezes, paravam totalmente, se entreolhavam, depois me olhavam, focalizavam o público, e eu sem parar seguia com os movimentos urgentes, frenéticos e com a velocidade em alta.

Para Gil (2005, p.64) “a contaminação do corpo inteiro pelo olhar é tanto mais evidente quanto as suas características se encontram ou se prolongam na postura do corpo. É um olhar observador, fixo, talvez à espera”. Nesta trajetória do olhar, sentia o corpo inteiro preparado para interagir com o outro, sobretudo quando a energia do olhar se entrecruzava, a sensação era a de ter encontrado o fluxo e a cumplicidade durante a ação. O corpo dilatava-se pela força do olhar à espera de novos contatos e acontecimentos, assim, o diálogo cênico gerado pela importância do olhar preenchia os sentidos e renovava o desejo de improvisar.

A tentativa de acompanhar os gestos e movimentos provocou um ambiente de comicidade. Pressuponho que este fato seja decorrente do exagero pela busca da perfeição cênica, perfeição essa inalcançável dada a quantidade de ajustes que os *bricoleurs* tentavam fazer, com vistas a encontrar a melhor posição da forma. Tudo isso ligado à distração, aos gestos de incerteza, somados ao exagero da expressividade corporal, não de forma forçada, mas em função da própria circunstância vivenciada, colaborou, por acaso, para que o riso viesse à tona.

A “comicidade é esse lado da pessoa pelo qual ela se assemelha a uma coisa, aspectos dos acontecimentos humanos que em virtude de sua rigidez de um tipo particular, imita o mecanismo puro e simples, o automatismo (...). Exprime, portanto uma imperfeição individual ou coletiva que exige correção imediata. O riso é essa correção” (BERGSON, 2007, p. 64-65).

A não reprodução exata do movimento gerava diferentes atitudes corporais, às vezes, estranhas e engraçadas. Sem nenhuma combinação prévia, um *bricoleur* entrava em estado de desconfiança, enquanto o outro de modo súbito anunciava o susto, fosse pelo estado de

surpresa ou o espanto exagerado associado à imperfeição da forma-matriz, essa fase do espetáculo-laboratório ganhava significativos momentos de comicidade.

Todavia, o que a princípio parecia um defeito, erro ou ausência, de encontrar a regularidade na sequência coreográfica, transformava-se em novas situações e, como consequência, os *bricoleurs* coreógrafos na casualidade do próprio fazer encontravam outros motivos criativos. Havia sempre um motivo sendo gerado no interior de cada movimento, isso era um fato, a questão não estava na ausência de estímulos, mas na habilidade de encontrar em cada andamento do processo, um ponto de partida para ativar a temperatura das situações apreendidas sensorialmente.

A descontinuidade, as quebras na dinâmica da bricolagem coreográfica, eram permanentes, a narrativa era sempre não-linear e, portanto, imprevisível. Não havia nenhuma música mecânica, a dança se processava no silêncio ou por meio do som mais sutil que o corpo deixava escapar, por exemplo, uma respiração mais acentuada, uma batida forte do pé no chão ou uma palmada que vinha do próprio corpo ou do corpo do outro. A imagem seguinte descreve um dos momentos em que eu, na função de *bricoleur* coreógrafa tocava com mais leveza no ombro do Edson Lima e com mais força no ombro da Valéria Spinelli. A diferença da intensidade do toque recebida sensorialmente por cada *bricoleur* coreógrafo suscitava uma variedade de sonoridades e expressões diferentemente para cada um.

Fig.29- Edson Lima, Waldete Brito e Valéria Spinelli



Foto: Marcelo Seabra, 2007 – Espaço Cuíra.

O corpo reorganizava-se internamente a todo o instante, a fim de responder à demanda de dialogar com o acontecimento processado no instante da apresentação. Deste modo, a criatividade se transforma a cada acontecimento. O movimento corporal, a narrativa e o *quantum* de energia, não seguiam, portanto, uma regularidade na construção do mesmo sentido, espaço, tempo e lugar.

Os *bricoleurs* coreógrafos melhoravam seu desempenho, confiança e coragem a cada apresentação pública. Diante do público, encontravam modos singulares de manter a presença cênica, atitude e precisão da ação em direção ao objetivo cênico por eles determinados. Ressalto que na função de diretora artística deste espetáculo, no momento em que detectei de modo mais efetivo o aprimoramento das qualidades pessoais acima sublinhadas, a minha decisão foi deixar totalmente livre a escolha da pessoa responsável em conduzir o processo do espetáculo-laboratório. Ou seja, se no início estava definido que eu, na função de *bricoleur* conduziria a concepção da bricolagem coreográfica para que outros tentassem copiá-la, agora, o desafio era de que qualquer *bricoleur* durante a ação poderia ser o condutor. Deixei a escolha nas mãos de cada um, porém, informei que essa escolha não poderia ser previamente determinada, como no meu caso, em que todos sabiam antecipadamente esta minha função nesta etapa cênica.

A decisão de improvisar ou de imitar no percurso desta ação, bem como o tempo destinado em acompanhar aquele a quem se desejava imitar, é subjetivo. Encontrar o momento oportuno para realizar a ação de improvisar e interferir no contexto da movimentação concebida por outro *bricoleur*, é um exercício que exige ampla escuta e percepção corporal.

A determinação acima pontuada gerou procedimentos diferenciados, como por exemplo, a instalação de vários subgrupos com distintos *bricoleurs* na função de condutores, enquanto outros permaneciam tentando copiar a sequência de movimentos. Este momento coreográfico ganhou mais vitalidade, de modo que novos grupos se formavam a partir do desejo de encontrar motivos e sentidos para seguir copiando o movimento organizado pelo condutor. No caso, “o mesmo exercício muda de sentido quando apresentado em contextos diferentes (...) também nasce a experimentação de novos elementos e da renovação do estoque de propostas” (RYNGAERT, 2009, p.113). Vale ressaltar que um simples desdobramento neste procedimento favoreceu a dinâmica rítmica, o tempo e a ocupação do espaço, além disso, o processo se reverteu de novos significados, atualização e oxigenação criativa.

Os *bricoleurs* coreógrafos entenderam a necessidade de buscar meios de escavação de

cada acontecimento surgido como obra do acaso, por exemplo, em um dia de laboratório de contato improvisação, um aparelho de celular era acionado e, dele viria a música que acompanharia a improvisação, isso estava determinado como procedimento prático, porém, o acaso quis que o celular não funcionasse. Enquanto a improvisação continuava sem a música do celular, a *bricoleur* coreógrafa Carol Castelo, de modo súbito invadiu o espaço físico da sala de ensaio e começou a cantarolar a música clássica, *Tema Para Elise*, do compositor Beethoven. A atitude da Carol foi tão inesperada para resolver tal situação, que provocou outro momento de comicidade, sobretudo quando Valéria Spinelli decidiu entrar ao seu lado e ambas seguiam cantando a mesma música em diferentes tonalidades rítmicas, uma espécie de variação sobre o mesmo tema. Eis aqui um momento em que o acaso existencial se converteu em acaso significativo, pois anteriormente a essa atitude o contato improvisação era somente a técnica em si mesma.

A música *Tema Para Elise*, já existia no repertório musical de ambas as *bricoleurs*, contudo, a mesma só foi extraída de suas memórias em função do momento casual, pois se o celular não apresentasse nenhum problema durante a apresentação, esta versão atualizada no instante da ação não teria se efetivado. Após este fato, decidi deixar fixa a entrada da Carol Castelo e Valéria Spinelli. O acaso neste momento foi o provocador de transformação cênica. Tal modificação só foi possível porque o acaso existencial foi percebido e, ao ser capturado, tornou-se importante na quebra da regularidade da ação, imprimindo novo contexto e valorização na bricolagem coreográfica. Pois, no momento em que as *bricoleurs* cantam sem nenhuma intenção de encontrar o tom harmônico e sem nenhuma afinação vocal, o processo ficou engraçado e, em algumas apresentações o público deixava brotar o riso. Eis, aqui, um exemplo de que em procedimentos de improvisação existem fatores determinados e indeterminados. A fronteira entre o que é predeterminado e não determinado pode ser alterado a cada percurso criativo, tal qual o exemplo acima destacado.

A própria obra em processo demanda o exercício descontínuo do mecanismo da consciência, quero com isso dizer que qualquer interpelação no fluxo da ação demanda outra organização mental. Descobrir diferentes caminhos no interior da criatividade improvisada era como “criar uma colisão quântica de uma sobreposição de possibilidades.” (GOSWAMI, 2008, p.126).

Na particularidade deste procedimento cênico, o choque quântico se configurava em mais uma mola propulsora que visava suscitar múltiplas probabilidades de nutrir ao espetáculo-laboratório. A questão não estava na quantidade de oportunidades decorrentes da situação cênica, pois de modo consciente ou não estas existiam, mas no fato de como os

bricoleurs coreógrafos percebiam, criavam e aproveitavam as novas ocasiões e soluções para a condução de sua eloquência corporal. Sem os conflitos quânticos a natureza da improvisação, na particularidade desta concepção, não teria como ser atualizada, pois como já mencionado, interessava-me encontrar a semântica na bricolagem coreográfica. A geração de conflitos é mais um caminho fértil no campo do pensamento criativo aqui em questão.

Nesta análise, a liberdade é contínua e descontínua. É tanto livre quanto vigiada, pois há sempre alguém atento ao que se passa no espaço onde a improvisação acontece. Em outras palavras, tem sempre um *bricoleur* de olho na movimentação coreográfica em busca de encontrar uma oportunidade de interagir, de explorar e experimentar outras possibilidades de gestos e movimentos através da dança originada pelo repertório imanente ao corpo. Assim, o processo vai se nutrindo e se transformando no instante em que o corpo dançante encontra possibilidades de romper com certas regularidades que porventura insistem em surgir, como por exemplo, a possível fixação de sequência coreográfica.

O corpo neste complexo contexto, não tem interesse em manter-se subjugado à mesma ordem sequencial coreográfica, tampouco necessita de narrativa linear ou de qualquer outra marcação de movimentos definitivos. Em oposição às ideias desta natureza, a bricolagem coreográfica é sempre diferente, compartilha distintos gestos e movimentos, mistura-se e explora situações instáveis, tal qual acontece na particularidade deste processo onde toda a improvisação é única em si mesma, mas sempre aberta a mutações derivadas do ambiente onde a dança ocorre.

A bricolagem coreográfica foi realizada sempre sem a música mecânica, ou seja, todo o movimento era construído a partir do ritmo pessoal. O tempo de duração deste procedimento ficava nas mãos do sonoplasta que ao soltar a primeira música utilizada nesta criação, também indicava a mudança, o momento do segundo processo, por mim designado de os malucos. A não autonomia do tempo de permanência na cena pelos *bricoleurs* coreógrafos provoca um conjunto de sensações como, tensão, ansiedade e excitação. Estas reações eram causadas em função do tempo de espera de entrada da música. Quanto mais tempo se ficava improvisando mais estímulos internos e externos se precisava para assegurar a presença cênica. Isso significa dizer que a duração da bricolagem coreográfica, eu tento copiar, poderia ser diminuída ou ampliada, disso dependia a sensibilidade do operador de som.

Nas primeiras temporadas deste espetáculo-laboratório a operação do som foi realizada por Anna Raquel Castro, intérprete-criadora da CEDW, porém, em função de incompatibilidade de horário no ano de 2007, ela não podia comparecer regularmente às aulas

de improvisação, por esse motivo, assumiu esta função, já que as aulas de improvisação eram fundamentais para garantir a evolução do referido espetáculo. Nas temporadas seguintes, eu já não dançava o processo *O Seguinte é Isso*, então passei a assumir esta mesma função.

No que se refere à iluminação cênica, nas primeiras temporadas foi pensado um plano de luz concebido por Patricia Gondim e operacionalizado por Oriana Bittar. Para isso, durante alguns dias, ambas acompanharam o ensaio improvisado. Nesta particularidade, afirmo que pela primeira vez não pedi nada especial em relação ao desenho de luz, nenhum foco ou corredor. Pois não conseguia alcançar a dimensão da criação deste imprescindível elemento de cena para este espetáculo, cuja marcação do espaço se processava de forma indeterminada. Depois do ano de 2009, outras iluminadoras assumiram esse lugar, entre elas, Iara Regina e Nathália Leite. Em 2010, quando este processo foi apresentado na Cidade de Salvador, aproximadamente duas horas antes do encontro entre o processo e o público, anunciei para a Iara Regina³⁹ que a luz deveria ser improvisada. Naquele momento ela respondeu: “como assim tudo improvisado, avise para o elenco procurar a luz, caso contrário vai todo mundo dançar no escuro”. Respondi, dizendo-lhe que o elenco já estava pronto para improvisar não só a dança, mas toda e qualquer situação suscitada no instante em que o processo evoluía. Assim, minutos antes de começar a apresentação, a iluminadora divulgou que a luz seria totalmente improvisada.

Neste sentindo, mais um elemento antes determinado passou à indeterminação e, desde então, a iluminação foi agenciada de forma improvisada. Nas várias vezes em que minutos antes da apresentação, quando eu anunciava uma modificação, como esta, por exemplo, havia sempre uma espécie de ansiedade entre os *bricoleurs* coreógrafos. Como diretora artística percebia os diferentes níveis de ansiedade por uma experiência criativa que ainda estava por acontecer. “As experiências criativas tem uma assinatura interessante: a ansiedade de buscar sem saber o que se está buscando e o êxtase de encontrar, de vivenciar o salto efetivo para um território desconhecido. (GOSWAMI, 2008, p. 89). Neste caso, existiam múltiplos territórios desconhecidos, entre os quais, a coreografia, luz, situação, solução, trilha sonora, dentre outros fatos conhecidos ou não, apenas no instante em que os mesmos se apresentavam na casualidade evolutiva do processo tornado espetáculo.

Os fatores indeterminados passaram a ser mais frequentes neste sistema poético em relação aos fatores determinados. Por essa razão, os *bricoleurs* coreógrafos avançavam em suas pesquisas de movimentos com muita rapidez, em suas tomadas de decisões frente ao terreno instável e complexo dentro do planejado e não planejado estrategicamente.

³⁹ Depoimento feito em 2010, no palco do teatro ICBA –Salvador.

No que concerne ao figurino, este elemento, também foi determinado por cada *bricoleur*, isto é, cada um decidia com que roupa queria entrar em cena, qual a cor, tipo de tecido e modelo. Para as primeiras temporadas não foi confeccionado nenhum modelo. Sem patrocínio e sem orçamento em caixa, solicitei em um dia de ensaio que todos deveriam abrir o seu guarda-roupa e selecionar algumas peças para serem usadas no espetáculo. Assim, no dia determinado, várias roupas de cores, tamanhos e modelos diferentes, foram espalhadas na sala de ensaio, então, cada um foi compondo o seu visual, nem sempre com a sua própria roupa, mas, às vezes com a roupa do outro. Eis, portanto, mais um momento significativo de práticas de colaboração em que “se confirmam a pessoalidade da arte, uma vez que o próprio conceito de colaboração e de trabalho coletivo implica a realidade das pessoas operantes e não a sua supressão na obra comum.” (PAREYSON, 2001, p. 102-104).

O pensamento deste autor reafirma o espírito colaborativo que permeia desde 1998, a filosofia estético-criativa da CEDWB, pois assim, várias dramaturgias foram construídas em mais de uma década de experimentação cênica, sempre neste trânsito da coletividade e singularidade, sem isso, o espetáculo pouco ou nada poderia progredir. A obra se constrói e segue buscando a singularidade e as relações dialógicas para a concretização do seu conteúdo e forma.

5.1.2 Espetáculo-laboratório: Eu e o balão

Neste espetáculo-laboratório o percurso criativo está inter-relacionado com o exercício contato improvisação com o balão. Tal procedimento detalhado foi descrito na seção 4.3.9. A relação entre o corpo dançante com o objeto balão se configurou como o fator fundamental para a elaboração da bricolagem coreográfica, além disso, a sua forma e volume contribuíram para a valoração estética da composição do espaço cênico.

No início deste espetáculo-laboratório apenas as *bricoleurs* coreógrafas Valéria Spinelli e Elyene Lima ocupavam o palco de apresentação. Sem música, elas improvisavam sem o balão, ora individualmente ora em contato, porém, buscando sempre encontrar o fluxo da movimentação e a motivação para manter viva a conexão cênica e as situações, que poderiam ser originadas de distintas maneiras: pelo olhar, pelo enfrentamento e gestos realizados, ou pelo toque entre os corpos, como revela a imagem.

Embora no início desta cena o fator tempo na improvisação das *bricoleurs* coreógrafas fosse indeterminado, era necessário que esse fator não passasse tão despercebido, afinal, o

sucesso ou insucesso deste espetáculo de improvisação, também estava implicado no modo como se operava com este importante elemento.

Os fatores de espaço e tempo constituídos neste laboratório de criação estavam condicionados aos padrões de escuta corporal e dos acontecimentos instaurados na cena. Em cada situação concebida ao acaso ou não, havia um tempo e um espaço correspondentes através da experiência e velocidade no modo de produção.

A imagem seguinte destaca a interação entre Elyene Lima e Valéria Spinelli, um momento de ação e reação no entrecruzamento de suas proposições criativas. Neste encontro, a existência de múltiplos subtextos com o propósito de manter a tensão, intenção e o sentido durante a experimentação cênica. Os mesmos eram desconhecidos para cada uma das *bricoleurs*, assim, as narrativas fragmentadas e todos os elementos da bricolagem coreográfica emergiam de modo indeterminado na instantaneidade do próprio fazer.

Fig. 29. Duo sem o balão.



Fotos: Paulo Cesar Lima. Teatro ICBA-BA, 2010.

As situações de conflito ou comicidade gerada por ambas se rompiam com a condução da autocriação. O desafio exigia das *bricoleurs* a escuta e a cumplicidade de toda a movimentação que acontecia na dramaturgia coreográfica. Em geral, não era possível perceber o ponto de partida do estímulo indutor gerado pelas mesmas, às vezes, a passagem de uma situação para outra se processava de maneira tão orgânica e sutil, em uma velocidade que favorecia a semântica da bricolagem cênica.

As relações dialógicas oscilavam constantemente, sobretudo quando havia a entrada de um objeto cênico ou de um bricoleur, como, por exemplo, quando o balão foi lançado por

outro *bricoleur*, de fora para dentro do espaço, ajudou a quebrar o contexto anteriormente instalado, desse modo, favoreceu o surgimento de outros acontecimentos possíveis. A imagem seguinte captura um desses momentos de renovação do contexto, revelando a descontinuidade da ação, tempo e intenção que outrora povoava o sentido da improvisação. Neste caso, as relações dialógicas não se processavam somente entre as duas, mas entre elas e o balão, conforme se pode visualizar na figura 33.

Fig. 30. Tempo do balão



Fotos: Paulo Cesar Lima. Teatro ICBA-BA, 2010.

As *bricoleurs* direcionam o olhar na mesma direção, naquele instante de pausa, havia uma valorização na entrada do material, e ao mesmo tempo, o espaço era preenchido de leveza e a cena ganhava um tom de lirismo. Nem sempre este fato acontecia com a mesma intensidade, haja vista, que em algumas vezes, elas estavam tão envolvidas na mesma situação e fluência coreográfica no contato improvisação, que não percebiam de imediato o material.

O balão era real e chamava à atenção pelo seu tamanho, cor e movimento. A experiência criativa com este objeto resultou em outros arranjos coreográficos e sentidos decorrentes do contato com o mesmo. O diálogo corporal entre Valéria Spinelli e Elyene Lima precisava ser ampliado em direção ao objeto. O fluxo coreográfico foi interrompido para a reedição de um novo contexto impregnado de informações inerentes à atualização do processo em permanente estado provisório.

A decisão de partida para interagir com o objeto dependia da disponibilidade de cada uma das *bricoleurs*, portanto, não havia nenhuma determinação de quem deveria começar a

improvisar primeiro com o balão. A tomada da ação estava associada ao modo de como ambas percebiam a mudança no percurso criativo e de como sentiam a presença da estrutura do objeto. “Ter a experiência de uma estrutura não é recebê-la em si passivamente: é vivê-la, retomá-la, assumi-la, reencontrar seu sentido imanente” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 348).

O pensamento do referido autor, leva-me a entender que, o desafio de ambas estava em conceber uma relação concreta com o objeto, era preciso viver de forma mais intensa as situações por elas construídas e colocar em prática o poder de persuasão estético-criativa na relação corpo e balão. Revestir o balão de importância se fazia importante para manter acesa a comunicação e intenção na cena. Não bastava apenas jogar o balão para cima ou para baixo, mas construir um objetivo e intencionalidade durante a ação, a fim de reencontrar o sentido do jogo.

Fig.31- Conjunto de imagens com balão, duo.



Foto: Paulo César Lima. Teatro ICBA, 2010.

Nas imagens acima, Elyene Lima e Valéria Spinelli encontram objetivos pessoais de manter contato próximo ou distante do balão. Na primeira imagem, Elyene Lima se aproxima em direção ao objeto, enquanto Valéria Spinelli parece no mesmo momento rejeitá-lo e, na segunda imagem ela parece tomar outra decisão.

No desenrolar deste procedimento outros *bricoleurs* entravam em cena com balões em diferentes cores como se pode ver na sequência de imagens seguintes. No início desta improvisação cênica, a ordem de entrada e saída dos mesmos era por mim determinada, posteriormente, mais este aspecto determinado foi excluído, então, resolvi deixar esta decisão sob a responsabilidade de cada pessoa. A elas cabia sentir o termômetro do processo para decidir o tempo de interferir. Aos poucos a organização de alguns elementos da dramaturgia geral como este exemplo citado, saía de minha direção e ganhava novos contornos a partir do olhar colaborativo de todos os envolvidos nesta poética e, pela personalidade da própria obra.

Fig.32- Conjunto de balões



Foto: Paulo César Lima. Teatro ICBA, 2010.

À medida que o número de *bricoleurs* aumentava no espaço, ampliava-se a consciência e a percepção, pois esta qualidade sensorial facilitava dentre outras questões, o melhor deslocamento espacial, diminuindo a probabilidade de se chocarem de modo súbito uns com os outros a ponto de prejudicar a ação.

A importância da percepção para encontrar outras bifurcações espaciais, sensoriais e expressivas, geradas pelo espetáculo-laboratório e apreendidas pelos *bricoleurs*, favorecia a fruição da obra. “As bifurcações, por exemplo, são pontos inesperados nos quais o *bricoleur* favorece uma resposta ou viés de conhecimento em detrimento de outra – em outras palavras, a novidade.” (BERRY, 2007, p.153).

Em *O Seguinte é Isso* havia uma multiplicidade de vias para serem bifurcadas, esta proposição garantia que a obra fosse constante atualizada. Os caminhos imprevisíveis emergiam como um raio de luz, contudo, a complexidade se encontrava no modo como cada *bricoleur* coreógrafo absorvia e interpretava a enxurrada de situações formadas no instante em que a estrutura da bricolagem coreográfica se desenhava na temporalidade do próprio fazer.

No momento em que a improvisação se concretizava no palco de apresentação nada mais se podia fazer além de vivenciá-la e, observá-la. Neste momento, eu como diretora artística e propositora do referido espetáculo, não possuía mais nenhuma permissão para interferir na obra, já que me encontrava fora do palco. Pois não havia tempo para consertar o movimento, alterar ou indicar qualquer motivo aos *bricoleurs* que já vivenciavam o processo de apresentação. “Essa vivência puramente interna do corpo e de seus membros é particularmente importante na realização de um ato que sempre estabelece um vínculo entre mim e o objeto exterior, amplia o alcance de minha ação física” (BAKHTIN, 2000, p. 61).

O vínculo a que se refere o autor foi essencial para a construção dos sentidos na totalidade da concepção da obra, inclusive na inter-relação com o balão. O corpo dançante buscava no balão o motivo para a construção dos sentidos, emoção e conflitos. Melhor dizendo, o motivo não estava no material, mas naquele que diante dele criava objetivos e intenção para gerar situações e soluções extraídas do contato corpo e balão.

Os *bricoleurs* perceberam que o ritmo de queda do balão, era sempre lento, não dava para ser rápido, pois o próprio material não permitia tal aceleração, ainda que o mesmo fosse lançado para o alto com bastante força o seu retorno ao solo se dava sempre de forma lenta, exceto quando passava uma rápida corrente de ar interferindo no tempo de descida, fora isso, a velocidade era predominantemente lenta. Em vários momentos, a sequência improvisada era tão lenta quanto a queda do material, assim, após a apresentação propus que os movimentos e gestos improvisados tivessem maior variação rítmica a fim de quebrar com o tempo linear da queda do balão.

Ressalto que independentemente de estar na função de *bricoleur* coreógrafa, sonoplasta ou diretora artística, eu permanecia sempre cuidando e observando a evolução da obra, por esse motivo pedia que todos os envolvidos nesta criação fizessem o mesmo, pois a obra artística nunca seria totalmente completa em função do seu estado de incompletude, de fim absoluto. “Onde há qualquer possibilidade de variação contínua, a precisão absoluta é impossível.” (SALLES, 1998, p. 78)

Neste espetáculo-laboratório os *bricoleurs* coreógrafos exploravam com muita frequência os movimentos no nível baixo, médio, alto, e, passavam pelas bases de joelho, sentada e deitada. Quando os níveis de execução dos movimentos e as bases de sustentação do corpo são agenciados no instante da improvisação, a estética coreográfica se torna mais rica, dinâmica e menos linear.

Fig.33- bases de sustentação sentada e de joelho



Foto: Marcelo Seabra – Espaço Cuíra, 2007

Fig.34- bases de sustentação sentada



Foto: Paulo César Lima. Teatro ICBA, 2010

As imagens acima revelam a alteração no figurino usado no ano de 2007 e 2010. As cores e alguns modelos são diferentes. Outro aspecto que se modifica é a iluminação, já que em 2007 havia um plano de luz, em 2010, este recurso foi feito através da improvisação. O balão se convertia em parceiro de cena, se tornava significante como material gerador de estímulo à percepção e possibilidades de elaboração de outras sequências coreográficas. Sua estrutura favorecia mais vivências sensoriais e o surgimento de situações construídas pela obra do acaso. Por exemplo, durante a primeira temporada de apresentação do referido processo no palco do Espaço Cuíra, aconteceu o inesperado, a Alessandra Eweron, após lançar com muita força o balão para cima o mesmo tocou na vara de iluminação e estourou. Lembro-me que da coxa percebia a tensão formada no rosto dela, seu movimento coreográfico e intenção pareciam temporariamente ter ficado sem rumo, fora do contexto, o impensável, o acaso e o erro ficaram transparentes em sua movimentação. Para Salles (2008)

momentos desta natureza em que o erro e o acaso são registrados e alteram os rumos do processo, merecem considerações, ou seja,

ao detectar algo como errado, o artista aciona determinados princípios que balizam essa avaliação e faz cortes, adições, substituições, deslocamentos, ou seja, qualquer tipo de modificação”. Percebemos que, muitas vezes, essas ações não são lineares. A obra vai se constituindo nessas idas e vindas, permanentemente julgadas em uma autocorreção criadora. Falar de erro no processo de criação artística é entrar em uma grande variedade de intensidades e significações. (...) estou chamando de erro tudo aquilo que provoca uma parada no fluxo do processo de produção, envolvendo avaliações, critérios, como juízos de valores, seleções, tomadas de decisão e criação de novas possibilidades de obras. (SALLES, 1999, p.133-134).

A *bricoleur* coreógrafa Alessandra Ewerton, após perder o balão, esboçou um sorriso meio desconfiado e nem tão natural. Superado o momento de estupor, correu e pegou o balão de outra pessoa. Ela aproveitou este novo contexto originado pela obra do acaso e criou outra situação cênica, alterando com isso a temperatura da cena em processo, sem perceber, encontrou na hora exata outra motivação e vivacidade para o contexto em andamento. O fluxo interrompido pelo acidente de percurso abriu outras portas para gerar ações. O acaso tornou-se significativo, pois estabeleceu outro rumo para a situação estabelecida na casualidade inerente ao momento vivenciado.

A situação sublinhada é mais um exemplo de acaso existencial, uma vez que havia a probabilidade de acontecer este fato em decorrência da pouca altura das varas de iluminação. Inclusive, durante o reconhecimento do tamanho do palco no Espaço Cuíra, em 2007, percebi o quanto era baixo o pé direito (piso em relação ao teto) e logo compartilhei tal observação com todos os *bricoleurs*. Naquele instante, senti que algum balão poderia estourar durante a improvisação, porém, não havia como precisar se de fato tal acontecimento seria concretizado. Para diminuir essa probabilidade, solicitei maior atenção de todos os participantes, porém, por mais atenção que se tivesse o fato é que não havia como prever de forma absoluta data e hora em que o balão pudesse estourar ou não, pois, tratava-se de uma realidade naquele momento invisível, porém, tornada visível no segundo dia de apresentação quando o balão de fato, veio a estourar.

5.1.3 Espetáculo-laboratório: Os malucos

Nesta etapa de criação, sugeri um duo⁴⁰ entre os *bricoleurs* coreógrafos Elyene Lima e Edson Lima. O motivo gerador de todo o contorno de movimentação desta ação tinha como foco a disputa por um balão de tamanho médio. A bricolagem coreográfica concebida na simultaneidade da relação entre os *bricoleurs* foi acompanhada pela música *hino dos malucos*, de Rita Lee. As variações rítmicas desta música contribuíram para estimular a criação de outros estados corporais no instante da movimentação. Nesta direção, era possível perceber as múltiplas intenções e objetivos cênicos derivados do encontro improvisado, como por exemplo, a alegria, irritação, provocação, conflito e solução, em torno da disputa e perseguição pelo balão.

O tema motivador se configurou como um dos momentos mais difíceis de realização, sobretudo pela forte divisão do arranjo musical, ora o ritmo era marcadamente lento e no instante seguinte era muito acelerado, como um rock. Essa nuance rítmica induzia os *bricoleurs* à realização do mesmo andamento de movimentação durante a improvisação e, tal questão não teria problema se acontecesse uma ou duas vezes.

A regularidade do arranjo musical *hino dos malucos* acabava por criar uma simetria no ritmo da composição coreográfica, e escapar da criação coreográfica linear era sempre um desafio, pois não me interessava materializar esteticamente um somatório de ações correspondentes de efeito, sendo que este somatório é característico de uma dinâmica linear (GOSWAMI, 2008). Em oposição a isso, “a dinâmica não-linear, a relação causa-efeito não é tão ordeira e previsível” (GOSWAMI, 2008, p.127).

A partir do pressuposto do autor acima, a dinâmica não-linear favorecia o encontro com novos contextos, bifurcações e comunicações distintas, ademais, provocava estranhamento, inquietação e elementos surpresa podiam emergir quando padrões de movimentos, ritmos e objetivos cênicos eram quebrados.

Romper com a linearidade do ritmo foi uma estratégia para fugir de um longo período ordenado, pois comecei a notar que a improvisação nesta relação dança e música estava muito previsível. Isto é, quando a música acelerava os *bricoleurs* coreógrafos aceleravam e quando o tempo musical se apresentava lento, eles o acompanhavam. Tal previsibilidade me levava como espectadora e proponente deste procedimento a uma zona de conforto, uma espécie de acomodação e mesmo de passividade, pois, eu já ficava esperando a combinação entre o

⁴⁰ Termo usado para sublinhar a dança feita por dois dançarinos. No que se refere à música, pode ser considerado como um encontro de duas vozes; um diálogo entre duas pessoas.

movimento musical e a coreografia. Depois disso, informei aos *bricoleurs* coreógrafos que não interessava acompanhar coreograficamente o andamento musical, isso parecia muito óbvio, e em muitos momentos já havia uma transparência, e em minha concepção, a dança deveria romper e ultrapassar o arranjo previsível da música, deste modo, os *bricoleurs* coreógrafos precisavam ousar, propor e arriscar outros arranjos e ritmos no sistema poético da dança, já que o sistema poético da música mecânica possuía suas propriedades, determinadas.

Para Elyene Lima era “difícil fugir da batida regular da música, por isso sugiro a troca da música dos malucos, vamos pensar em um ritmo mais vibrante e com mais variações nas batidas”. Para Edson Lima⁴¹, ficava “muito difícil não acompanhar a música, ainda não consigo ouvir a música lenta e fazer movimentos rápidos e, nem consigo dançar no tempo rápido e criar movimentos lentos, a vontade é sempre dançar rápido quando a música acelera e dançar lento quando o ritmo é lento, tá difícil (risos)”. Enquanto ouvia esses argumentos, ficava maquinando e pensando em estratégias para reverter tal situação sem que fosse preciso mudar a trilha sonora. De um lado, eu poderia atender ao pedido de Elyene Lima, e provavelmente isso seria mais fácil, por outro lado, minha vontade era provocá-los a fim de fazê-los escavar as dificuldades por eles encontradas no percurso de suas criações e, com isso, abrir outras portas de investigação, conflitos e soluções no interior desta experimentação, às vezes, obscura.

Para corroborar com este contexto, Eugenio Barba (2010, p.135), sobre as dificuldades criativas afirma, “extrair o difícil do difícil é a atitude que caracteriza um processo artístico. Dessa atitude dependem os momentos de obscuridade, esforço, intuição, desorientação, desconforto, re-orientação e soluções inesperadas.”

O argumento de Barba coaduna-se com as ideias tornadas processos nesta obra coreográfica. O difícil tornava-se recurso criativo e, para, além disso, provocava uma rápida tomada de decisão e aceleração nos procedimentos de improvisação. Encontrar o caminho mais fácil para a criação nem sempre quer dizer que será o mais proveitoso, o contrário também é verdadeiro, às vezes é necessário mergulhar na obscuridade do processo para encontrar a luz criativa a partir de outros pontos de condução.

O desconforto e os problemas pontuados por Elyene Lima e Edson Lima contribuíram para encontrar a solução. Necessário se fez tomar novas atitudes a partir dos depoimentos daqueles que realmente vivenciavam o interior do processo. Comecei a experimentar outras dinâmicas, como por exemplo, o exercício de deixar mais aberto possível à participação de todos os *bricoleurs* coreógrafos. Assim, solicitei que mais pessoas interferissem nesta cena,

⁴¹ Todos os depoimentos foram concedidos no dia 20/08/2010 após o laboratório de improvisação - Os malucos.

inclusive a Elyene e o Edson Lima poderiam ficar à vontade para construir relações com quem bem desejassem a partir das oportunidades encontradas. Todos podiam entrar e sair do espaço de apresentação quando quisessem, com toda a autonomia para construir solos, duos, trios e múltiplos objetivos cênicos. Outra ação usada para melhorar esta fase de improvisação foi a estratégia de permanecer um período durante os ensaios sem ouvir a música *hino dos malucos*, isso funcionou como um exercício significativo para desacostumar a sensibilidade auditiva e fugir da ideia de que era preciso conceber a dança na obediência do arranjo musical.

Nas temporadas de apresentações de 2008 e 2009 manteve a mesma música e o formato coreográfico em forma de duo. Minha insistência na mesma música estava no quanto de comicidade manifestada por Elyene Lima e Edson Lima emergia durante a bricolagem coreográfica. Ambos desenvolviam uma narrativa engraçada que preenchia o espaço de muitas significações como se pode verificar no conjunto de imagens seguintes. O processo começava quando ele tirava do seu bolso um dos quatro balões coloridos, colocava o mesmo na boca e começava a enchê-lo, estava dado o motivo de partida para o início do jogo de improvisação. Os gestos e movimentos corporais concebidos durante a disputa pelo objeto, em alguma extensão aproximavam a intenção, objetivo cênico e as trocas sensoriais, com isso

Fig.35. Os malucos em processo



Foto: Marcelo Seabra. Espaço Cuíra, 2007

a bricolagem coreográfica ganhava a comicidade pela experiência compartilhada entre os artistas e, da resposta através do riso do público que invadia o espaço de apresentação. Minha hipótese era de que a música ajudava a criar este clima cênico e, provavelmente, com a troca musical este ambiente poderia diminuir ou fazer desaparecer o contexto jocoso que permeava este ato criativo.

A atmosfera cômica emergiu da própria situação, pois não havia nenhuma determinação acerca do contorno da dramaturgia no que tange ao tipo de ação, se a mesma seria dramática, lírica ou cômica. Neste aspecto, posso conjecturar que no processo *O Seguinte é Isso* imperava também, certa dramaturgia do acaso.

Entendo este tipo de dramaturgia assim designada, como uma complexa rede de criação estabelecida no instante do ato criativo, engendrada por oportunidades imprevisíveis tornadas significativas quando rompe com a independência de acontecimentos previsíveis. Em outras palavras, esta dramaturgia assim como todo o acontecimento surgido por uma cadeia de casualidades, não prediz o momento de sua ocorrência, tampouco se tem a solução antecipada para resolver a quebra da continuidade de ações que sofreram interferências súbitas pela natureza do acaso. A dramaturgia do acaso se processa no instante em que a obra se organiza, não antes, mas no imediatismo dos fatos que lhe é inerente..

O espetáculo-laboratório na particularidade desta etapa do processo, após um total de dez apresentações em diferentes espaços teatrais e em espaços alternativos, como na área externa do Sesc-Belém, em 2009 e em 2010, na Fundação Cultural do Estado da Bahia, como se pode verificar respectivamente na série de imagens seguintes, começava a entrar numa zona de declínio no que tange à sua renovação coreográfica.

Fig.36 Sesc Belém



Foto: Waldete Brito, 2009.

Fig.37 Fundação Cultural da Bahia



Foto: Paulo César Lima, 2010.

Neste contexto, as situações e soluções engendradas no instante da apresentação pareciam não se atualizar, como se a tensão, conflitos corporais e a disputa pelo material permanecesse igual e com tendência à fixação de sequências coreográficas, conteúdo e forma de improvisar.

Naquele instante, também como expectadora do processo, notei a própria obra artística pedindo novos acasos inspiradores, “novos apelos, de algo não-realizado aspirando a ser realizado, a tornar-se forma e fazer-se compreender, apelos irresistíveis à imaginação criativa”. (OSTROWER, 1990, p. 9). No caso, era preciso realimentar e reencontrar a potência criativa com vias a sustentar a chama sensorial criativa acesa. As propriedades do sistema criativo em os malucos, demandavam outros arranjos estéticos, logo, solicitei aos *bricoleurs* coreógrafos até então não participantes deste procedimento, que interferissem no referido duo, sobretudo quando os mesmos percebessem que a presença cênica e o tempo da ação fossem desvanecendo-se. No final de 2010, 2011 e 2012, a coreografia foi realizada com a participação de todos os *bricoleurs* coreógrafos e, o que antes era um duo foi transformado em vários duos, solos, conjunto de três, quatro, cinco ou mais pessoas, improvisando ao mesmo tempo, como se verifica no conjunto de imagens abaixo em que os *bricoleurs* coreógrafos Elyene Lima, Jean Gama e Rafael Dorn, formam diferentes composições espaciais.

Fig.38- Nova versão - Os malucos.

Foto: Paulo César Lima. Teatro ICBA, 2010



Nesta nova versão, acasos, conflitos, tensões e soluções, foram multiplicadas e, além disso, passei a experimentar outras composições musicais como as músicas de Tom Zé, Arnaldo Antunes, dentre outras variações rítmicas e gêneros musicais. Aqui, a minha hipótese se confirmou e, realmente, houve uma perda parcial da comicidade com a retirada da música *hino dos malucos*, porém, foram conquistados outros aspectos que continuaram mantendo a valoração estético-criativa da obra, como por exemplo, os objetivos cênicos, a presença cênica em maior quantidade, a tomada de consciência-perceptiva, a formação de subgrupos, uma gama de movimentos fragmentados e muitas narrativas, situações e soluções descontínuas, foram ampliados no espaço de apresentação.

A obra coreográfica se configurava pela dramaturgia do acaso e de forma autônoma, que também encontrava o caminho independente para criar, uma via nem sempre racionalizada pelo artista, mas pelo desejo da obra em se deixar construir pelo viés do acaso. A ideia de que a obra possui certa independência é admitida por uma série de artistas e pesquisadores que teorizam sobre a arte, entre eles, Pareyson (2001) afirma,

certamente a obra tem uma vontade independente, uma autônoma e interna finalidade, que orienta seu desenvolvimento, do germe ao fruto maduro, a ponto de o artista ser quase forçado pelo impulso interno do germe a só alcançar o êxito se fizer aquilo que a obra exige dele, já que aquele é o único modo como a obra se deixa fazer. Mas isto não quer dizer que o artista perca a iniciativa e não seja senão o receptáculo da gestação da obra, que a sua atividade se limite a secundar o desenvolvimento do germe e ele seja reduzido apenas a ser o expectador do advento da obra: é bem ele o idealizador e o realizador, o inventor e o executor da obra de arte, mesmo que ele se encontre na extraordinária de obedecê-la no próprio ato de fazê-la. (PAREYSON, 2001, p.103).

O pressuposto de Pareyson reafirma o sentido que permeia tantas poéticas em que o processo é a obra elaborada no instante em que se deixa ser concretizada, como em *O Seguinte é Isso*. Por várias vezes a obra evoluía por si só, sobretudo na relação com o balão, haja visto que o mesmo indicava a sua trajetória no tempo e espaço de apresentação, exigindo que o *bricoleur* coreógrafo o alcançasse. Este acontecimento exemplificado demonstra um desses momentos em que a obra mostra a sua demanda criativa, mesmo na dependência do artista para a sua materialização como postula Pareyson, em alguma medida o criador cede à independência poética intrínseca à obra em processo.

No processo criativo é importante escavar ao máximo as possibilidades coreográficas, às vezes, é cansativo, pois em muitos momentos a sensação é de que já se reviraram tanto os substratos do sistema poético que nada mais parece brotar do seu interior. Todavia, o artista-

pesquisador possui uma demanda de revirá-la, de insistir, de transformar os acasos, a obscuridade e, mesmo, abandonar temporariamente o que estava previamente determinado, como no caso do processo *O Seguinte é Isso* em que muitas vezes, o planejado era deixado de lado para que a obra encontrasse outras fruições e métodos de composição independente da vontade do *bricoleur* coreógrafo.

Na multiplicidade de minhas funções como diretora artística, *bricoleur* coreógrafa, às vezes, me colocava na posição de expectadora para tentar olhar a obra com certo distanciamento e, assim, buscava conhecer e apreender outros enigmas inerentes ao percurso com a perspectiva de continuar a retocá-la, antes que efetivamente ganhasse vida própria em todos os espaços teatrais e alternativos por onde podia esteticamente se materializar e ser contemplada.

As dificuldades de percurso, algumas já sublinhadas nesta pesquisa, se delineavam como possibilidades de reconfiguração e ressignificação da bricolagem coreográfica. Procurar novas soluções dentro do mesmo problema é mais um caminho com probabilidade de reverter o acontecimento em nova criatividade. Uma vez que o sistema poético está sempre aberto à espera de realimentar-se, é essencial que o artista renove o oxigênio criativo. Quando um *bricoleur* interferia no processo do outro, se notava a quebra na regularidade da ação, tal atitude imprimia outras situações de confronto, disputas e soluções que ampliavam as perspectivas de diálogo com distintas cargas semânticas, as quais, pressuponho, podiam nutrir a imaginação criativa do público.

5.1.4 Espetáculo-laboratório: qual é a música?

Neste tema-laboratório contracenavam as *bricoleurs* Alessandra Ewerton e Valéria Spinelli. Com objetivos cênicos completamente distintos, Valéria Spinelli, com os cabelos soltos entrava no espaço de apresentação vestida com um *tutu* feito por balões na cor branca que variava em função da cor da iluminação, calçando uma sapatilha de ponta, signos que diretamente faziam alusão ao ballet clássico. Em cena, seu objetivo era ouvir uma música clássica para embalar a sua dança e, enquanto a música não surgia, ela ficava em cena sozinha se alongando, em seus exercícios priorizava alguns movimentos do ballet clássico.

Diferentemente do objetivo acima descrito, Alessandra Ewerton tinha como única finalidade escutar diversos gêneros musicais como samba, forró, bolero, axé music, brega, entre outros. Para isso, ela entrava em cena com um gravador com entrada para CD, um banco

pequeno e um porta CD em que guardava a sua seleção musical preferida, na qual, inexistia música clássica.

Neste contexto, os objetivos cênicos carregavam uma carga de conflitos. Os motivos essenciais por onde a dramaturgia iria ser estruturada, estava posta. Porém, o modo como as situações seriam engendradas pela personalidade criativa era algo desconhecido. De um lado do espaço de apresentação Valéria Spinelli e, do outro, Alessandra Ewerton, ambas preparadas para organizar o sistema poético pessoal para além do que já estava antecipadamente previsto no planejamento deste ato criativo, como, por exemplo, os elementos cênicos, o figurino, e no primeiro momento, a iluminação, já que no início das apresentações públicas deste processo como já foi sinalizado, a iluminação era determinada. Pela imagem abaixo se pode conferir os aspectos acima sublinhados e, ainda, a pose de Valéria Spinelli à espera da música e o modo descontraído de Alessandra Ewerton escolhendo o que ouvir.

Fig.39. Qual é a música?



Foto: Aguardando a música.

Quando a música selecionada por Alessandra Ewerton ecoava no espaço de apresentação, a expressão de Valéria Spinelli variava entre a surpresa, a decepção, a raiva e o estranhamento. A força de sua expressão revelava a sua desaprovação em relação à música

que ouvira, afinal, sua postura cênica e figurino combinavam mais com música clássica. Embora o conflito estivesse instalado, antes de uma reação mais contumaz de Valéria Spinelli, ela aproveitava o samba que tocava e aos poucos desconstruía a pose de ballet clássico, em movimentos fragmentados, frenéticos, com quedas e rolamentos que nada tinham a ver com a postura clássica anteriormente organizada. O tempo de duração de sua improvisação coreográfica era decidido pela Alessandra Ewerton e, este fator podia ser longo ou reduzido.

O tempo estava relacionado com o nível de presença cênica e motivação articulada por Valéria Spinelli, esse tempo era balizado, sobretudo pela precisão da ação por ela determinada. “Para se obter a precisão numa ação, é necessário cortá-la antes que termine sua linha de força, ou o fluxo de energia que a conduz.” (BURNIER, 2001, p. 52). Na particularidade desta ação, a Alessandra Ewerton deveria perceber o ponto de linha de força significativo para manter ou não a duração da coreografia. Isto é muito complexo, contudo, é o que permitia manter vivo o processo, pois às vezes, não havia mais nada interessante no interior da ação que justificasse a sua permanência na cena, o difícil era exatamente perceber quando o fluxo de energia se esgotava, a ponto de não estabelecer mais nenhum grau de importância e surpresa para o público. A ausência de música clássica na seleção de Alessandra Ewerton provocava uma série de conflitos entre as *bricoleurs* coreógrafas. A imagem seguinte confirma um desses momentos em que a Alessandra Ewerton, após ser provocada insistentemente por Valéria Spinelli, retirava do seu bolso uma grande agulha com a qual estourava alguns balões do figurino. Depois desta ação, Valéria Spinelli reagia gritando ironicamente, ora de forma clássica, ora com movimentos originados por diferentes articulações do corpo, se deslocando

Fig.40 Ação e reação.



Foto:Marcelo Seabra. Espaço Cuíra, 2007.

para longe de Alessandra Ewerton. O processo era reiniciado e no silêncio da cena, as *bricoleurs* coreógrafas se reorganizavam à espera do novo confronto. O diálogo conflituoso entre as *bricoleurs* se tornava essencial para nutrir a energia ativa do ato criativo. As relações dialógicas derivavam das situações, soluções e ações constantemente materializadas e imediatamente modificadas. A reação de uma servia como substrato estimulador para a resposta da outra e, vice-versa. Quando o processo dialógico na cena acontecia entre duas pessoas, parecia ser mais fácil encontrar variações na autocriação. No caso, ambas encontraram uma narrativa irônica e engraçada e, isso fazia crescer a potencialidade criativa em direção à comicidade.

Construir os conflitos e encontrar as soluções no imediatismo do processo da bricolagem coreográfica, se tornava imprescindível para reencontrar novos propósitos, bifurcações e ponto de atração de estímulo. Para isso, o *bricoleur* deveria permanecer com a mente aberta, sempre à espera de quebrar seus paradigmas estético-criativos, a fim de propor outras sequências de movimentos, gestos e sentidos.

A bricolagem coreográfica concebida pela improvisação misturava os códigos estéticos das formas preestabelecidas do ballet clássico, com os movimentos assimétricos e fragmentados, que em nada se pareciam com a referida técnica. O corpo em sua potência de ação se alterava no espaço em sentidos e movimentos com linhas retas, curvas, em equilíbrio e desequilíbrio, como se pode notar nas duas imagens seguintes. Em cada seleção de gestos e movimentos, a construção da presença cênica, resultava, às vezes, em um estado sensorial transparente, a ponto de romper a cinesfera pessoal para se aproximar de outras camadas espaciais externas ao corpo.

Fig.41. Desconstrução do movimento I



Foto: Marcelo Seabra, Espaço Cuirá, 2007.

Fig.42. Desconstrução do movimento II.



Foto: Arquivo pessoal. Teatro da Dança - SP, 2010.

Esta etapa se configurou como mais um momento de comicidade e, as formas coreografadas concebidas entre o movimento clássico e o contemporâneo, exigiam rápida mudança de ações físicas. Na mesma velocidade, a *bricoleur* coreógrafa Valéria Spinelli deixava transparecer na quantidade certa, a sua força sensorial expressiva. Mas quais seriam as medidas certas para exprimir a força sensorial e expressiva? Não há uma única medida, mas o *bricoleur* coreógrafo pode permanecer atento à modulação de sua energia para apreender o tempo sensível que permeia a precisão dos seus movimentos. É preciso manter a energia ativa mesmo quando o esforço da ação externa é mínimo, como por exemplo, uma leve virada da cabeça para o lado direito. A princípio, virar a cabeça é uma tarefa simples, porém, há um número considerável de movimentos internos, transformações de energia que serão acionados em ações físicas.

Neste ato criativo, a Valéria Spinelli usava com frequência os recursos do laboratório de improvisação denominado nesta pesquisa como movimentos articulares⁴². Porém, vale ressaltar que tal recurso não se configurou como uma regra para a concepção de sua dança, isso significa dizer que nem sempre o referido exercício se revelava na coreografia. Este poderia aparecer ou não, tudo dependia da autocriação, dos acontecimentos materializados no fluxo do processo pessoal e, principalmente pelo diálogo construído entre ela e a Alessandra Ewerton.

As *bricoleurs* possuíam um vasto repertório de exercícios de improvisação, em outras palavras, a improvisação era um recurso criativo impregnado no *self quântico*. No instante da concepção coreográfica, a elas cabia a seletividade dos gestos e movimentos inerentes à criatividade que lhes é própria. “A criatividade exige sua liberdade para agir sem ressalvas. E vice-versa: na criatividade você experimenta a verdadeira liberdade” (GOSWAMI, 2008, p. 281). Na particularidade deste tema-laboratório não havia qualquer ressalva impedindo o fluxo criativo, logo, experimentar e vivenciar o surgimento de novas rupturas no andamento coreográfico, funcionava como possibilidades de renovação dos substratos referentes aos motivos indutores do ato expressivo.

A ausência de restrição neste procedimento foi fundamental para a espontaneidade de Valéria Spinelli e Alessandra Ewerton e, a multiplicidade de movimentos emergia com considerável aditivo semântico, entre eles, o descontentamento, tristeza, raiva, alegria e por fim, uma espécie de sátira com as formas do ballet clássico. Não obstante, o tutu construído pela união de vários balões se transformava em saia, arranjo de cabeça, colar, dentre outras formas inventadas no momento em que a dança era tecida.

⁴² Este exercício foi detalhado na subseção 4.3.2. Tal exercício foi bem explorado durante os vários processos de apresentação do espetáculo *O Seguinte é Isso*.

O processo deste tema-laboratório sofreu algumas modificações, principalmente, após as muitas apresentações e ensaios, quando comecei a notar que o sistema poético coreográfico organizado de forma indeterminada por Valéria Spinelli, tendia a ficar muito parecido em suas apresentações. Este fato se estendia às situações e soluções por ela criadas no interior deste procedimento e, assim, novamente esta obra artística demandava novos estímulos para não se deixar cair em padrões coreográficos previamente determinados, com sequências na mesma ordem e direção, no tempo e no espaço. A fim de solucionar tal questão, comecei nos ensaios a substituir Valéria Spinelli por Carol Castelo, e, esta simples mudança renovou o oxigênio da cena improvisada. Além disso, alterou a sensação de que a bricolagem coreográfica não se reconstruía. O motivo indutor para a concepção coreográfica permanecia o mesmo, contudo, a subjetividade criativa de Carol Castelo apresentava outros contornos expressivos. Certamente, este fato não poderia ser diferente, haja vista que se tratava de outro corpo impregnado de outras experiências e informações artísticas, sensoriais e cognitivas, organizado à sua imanência, como se constata na sequência de imagens seguintes.

Fig.43. Breves Formas . Foto: Paulo César Lima. Teatro ICBA , 2010.



Neste contexto, a obra ganhou novas situações e soluções, como por exemplo, em um dia de apresentação, Carol Castelo movimentou os braços de uma forma que fazia alusão ao ballet clássico *A morte do cisne* e, na simultaneidade, o movimento do tronco sugeria torção seguido de deslocamento cambaleante para um lado e outro. Desta maneira, embalada pelo ritmo do forró sugerido por Alessandra Ewerton, a dança improvisada de Carol Castelo levou o público ao riso. Ao perceber a forma como o público respondia à cena, ela segurou um pouco mais o seu tempo de atuação e exagerou a sua movimentação.

A decisão de alargar o tempo de permanência na cena, neste caso, estava ligada com o tempo de resposta do público. Neste momento, o confronto dialógico efetivamente se dava menos com a Alessandra Ewerton, pois a comunicação maior estava entre o público e a Carol Castelo. A consciência perceptiva de ambas foi fundamental para decidir durante quanto tempo mais cabia manter esse termômetro tão ativo, assim, sem combinação prévia, Alessandra Ewerton deixou o forró tocar um pouco mais e, antes que o público parasse de rir, ela apertou a tecla de pausa e interrompeu a música. A reação de Carol Castelo foi continuar dançando sem a música, mas com toda uma organicidade como se a mesma estivesse ecoando no espaço. Esta situação motivou o público a continuar rindo e, algumas pessoas da platéia esboçavam um riso mais contido, outras nem tanto, ou seja, gargalhavam com vontade e deixavam a alegria reverberar no espaço que saía da platéia e chegava ao palco onde as *bricoleurs* agiam.

O movimento de Alessandra Ewerton neste confronto se desenhava em menores proporções quanto à forma no espaço, às vezes, elaborava movimentos sutis, que se ampliavam em função da carga semântica que revestia a sua ação. A tensão maior emergia da Carol Castelo que ansiava ouvir a música clássica, enquanto isso, Alessandra Ewerton ouvia as músicas de sua preferência.

O importante é não deixar a cena se esgotar, tampouco perder a vitalidade, por isso, é preciso descobrir sensorialmente esse tempo sutil da comicidade, caso contrário, tudo podia virar uma armadilha. Depois disso, Carol Castelo retomou o diálogo em direção à Alessandra Ewerton, antes que o público se acomodasse, ou seja, ainda havia um pouco de riso vindo do público, mas ela já partia para o seu propósito seguinte. Sua atitude foi precisa, pois manteve o tônico da comicidade. A improvisação seguiu o fluxo contínuo e, mesmo na descontinuidade dos acontecimentos que delineavam este sistema poético, a obra evoluía.

5.1.5 Espetáculo-laboratório: improvisação com a bola

A concepção deste tema foi motivado pelo contato improvisação com a bola. A composição coreográfica sofreu desde 2007, inúmeras alterações em seu sistema poético. A coreografia apresentava alguns movimentos previamente determinados, como o registro da imagem seguinte que marcou um desses instantes em que os *bricoleurs* sabiam a hora em que deveriam formar um círculo com as bolas no nível superior. Em 2009, pouco importava esta ação planejada, pois, tal articulação parecia deslocada do contexto coreográfico.

Fig.44. Forma determinada.



Foto: Marcelo Seabra. Espaço Cúira, 2007.

Embora esta ação predeterminada ampliasse o volume do movimento na cena, a sensação era de que este procedimento previsível não dialogava com o contexto da obra em questão. A forma cristalizada na hora previsível parecia muito distante do conjunto da improvisação no horizonte desta pesquisa, sobretudo pelas passagens livres precedentes à

imagem acima. Momentos antes da formação desta imagem determinada, o corpo entrava em outro estado de atenção e tensão, havia uma diminuição considerável na movimentação mais orgânica, com isso, o corpo se preparava para encontrar o tempo e o fluxo da forma sistematizada que deveria ser realizada, simultaneamente por todos os *bricoleurs* coreógrafos.

A transição entre o determinado e o indeterminado provocava outra organização interna e externa do corpo em movimento, então, é preciso sair de uma sequência livre para entrar em outra com elementos marcados, como impulso da ação e ritmo musical.

A imagem seguinte pontua outro momento coreográfico concebido pela determinação, cuja estrutura rítmica, forma e gestos estavam previamente ensaiados sempre na mesma ordem sequencial. Em cima da bola havia uma série contínua de movimentos realizados em dezesseis tempos, a qual era dançada por Valéria Spinelli e Nely Lopes. Na tentativa de romper com esse momento coreográfico determinado, deleguei aos demais *bricoleurs* coreógrafos, total autonomia para improvisar diferentes contatos com o referido material. Esta ideia contrastava na mesma cena com a imagem das formas determinadas.

Fig.45. Forma determinada em diferentes bases de apoio.



Foto: Marcelo Seabra. Espaço Cuíra, 2007.

O encontro de coreografias determinadas e indeterminadas coabitando o mesmo espaço, trazia em si distintos aspectos. Enquanto a primeira trabalhava com um sistema poético fechado, sem abertura para a improvisação, com movimentos controlados de forma a não permitir que os *bricoleurs* fizessem uso de qualquer inserção de gestos e movimentos

inesperados, o outro tipo de coreografia fazia uso da improvisação como o caminho aberto a experimentar sensações, situações, acasos e os riscos próprios de qualquer processo de natureza em que os substratos não são previamente determinados.

A bricolagem coreográfica indeterminada resultava em muitas misturas de movimentos retos, circulares, sinuosos, fragmentados, ritmos diversos, e, além disso, a intenção desprendida por cada *bricoleur* no percurso auto-criativo contribuía para o encontro de múltiplas significações no interior da obra em processo. Estes aspectos valorizavam o *quantum* de energia criativa, haja vista, a quantidade de micro-movimentos carregados de intenção e impregnados de distintas interpretações.

A dança indeterminada concebida através da força interior “tem a possibilidade de absorver os signos corporais, de os dissolver e, inserindo-se no movimento que lhes deu origem, transformar essa gênese no movimento puro que a sua própria energia transporta” (GIL, 2004, p. 97). A energia assim transformada em dança encontrava no *self* criativo a intenção e o sentido diluídos nas ações improvisadas, as quais como se pode notar na imagem abaixo, pressupõem distintas interpretações e traços da personalidade poética de cada *bricoleur*. A idiosincrasia expressiva, ativa e sensorial, conferia à cena improvisada o lugar da emoção, do prazer, da pluralidade de imagens e da verdade do *bricoleur* coreógrafo, de ser ele, o autor de sua dramaturgia do acaso.

Fig.46. Outras formas



Foto: Marcelo Seabra. Teatro Cuíra, 2007.

No processo de *O Seguinte é Isso*, o acaso continuou sendo um recurso significativo para as variações, seleções e rupturas no sistema poético coreográfico, no caso, a improvisação busca o acaso e, na dança, o acaso não acontece sem a improvisação. Assim, à medida que as apresentações aconteciam e os *bricoleurs* coreógrafos ganhavam maturidade cênica para construir e desconstruir distintas situações e soluções no percurso da improvisação, a impressão era a de que já não cabia, mesmo que brevemente, a previsibilidade e a sistematização de gestos e movimentos determinados. Aos poucos, os resíduos da dança determinada foram totalmente excluídos do sistema poético de *O Seguinte é Isso*, de modo que nas apresentações públicas de 2009, 2010, 2011 e 2012, a bricolagem coreográfica passou a ser totalmente improvisada.

No instante em que anunciei aos *bricoleurs* a retirada dos três momentos de coreografias determinadas existentes neste processo, os mesmos aceitaram sem nenhum problema. Porém, vale ressaltar que tal proposta já tinha sido veiculada no início da temporada de 2008, contudo, fui voto vencido. Naquele momento questionei o porquê da resistência em retirar as curtas células de movimentos predeterminados. Eis, alguns depoimentos sobre este questionamento; “o fato de manter alguns segundos de coreografia fixa me deixa mais segura, sei que em algum momento não vou precisar me preocupar em improvisar, ainda prefiro a coreografia pronta a ter que aprontá-la enquanto danço” afirmava Valéria Spinelli. “Poxa, Wal! É tão pouco tempo de coreografia fixa que acho que fica interessante quebrar com a improvisação” assim retrucava Elyene Lima. “Agora que já decorei a sequência vou ter que desaprender tudo e inventar outra coisa, é, mais vamos lá” contestava Nely Lopes. “Gente, a ideia de fazer toda a dança improvisada sempre foi a vontade da diretora, então, vamos logo experimentar isso, vamos assumir os riscos, se já estamos fazendo quase tudo improvisado, 99% está improvisado, não vejo problema, ainda (risos)”, completava Alessandra Ewerton.

No conjunto desses depoimentos, todos os fatos foram significativos, pois conseguia entender o modo particular como cada qual sentia o processo em andamento. Contudo, argumentei que as coreografias determinadas pareciam óbvias e de forma contumaz informei aos *bricoleurs* que os mesmos já apresentavam maturidade cênica para a improvisação, pois como bem pontuou Alessandra Ewerton, faltava pouco para assumir 100% da improvisação em cena, então era chegado o momento de fazer do recurso da improvisação, o próprio espetáculo na sua totalidade coreográfica, sem nenhuma dança determinada na mesma sequência de movimentos, tempo e espaço. A partir desta proposição percebi que este tema-

laboratório ganhou outras motivações por meio da interação e ações entre os *bricoleurs* e com o uso do material.

A composição coreográfica se revelava mais livre e se constituía em solos, grupos formados por duas, três ou mais pessoas, como se observa abaixo. Neste contexto surgiram distintos contatos com a bola e, como consequência, outras dificuldades, como por exemplo, quando o contato improvisação era realizado com um número maior de pessoas com suas respectivas bolsas, tal qual se pode notar na imagem seguinte.

Fig.47. Entre bolas



Foto: arquivo pessoal – Teatro da Dança –São Paulo, 2010.

Na análise deste processo pude notar inúmeras vezes o encontro do drama, do lírico e do cômico, coabitando o mesmo espaço de apresentação, portanto, um encontro de gêneros de dramaturgias sem nenhuma inter-relação pré-estabelecida. As relações ou não entre esses gêneros se configuravam pelo modo como cada *bricoleur* coreógrafo lidava com a sua verdade no interior da temporalidade do processo e, ainda, pela abertura no horizonte criativo da própria obra.

A decisão de eliminar qualquer movimento coreográfico com sequências determinadas, dilatou a perspectiva criativa dos *bricoleurs* coreógrafos e favoreceu o encontro com a verdade de seu fazer cênico. Ainda que fosse uma verdade fictícia, era em si mesma um aspecto real, experimentada e vivenciada pelo corpo dançante no tempo e espaço de cada tema, pelo qual se desenvolviam a fluência dos gestos e movimentos, de modo subjetivo. Portanto, sem a obrigatoriedade de qualquer sequência coreográfica determinada, a preocupação pela sincronia do conjunto de movimentos realizados ao mesmo tempo, deixou

de existir. Isso também facilitou a organização do tempo pessoal para permanecer em cena, e, este aspecto foi verificado em várias etapas cênicas, inclusive na próxima fase.

5.1.6 Espetáculo-laboratório: a música do celular

O aparelho de celular, mas especificamente os toques de chamada, foram os indutores de estímulo à bricolagem coreográfica. A ideia de usar o celular como recurso sonoro musical, surgiu em um dia de ensaio quando observava o laboratório de contato improvisação que se realizava sem música. Enquanto eu acompanhava o exercício de improvisação, percebi um aparelho de celular que estava no chão da sala, então, pensei, porque não dançar com a música que vem desse aparelho. Lembrei-me de que algumas pessoas personalizam os toques de chamadas de seus aparelhos eletrônicos, logo, solicitei que todos os *bricoleurs* pegassem seus aparelhos de celular e escolhessem as músicas para a realização do contato improvisação.

O sistema poético coreográfico se materializava na relação entre o contato improvisação e o toque de chamada do celular. Durante a apresentação deste processo coloquei dez diferentes modelos deste aparelho pendurados no espaço, deste total, apenas três aparelhos foram usados no meio da apresentação, portanto, este espetáculo-laboratório se constituiu de três coreografias em formato de contato improvisação.

O celular tocava em cena quando alguém da coxia fazia a chamada, o toque musical era ouvido por todos, inclusive pelo público. Após a chamada, entravam duas pessoas, essas olhavam o aparelho com a expressão de indecisão, a confirmar se o mesmo estava tocando ou não, em seguida começavam o contato improvisação. Assim, além do contato físico, os *bricoleurs* encontravam motivações a partir da sonoridade originada pelo som do aparelho de celular.

O risco neste momento era sempre esperado, pois sendo o aparelho pertencente a cada *bricoleur* e em pleno funcionamento, corria-se o perigo do mesmo ser tocado antes da hora prevista por algum conhecido do proprietário do mesmo. Isto era um fato, porém, não se podia prever se o mesmo aconteceria ou não.

No primeiro final de semana da temporada deste processo, nenhum problema dessa natureza ocorreu, com isso, tal preocupação desapareceu, mas, no segundo dia de apresentação da segunda semana, antes da hora prevista o celular tocou e, aí, o susto aconteceu. O acaso anunciava a quebra da continuidade do que se passava no tempo e espaço da cena em processo. “Erro e acaso interagem com o processo que está em curso, propondo problemas que provocam a necessidade de solução” (SALLES, p. 132). Ignorar o toque do

celular que ecoava no espaço de apresentação, pareceu ser a solução sentida por todos os *bricoleurs* que estavam improvisando. Eles olharam para o celular pendurado e, em seguida, para o público, quando mesmo surpresos seguiram em suas improvisações como se nada de incerto tivesse ocorrido. Qualquer interpretação acerca da interferência do celular ficou por conta da imaginação do público que podia interpretar o que bem quisesse, inclusive, que alguém havia ligado para o celular em uma hora imprópria⁴³, ou ainda que tal acontecimento fosse mesmo, um erro cênico.

Na particularidade dos sistemas criativos que lidam com a improvisação, o acaso e o indeterminado, o erro não existe como um ato criativo que não deu certo, tampouco como um produto inesperado que surgiu para destruir o percurso estético da ação. Em oposição a essa ideia, prefiro pensar neste fenômeno como uma mola propulsora que interrompe o fluxo contínuo da criação para revelar outras probabilidades no imediatismo do próprio fazer. O risco é assim um provocador de múltiplas atitudes, sensações e possibilidades de entrar e sair de distintas situações, de descobrir outras verdades, por isso brada por reflexão e solução imediata.

A verdade criativa não existe de forma absoluta em nenhuma área de conhecimento, haja visto que “as nossas leis científicas não expressam a verdade absoluta, a ciência progride quando antigas leis cedem às novas conforme mudam as interpretações de dados ou teorias e novos dados surgem, sempre ampliando os domínios da ciência” (GOSWAMI p. 96-97). Este argumento corrobora com a análise deste estudo, pois no momento em que novos dados ou interpretações surgiam do interior das propriedades criativas do sistema poético *O Seguinte é Isso*, ampliavam-se os diálogos subjetivos, as comunicações com o interlocutor e as ações criativas seguiam renovadas. Estes fatos não são exclusivos deste processo, mas são extensivos a vários procedimentos artísticos, quando em algum momento o *bricoleur* em sua investigação, começa a abandonar, nem que seja temporariamente, os padrões estético-criativos planejados, para um mergulho no reino do improvável, do não planejado, a fim de transcender à imanência de sua verdade cênica

O processo criativo em *O Seguinte é Isso* seguia aberto a novas experimentações. A cada nova temporada surgiam outras atitudes e formas de assegurar o sentido e a criação do acaso. Os *bricoleurs* coreógrafos eram constantemente estimulados a encontrar caminhos criativos e oportunidades no interior da ação. Extrair elementos indutores de si e do outro que dividia o espaço de apresentação, se tornava essencial para alimentar, renovar e iluminar a evolução do processo em cena. Para criar mais proximidade e provocar o

⁴³ A chamada inesperada foi feita por uma paciente da psicóloga e intérprete-criadora Elyene Lima.

público por meio desta obra cênica, coloquei um aparelho de celular embaixo de uma das cadeiras da plateia, antes que o público entrasse para assistir à dança em processo.

O último momento deste espetáculo-laboratório acontecia quando eu ligava para o número do celular que estava embaixo de uma das cadeiras do público e, enquanto este ecoava no espaço, a Valéria Spinelli pedia para a iluminadora⁴⁴ acender as luzes da plateia, em seguida ela questionava: “gente, eu não acredito que vocês esqueceram de desligar o celular, agora estão atrapalhando o espetáculo, vamos já descobrir quem deixou o aparelho ligado”. Todo o elenco corria para a platéia e procurava por debaixo das cadeiras onde o celular tocava. Neste instante, o processo acontecia no meio do público, que surpreso com a quebra aparente do fluxo da cena e preocupado com o corrido, olhava para os lados, para baixo de suas cadeiras, pessoas abriam a bolsa para confirmar se realmente haviam desligado seus aparelhos, enfim, todos a serviço da continuação da materialização da obra.

Valéria Spinelli encontrava o celular, atendia e, dizia “oi, quer falar com quem, eu sou a Valéria Spinelli”, em seguida e no silêncio, olhava para o público com uma expressão exagerada de espanto e continuava, “aí gente, desculpem, esse telefonema é para mim, é a mamãe pedindo que eu leve pão pra ela”, o público achava graça e os *bricoleurs* que haviam deslocado a cena para a plateia, transformando-a temporariamente em palco, depois desta interação com o público, retornavam ao palco principal. A frase acima sublinhada, foi no início determinada, contudo, quando esta poética foi apresentada nas cidades de Salvador e São Paulo, a *bricoleur* coreógrafa passou a improvisar o seu texto, por exemplo, “mãe, é a senhora, estou no meio do espetáculo, tá, tá, eu levo acarajé”. Assim, o indeterminado ganhava mais espaço durante as apresentações. Este espaço se ampliava na medida em que o elenco caminhava agindo de forma mais natural e confiante. Um detalhe, uma palavra, um ângulo, uma pausa brusca ou lenta na movimentação se tornavam relevantes quando rompia com os estereótipos e dinâmicas cristalizadas.

O encontro de substratos determinados e indeterminados permeava a concepção de toda a dramaturgia. O elenco, algumas trilhas sonoras, os objetos de cena e os temas motivadores para impulsionar as ações, são considerados neste processo como fatores determinados. Todavia, existiram fatores determinados que ao longo do percurso se transformaram em indeterminados, por exemplo, a ordem da sequência cênica de espetáculo-laboratório (o roteiro), variava de acordo com o local, sobretudo quando o processo acontecia em espaços alternativos, a ordem de apresentação do processo precisava ser ajustada ao

⁴⁴ Nas temporadas de 2007, 2008 e 2009, a iluminação foi planejada e operacionalizada por Patrícia Gondim e Oriana Bitar. Em 2010, pela iluminadora Iara Regina, em 2011 por Natália Leite, sendo que nas duas últimas temporadas solicitei às iluminadoras que a iluminação tal qual a bricolagem coreográfica, fosse improvisada.

espaço, às vezes alguns temas eram suprimidos em função das condições do espaço. A concepção do figurino foi outro elemento que passou do determinado ao indeterminado, pois no percurso das apresentações houve modificações de modelo, cores e tipo de tecidos, tais transformações ficaram sob a responsabilidade e gosto dos *bricoleurs*, uma vez que os mesmos já conheciam o contexto da obra artística, tinham autonomia para experimentar outros figurinos e, assim o fizeram durante as várias apresentações.

O indeterminado encontrava na bricolagem coreográfica, diversas situações cênicas, ocupação do espaço, soluções, intenções, tensões, acasos e narrativas. Em geral, após tantas apresentações havia mais elementos indeterminados do que determinados. Embora a obra em seu percurso revelasse um gosto pelo indeterminado, ainda assim, o determinado era um fato real, portanto, um não anulava o outro. No *self* quântico, o movimento interno é permeado pelo mecanismo determinado e indeterminado, deste modo, todo o sistema corporal age entre um e outro.

A forma no contato improvisação abaixo visualizada foi concebida pela indeterminação. Este caminho de concepção em cada noite de apresentação, gerava sempre uma nova estrutura de sequência coreográfica que se determinava temporariamente no instante em que a forma se constituía. Os corpos dançantes encontravam conjuntamente estratégias para combinar as qualidades de apoio, sustentação, equilíbrio, peso e ações no minuto da criação, com isso, a bricolagem coreográfica concebida pelo contato entre os corpos ganhava novas formas, sentidos e dinâmicas por meio da entrega sensorial entre as *bricoleurs* Valéria Spinelli e Nely Lopes.

Fig.48. Contato improvisação – base sentada e deitada.



Foto: Marcelo Seabra. Espaço Cuíra, 2007.

O desafio nesta criação colaborativa consistia em ouvir as necessidades do corpo na simultaneidade em que a dança era concebida. Não havia nenhuma hipótese de combinar qualquer gesto e movimento. O acaso, o risco e as trocas sensoriais entre os corpos dançantes, abriam condições favoráveis à tensão e à criação mútua. No contato improvisação, as oportunidades coreográficas emergiam do espaço entre os corpos por meio das formas que se construía e desconstruía por meio da criatividade indeterminada.

O corpo dançante se encontrava constantemente num espaço diferenciado formado pelos espaços constituídos pelas articulações, ossos e músculos. O centro de equilíbrio se alterava e se deslocava na medida em que se descobriam outras superfícies transformadas em bases de sustentação para receber as formas originadas pelo contato entre os corpos. As ações, o conteúdo e a forma, dentre outros aspectos, são materializados na medida em que a dança se constrói na temporalidade da criação, ou seja, pelo ato criativo que é por natureza, colaborativa. As imagens abaixo registram um dos muitos momentos da investigação do processo e aplicação do contato improvisação. Na primeira forma, as costas da Alessandra Ewerton se transformam na superfície onde Nely Lopes elabora a sua dança, onde há uma troca sensorial que amplia a consciência de ambas para a fluência e materialização da forma. No outro momento, Valéria Spinelli organiza a base de sustentação para o apoio de Nely Lopes, aqui, força, peso, intenção, ação e exploração das bases de sustentação, são divididas pela corporeidade de ambas as *bricoleurs* no ato da movimentação.

Fig.49. Contato nas costas I



Foto: Paulo César Lima. Teatro ICBA, 2010.

Fig.50. Contato nas costas II



Foto: Marcelo Seabra. Teatro Cuíra, 2007.

O contato improvisação não estava determinado como movimento exclusivo desta fase criativa e, este recurso poderia emergir quando o *bricoleur* quisesse. O tema motivador em questão, assim como os demais utilizados neste sistema poético, não se configurava como normas inalteradas, mas como atividades possíveis de abrir perspectivas aos *bricoleurs* coreógrafos no instante da improvisação, da bricolagem coreográfica. Os temas aqui sublinhados serviram não como o fim, mas como o meio fundamental de realimentação do processo inacabado, como um combustível complexo de organizar a bricolagem coreográfica e a dramaturgia do acaso. Tal qual se pode conferir no último espetáculo-laboratório, denominado de *gramelô*, o qual será detalhado na próxima subseção deste estudo.

5.1.7 Espetáculo-laboratório do processo o *gramelô*.

Gramelô é uma técnica de diálogo improvisado sem nenhuma exigência de estabelecer sentido definido, que foi desenvolvida pelos atores italianos no final do século XVI. A primeira vez que utilizei este tipo de fala na cena coreográfica, foi em 2001, durante o processo criativo do espetáculo *O Discurso*. Naquele período desconhecia de que se tratava de uma técnica teatral. Em 2007, o *gramelô* é novamente usado no espetáculo-laboratório *O Seguinte é Isso*. Após algumas apresentações públicas deste processo, público e *bricoleurs* coreógrafos se reuniam para trocar informações sobre os processos criativos, assim, no final da primeira temporada, durante uma conversa com o público sobre os caminhos percorridos para a materialização deste processo de improvisação, da plateia, o diretor teatral, ator e professor Marton Maués, disse: “parabéns pelo espetáculo, pelo tom de comédia que tem na cena. Vocês utilizam muito bem o *gramelô*”, naquele instante perguntei-lhe o que era um *gramelô*. A resposta do citado diretor e ator, embora breve, funcionou como mais um significativo aprendizado, não somente para os *bricoleurs* coreógrafos, mas para o público.

A natureza da aplicabilidade desta técnica está vinculada ao laboratório de improvisação designado como diálogo indizível, cuja descrição e análise se encontram na quarta seção desta pesquisa. Nas primeiras apresentações deste processo, esse diálogo foi construído entre as *bricoleurs* coreógrafas Valéria Spinelli e eu, Waldete Brito e, tal escolha se deu em função da habilidade encontrada para criar o diálogo fictício com perguntas, respostas, diferentes entonações, múltiplas ações e situações que transitavam entre o drama e o cômico. As *bricoleurs* coreógrafas encontraram o caminho singular durante a concepção da narrativa fragmentada, incomum, processada em um tempo veloz de perguntas e respostas que

reverberavam pelo corpo em gestos e movimentos impregnados de semânticas. Outro aspecto observado no interior deste procedimento, estava no fato das *bricoleurs* coreógrafas em nenhum momento de suas ações, “(...) expunham a história, mas a interrogavam numa sucessão de perspectivas, humores, motivos e recordações que se negavam reciprocamente.” (BARBA, 2010, p. 161). Em outras palavras, as falas descontínuas e as narrativas inventadas não se revelavam em uma linguagem clara, mas existia uma fluência sonora verbal que facilitava criar um fio dialógico com perguntas e respostas no subterrâneo das falas. Neste percurso dialógico, a narrativa verbalizada ganhava uma lógica que lhe era intrínseca, o exagero da gestualidade corporal, o timbre e a pujança verbal, contribuíram para renovar a bricolagem coreográfica e a atmosfera cômica.

Vale salientar que o desconhecimento da técnica do *gramelô* no início deste procedimento, demandou um esforço maior não apenas para manter a vivacidade da ação, mas para buscar a intenção durante a construção do diálogo. A imagem abaixo revela um dos momentos da prática do *gramelô*, eu, Waldete Brito, de calça comprida vermelha e camiseta na cor preta, traço uma conversa improvisada com a Valéria Spinelli, ela, de camiseta vermelha e calça jeans azul, absorve a força, a intensidade e a entonação da narrativa fragmentada que despejo em direção a ela e, o que é absorvido por ela serve como realimentação na construção de nova situação de confronto verbal e de sua expressão cênica.

Fig.51. O *gramelô*.



Foto:Marcelo Seabra. Espaço Cúfra, 2007.

A força da palavra verbalizada suscitava a intensidade da gestualidade. Quanto maior a tensão e o conflito gerados pelo discurso entre as *bricoleurs*, maior a comunicação e a perspectiva de provocar múltiplos sentidos, atitudes corporais e, como consequência, ampliavam-se as *relações dialógicas* entre as artistas, através das quais, as possibilidades de provocar o público à construção de outras narrativas e contextos cênicos. O tempo de duração das falas, a construção da narrativa, a ação, os fatos e a solução, eram indeterminados. Portanto, não havia nenhuma determinação de quando uma deveria parar o *gramelô* para que a outra começasse. Mais do que determinar os aspectos acima pontuados, o importante era sentir o modo como esse discurso evoluía por dentro do corpo e, sentir a presença cênica de si e do outro implicava na construção de novos elementos para assegurar a vivacidade da ação em contínuo processo.

O tempo de cada processo deveria ser sentido por todos que estavam dentro e fora do espaço de apresentação. Havia, portanto, um mundo sensorial dentro e fora do palco, onde a bricolagem coreográfica evoluía. Esses lugares precisavam estar conectados durante a ação, pois disso dependia a multiplicidade dos sentidos, consciência e percepção, sobretudo para aqueles que estando fora do processo esperavam a sua hora de nele entrar. Conforme Merleau-Ponty (2004), a ação humana é impregnada de sentidos, eis aqui, o caminho por onde se pode perceber o mundo em todo o contexto que dele pode se observar, comunicar e apreender. Aqui está implicado também o mundo do processo cênico, haja visto, que tudo o que se passa no seu interior e em seu entorno deve ser percebido por quem dele participa, como por exemplo, o tempo de duração da ação, a presença cênica, a relação entre corpo e objeto, luz, sonoridades, situações construídas e as soluções encontradas, para concretizar a dramaturgia geral.

Os substratos cênicos e os temas selecionados para a concepção na particularidade do sistema poético de *O Seguinte é Isso*, não se configuravam em receitas cujos ingredientes satisfaziam a todos, tampouco se aplicavam por meio de regras inalteradas. A regra neste contexto era imposta pela vontade de cada *bricoleur*, que no curso da demanda da evolução e abertura da improvisação e acaso encontrava o andamento, o fluxo e o sentido, no contexto de sua autonomia criativa. A imagem final de todo este procedimento se dava no momento em que sozinha, eu, Waldete Brito, permanecia falando via técnica do *gramelô* e, desta vez não focalizava o discurso em direção a nenhum dos *bricoleurs* que dividiam comigo o espaço de apresentação, mas ao público. Conversava naturalmente com aquele que assistia, compartilhava, criava novos contornos mentais acerca do processo e, dividia também, o

tempo da improvisação, os riscos e mesmo os momentos em que a ação ou os acontecimentos cênicos caíam na banalização.

Neste momento da ação final, me deslocava para o proscênio⁴⁵ para ficar mais perto do público, em seguida os outros *bricoleurs* se aproximavam e todos formavam uma única fileira, enquanto eu falava velozmente e misturava longas gargalhadas no meio do texto fragmentado e insólito e a dança improvisada continuava a ser tecida na sonoridade de minhas palavras. Este era um momento de catarse, aqui entendida à luz reflexiva de Nietzsche⁴⁶ cujo sentido é impregnado de sensibilidade puramente estética. Pode-se pensar em uma catarse estética experimentada no interior da cena em construção, que diferentemente do objetivo da tragédia, aqui não imperava a dor, tampouco a piedade, mas a possibilidade de asseverar a autonomia e a coragem criativa de se expor cenicamente, através de formas concebidas pela emergência do grotesco⁴⁷.

A técnica do *gramelô*, como já sinalizada, foi experimentada por todos os *bricoleurs* coreógrafos, porém, apenas Valéria Spinelli e eu, Waldete Brito, nas temporadas de 2007, 2008 e 2009, vivenciámos este diálogo no instante da apresentação. Embora esta dupla estivesse determinada para esta ação, durante a preparação corporal, investia na “repetição” deste laboratório com os demais integrantes da CEDW, pois sentia a necessidade de encontrar mais pessoas que segurassem o *gramelô* com muita veemência frente ao público.

Em um das apresentações de 2010 do espetáculo-laboratório *O Seguinte é Isso*, determinei que a Carol Castelo fizesse este diálogo com a Valéria Spinelli. No primeiro instante, a preocupação, pois ela achava que ainda não estava pronta para encarar o público neste procedimento. Caminhei em sua direção e apenas disse-lhe, você está pronta, entre no processo e faça, acredite no seu potencial criativo e não esqueça que a criação precisa estar viva primeiramente em você, logo, transforme suas ações em fatos reais.

Eugênio Barba (2010, p. 61) afirma que “uma ação real produz uma mudança das tensões em todo o corpo e, como consequência, uma mudança na percepção de quem observa: então, a sua ação é experimentada, cinesteticamente, de forma análoga”. Envolver a improvisação de realidade se tornava significativa para provocar distintas sensações corporais, tanto naquele que vivenciava a cena quanto para aquele que a contemplava. Disso dependia o sentido pelo qual o *bricoleur* se deslocava e agia, afinal, quanto mais ele retirava de seu interior substratos indutores, mais orgânica podia ser a ação e a reação. Observa-se na série de

⁴⁵ Espaço do palco de apresentação (teatro) que vai da boca de cena até próximo do público.

⁴⁶ Patrice Pavis. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 41.

⁴⁷ Patrice Pavis. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.188.

imagens subsequentes, a ação realizada, na primeira, quando eu ainda conduzia a técnica do *gramelô* e, na sequência, a Carol Castelo tornando a sua ação em realidade.

Fig.52. Diálogo do *gramelô* em fileira e solo.



Foto: Marcelo Seabra. Espaço Cuíra, 2007.



Foto: Arquivo. Teatro da Dança-SP, 2010.

Convêm sinalizar que este tema se configurou como um dos mais complexos, daí a importância de “repetir” este exercício inúmeras vezes, pois na medida em que o *bricoleur* treinava, encontrava o caminho pessoal para planejar os elementos desta *práxis*, então, era preciso planejar para em seguida quebrar com toda a ordem para praticar o indeterminado. A improvisação é tanto indeterminada quanto determinada, seu valor e sentido encontram na totalidade de sua construção a ação concebida por saltos criativos descontínuos, que mudam constantemente o tempo, o espaço, o sentido e a presença cênica, cujo fim, é sempre um meio de possibilidades de recomeçar, reconfigurar e ressignificar.

A dilatação da energia é o elemento essencial para o crescimento de toda e qualquer ação, assim, uma vez que os *bricoleurs* coreógrafos compreendiam internamente os níveis de energia disponibilizados corporalmente para atender às demandas de cada ação, tensão e intenção, no contexto de suas atividades. As motivações e o resultado do processo com fins cênicos, ganhavam lógica e sentido, que se pressupõe, já estavam impregnadas no acaso existencial da obra em processo, precisando apenas ser reveladas pelo acaso inspirador para então serem transformadas em acaso significativo, recobrando toda a dramaturgia geral de valoração que lhe é particular.

5.3 A deixa não por acaso

Na arte da encenação teatral, quando o ator usa a expressão “qual é a deixa”, significa o fim da ação de um personagem para o início da ação do outro. Na dança, esta expressão tem o mesmo sentido, quero com isso dizer, que no início desse processo utilizei a “deixa” como uma espécie de pista, um sinal deixado pelo *bricoleur* coreógrafo em ação, como um indicativo de que era chegado o momento da interferência do próximo *bricoleur*, para prosseguir com a ação cênica. Este sinal funcionava durante a transição de um espetáculo-laboratório para o início do seguinte, ou mesmo para a troca de ação na mesma cena em processo. Por exemplo, no processo do tema-laboratório, o tutu, a Alessandra Ewerton que dividia o espaço ora com a Valéria Spinelli ora com a Carol Castelo, só poderia interferir na ação coreográfica quando as *bricoleurs* executassem uma forma cristalizada da técnica de ballet clássico. Antes disso, a ação permanecia sob o domínio de Valéria Spinelli ou da Carol Castelo.

O término de uma cena improvisada e o início da seguinte era antecipadamente combinada entre os *bricoleurs*. Este recurso utilizado podia ser originado por gestos, movimentos de correr, pelo olhar ou qualquer outra ação desde que a mesma fosse conhecida entre aqueles que dividiriam o tempo e o espaço da improvisação.

A combinação e determinação deste referido recurso no final de alguns procedimentos, ficavam sob a responsabilidade daqueles que entravam e saíam do espaço de apresentação. O tempo de permanência da improvisação por cada *bricoleur* coreógrafo era decidido exclusivamente por quem dançava. Daí a importância do recurso das pistas deixadas, pois quem estava de fora da improvisação nem sempre sabia o momento de sua entrada, de sua interferência em uma situação cênica já instalada e, existia sempre uma dúvida e tensão que sobrevoava a presença cênica daquele que aguardava o seu ingresso no espaço de ação.

O recurso aqui em questão, tinha a função de transmitir mensagens, de modo que a ligação entre a entrada de um *bricoleur* e a retirada do outro, não fosse confinada somente ao acaso. As pistas materializadas na cena carregavam em seu sistema poético as propriedades inerentes ao contexto da obra, logo, o que seria deixado como finalização de uma ação para o início de outro acontecimento, só podia ser extraído da própria obra. As atualizações estético-criativas materializadas na especificidade deste procedimento, algumas já sinalizadas nas etapas desta tese, sofreram inúmeras alterações, ou seja, muito do que se planejou no estado

embrionário deste procedimento, se transformou em indeterminado, como por exemplo, o recurso da deixa.

Em *O Seguinte é Isso*, a pergunta “qual é a deixa” sofreu naturalmente as transformações próprias de qualquer procedimento cuja regra é imposta pelo amadurecimento da obra em si. A impressão é de que a obra determina seus elementos e o que nela cabe ser realizado por ordem do determinado e do indeterminado. Convém citar que o recurso da deixa internalizado neste processo, foi aos poucos sendo abandonado como ação determinada, assim, o que antes foi combinado como deixa, conhecido previamente como indicativo de sinal de entrada para quem estava fora do espaço de ação, passou à total indeterminação. Este recurso estava implícito no processo, porém, cada *bricoleur* buscava em si mesmo e no outro, a deixa que melhor lhe servisse, aquela que indicaria o seu momento de inferir e agir no instante da fruição do processo, que estava à mercê de sua personalidade poética. “A obra vai, assim, se desenvolvendo nesse ambiente emocionalmente tenso, em meio a prazeres e desprazeres, flexibilidade e resistência” (SALLES, 1998, p. 86).

Partindo do ponto de vista de Salles, compreendo as transformações no curso dos processos experimentais como um acontecimento necessário para oxigenar a improvisação. Ademais, quanto mais motivos são encontrados para gerar atmosferas emocionalmente carregadas de tensões, provocações e questionamentos sobre como o sistema poético vai se materializar, mais se consegue encontrar oxigênio para escavar o processo da obra.

No momento em que o recurso da deixa tomou outras dimensões neste ato criativo, percebi o quanto os *bricoleurs* coreógrafos haviam desenvolvido a sensibilidade criativa, esta qualidade dilatada é essencial à percepção das oportunidades, neste caso, pode-se pensar que as deixas se transformaram em oportunidades captadas no imediatismo em que se apresentavam impregnadas de sentidos e, delas, se podiam construir múltiplas deixas, disso dependia o grau de consciência e percepção poética de quem se encontrava no interior do processo, mas também, daquele que tinha toda a autonomia de inferência na fluidez contínua da obra.

A passagem de um estado determinado para o indeterminado se dava tão naturalmente que poucas vezes os *bricoleurs* questionavam entre si, a inferência. Tampouco, na função de diretora e propositora de tal concepção, eu interferia, a menos que sentisse a diminuição significativa da organicidade do espetáculo, a ponto de não conseguir enxergá-lo e lê-lo. As ações determinadas e indeterminadas contribuíram para as escolhas dos substratos necessários na tessitura do planejamento estético-criativo, no âmbito da improvisação e do acaso.

Nos temas, em que a bricolagem coreográfica acontecia sem o auxílio da música mecânica, a deixa combinada se tornava significativa para o encadeamento do que viria a seguir. Este procedimento garantia em determinados momentos certa tranquilidade e equilíbrio na construção e desconstrução das ações, assim, é interessante salientar que este recurso não estava a serviço somente da dança, mas também em alguns poucos momentos, a iluminadora se prevalecia da deixa coreográfica para planejar a iluminação. Os *bricoleurs* estavam sempre em estado de alerta para extrair das circunstâncias cênicas a deixa para a condução de sua autocriação e conexão do espetáculo-laboratório.

O tema *o gramelô* se delineava como a ação final e servia como, a deixa, para a iluminadora fechar a luz totalmente, estava associada no momento em que a fileira formada pelos *bricoleurs* durante este diálogo se transformava em círculo desordenado, aí, a intensidade da luz diminuía na simultaneidade da imagem que se formava pelos corpos amontoados uns sobre os outros, como se pode constatar na sequência de imagens abaixo.

Fig. 53. Fileira.



Fig. 54.



Foto: Marcelo Seabra. Espaço Cuíra, 2007.

A distribuição dos *bricoleurs* coreógrafos acima registrada, servia como deixa para os *bricoleurs*, iluminadora, sonoplasta e público. A imagem anunciava que tudo o que se passaria em cena continuaria em processo em outros espaços, talvez no espaço da imaginação daqueles que acabaram de contemplar a obra formada pela improvisação e acaso, em permanente estado de concretização provisória de formas, conteúdos e sentidos, portanto, aberta a todas as considerações no curso da evolução de uma obra que se faz e desfaz por si mesma.

CONSIDERAÇÕES EM PROCESSO

A poética da improvisação e o acaso no processo cênico do espetáculo O Seguinte é Isso, apresentado como objeto de pesquisa desta tese, caminha para a sua conclusão, não de forma definitiva e, nem poderia, já que se trata de um processo artístico e, assim, sobrevive em territórios da personalidade criativa, portanto, com inúmeras possibilidades de desdobramentos cênicos e agora, também acadêmicos.

Em *O seguinte é Isso*, o processo de improvisação é a própria obra em estado de apresentação cênica. Nesta análise, a dança, como toda a criação improvisada na cena contemporânea, possui em sua poética múltiplas particularidades estético-criativas, sensoriais e cognitivas que são transformadas e reorganizadas de acordo com cada programa de arte.

A improvisação e o acaso fundam a ideia estético-criativa da dramaturgia geral. Por esta razão, estes fenômenos compõem o corpo conceitual deste estudo. Neste percurso, reitero que, os laboratórios de improvisação e depoimentos articulados neste processo, ampliaram os horizontes da atuação dos *bricoleurs* coreógrafos e, estes aspectos foram determinantes para o autoconhecimento de todas as circunstâncias da personalidade criativa.

No início da pesquisa coreográfica, os laboratórios de improvisação continham um aspecto frio, com pouco *bios* cênico. Este fato foi significativo para acentuar o trabalho de conscientização e percepção centrado no *quantum* de energia, com a finalidade de buscar mecanismos para assegurar a presença cênica de forma integrada à ação. Embora não tenha sido tarefa das mais fáceis manter o nível sempre ativo do *quantum* de energia nesta criação tão permeada pelo acaso, risco e imprevisibilidade, a minha experiência como artista-pesquisadora, sinalizava que de alguma forma não se devia anular a ideia de que “a temperatura do processo é que é decisiva e não tanto os exercícios em si” (BARBA, 1995, p. 250). Sem a percepção desta temperatura em cada fase criativa, corria-se o risco no caso da concepção de *O Seguinte é Isso*, de levar à cena o processo de laboratório de improvisação, apenas como mais um recurso de preparação corporal e, não como um espetáculo, como o pretendido nesta poética.

Consciente do argumento pontuado por Barba, indagava-me o que ainda faltava reforçar na prática dos temas-laboratórios para que o uso do recurso da improvisação se tornasse o motivo cênico-expressivo no instante da apresentação e, não somente o meio para ampliar o repertório de movimentação dos *bricoleurs* coreógrafos, pois de alguma forma o repertório seria expandido, afinal, foi utilizado um número considerável de exercícios de

estímulo à criação, o que ratifica esta suposição. Da mesma forma, confirmo neste momento a minha hipótese sinalizada nos aspectos metodológicos desta pesquisa, que sublinha a importância dos recursos da improvisação, como o meio eficaz para aumentar a capacidade criativa e habilidade perceptiva dos *bricoleurs* coreógrafos, ajudando-os a conviver cenicamente com situações provocadas no campo da imprevisibilidade e indeterminação.

O desejo de encontrar caminhos de pertencimento entre o artista e a obra, me fez eleger os sete princípios que substanciaram a improvisação, são eles: 1) o *quantum* de energia, 2) presença cênica e motivação criativa, 3) encontro com o acaso, 4) atitude e precisão da ação, 5) laboratório de improvisação, 6) objetivo cênico, 7) consciência- perceptiva. Estes princípios encontram-se na base de todos os exercícios que motivaram o processo deste sistema poético. Além disso, se desenharam como o fio condutor para que o corpo compreendesse e absorvesse as essências da consciência e da percepção, no instante em que a dança se materializava. Por esta razão, a fenomenologia da percepção é contributiva no contexto deste estudo, como o caminho aberto à compreensão do corpo dançante, na sua dimensão de potência criativa.

O corpo na dança não se configura apenas como o lugar em que o processo criativo acontece, tampouco é somente o espaço das emoções, sentimentos e ações. No sentido fenomenológico ele é a síntese de todos os acontecimentos por ele experienciado se vivenciados, em distintos lugares e processos. Assim, a dança evoluiu e se concretizou pelo pensamento determinado e indeterminado em diferentes temporalidades.

Na especificidade deste ato criativo, verifiquei que a determinação de certas propriedades do sistema poético se apresentou como a primeira realidade. Posteriormente, a indeterminação ganhou grandes proporções nesta dinâmica. Então, posso afirmar sob a lente da avaliação reflexiva deste processo, que o pensamento determinado provisoriamente norteou as primeiras ideias criativas de construção deste projeto artístico, em paralelo, a indeterminação emergia como um recurso considerável na atualização de uma obra, que não pretendia ser sistematizada coreograficamente na mesma ordem sequencial de gestos e movimentos preconcebidos.

No percurso do sistema poético *O Seguinte é Isso* foi produzida a dança processual dos sentidos, em que os *bricoleurs* coreógrafos na sua dimensão ontológica, se permitiram dentro de suas possibilidades, refletirem sobre as características mais gerais do seu ser, no contexto da obra em evolução. As distintas reflexões por eles tecidas, foram significativas na produção de novos sentidos, sobretudo na construção fictícia de outras realidades cênico-expressivas, entre elas a realidade sensorial, dramática, cômica, inesperada, dentre outras, que formaram o

que entendo ser o sistema poético, constituído por tantos outros sistemas, como, por exemplo, o corporal e a bricolagem coreográfica.

A bricolagem, neste sentido, é o resultado da produção e fruição em torno da improvisação “que dialoga com inúmeros modos de produção de sentido e de conhecimento, que têm origem em diversos locais sociais.” (KINCHELOE, 2007, p.30). Em *O Seguinte é Isso* verifiquei um número considerável de maneiras de produção sensorial, a própria improvisação e o acaso são exemplos exponenciais neste procedimento, cuja lógica da criação estava implicada no modo como o corpo selecionava, recortava e recombina o seu vocabulário de movimento na construção diferenciada de cada etapa investigada.

O processo criativo analisado privilegiou a subjetividade criativa, sem ater-se a métodos preestabelecidos e, portanto, distante de padrões monológicos. O referido espetáculo permitia aos *bricoleurs* coreógrafos ampla liberdade para construir movimentos fragmentados, situações, soluções e múltiplas ações improvisadas. Uma dança desprovida de narrativa única, mas carregada de organicidade, trazia em si, uma carga semântica particular com muitas possibilidades de interação e diálogo com o público.

A obra em processo, atualizava constantemente os substratos do tempo, espaço, fluxo, temas, formas, tensões e situações. Todos estes aspectos são provisórios, por isso, esta obra artística se caracteriza como obra inacabada, cuja organização se constrói em “redes de criação, que se mantêm no ambiente marcado pelo inacabamento e interações, aparecem como sistema aberto que exhibe tendências, como a construção e satisfação de um projeto poético.” (SALLES, 2008, p.157). A incompletude desta criação deixou exposto o modo particular encontrado pelos *bricoleurs* coreógrafos para a construção da dramaturgia geral e, como consequência, revelou um conjunto indeterminado de micro-projetos poéticos que integravam o macro projeto poético, *O Seguinte é Isso*.

Neste contexto, após tantos ensaios, observações, análises, transformações, proposições e diálogos com os *bricoleurs* coreógrafos, acerca das descobertas dos seus projetos poéticos imbricados neste sistema aberto de criação, posso asseverar, o quão significativo foi e continua a ser esta experiência estético-criativa. Na função de diretora artística e propositora do referido espetáculo, afirmo que os *bricoleurs* coreógrafos não terminaram a temporada do mesmo jeito que começaram, pois é visível, o nível de amadurecimento cênico tanto deles, quanto da obra que segue se apresentando e evoluindo.

Na função de *bricoleur* artística, vivenciei de modo mais efetivo o que é lidar com o risco e a imprevisibilidade na cena. A minha sensação só em lembrar esse fato, coloca o meu corpo em alerta. Então, os *bricoleurs* coreógrafos aprenderam a conviver com os momentos

súbitos, estão prontos para improvisar em qualquer circunstância cênica, pois foram preparados não apenas para este espetáculo, mas para atender às demandas de processos abertos e indeterminados que ultrapassam limites dentro do próprio sistema poético, que resultam em “obras consideradas híbridas. Poderíamos destacar esta indeterminação de limites, uma, entre tantas difusas, das características da poética contemporânea.” (SALLES, 2008, p.157). Partindo deste pressuposto, eis aqui, mais uma poética contemporânea, em que as demandas da obra abrem as fronteiras do fazer e sentir em dimensões cujos limites são conferidos tanto pelo criador quanto pelo sistema poético intrínseco à obra.

O percurso criativo se tornou transparente. O receio de dançar não uma coreografia, mas todo o espetáculo gerado pelo método de improvisação e acaso, a preocupação com a forma acabada, com o *quantum* de energia a ser disponibilizada, a pouca escuta interna no início do processo, o exercício de fugir do lugar comum e da linearidade coreográfica, no espaço físico de apresentação e, tantas outras questões sublinhadas nesta tese, desapareceram totalmente, dando origem a novas descobertas cênicas, com reflexos rápidos, sensoriais e cognitivos, essenciais para quem improvisa.

Em processos de improvisação como obra artística é fundamental que o artista em seus questionamentos cênicos encontre o caminho para as respostas, do contrário, quando novas situações carregadas de distintas questões surgirem no percurso de sua atuação cênica, ele pode travar, ou seja, sentir-se perdido e sem atitude para alterar a situação por ele percebida. Neste sentido, reitero a importância da preparação corporal em espetáculos desta natureza. Improvisar é um ato criativo de grande complexidade, por isso, exige pesquisa e elaboração cênica, ainda que se caracterize pela poética do inacabamento e estado provisório, necessita de um projeto artístico. Neste contexto criativo, desejo que esta pesquisa estético-criativa e, agora em forma de tese, encontre novas propriedades cênicas e teóricas, as quais podem ser agregadas, misturadas ou retiradas do sistema poético em questão, dando lugar a novos estímulos criativos e conceitos, por meio de projetos artísticos e/ou acadêmicos em que em alguma extensão seja possível trocarem informações com esta pesquisa.

REFERÊNCIAS

- BANNES, Salles. **Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente**. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BARBA, Eugenio. **Queimar a casa: origens de um diretor**. Trad. Patricia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BARBA, Eugenio e SAVARESSE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Campinas: Hucitec, 1995.
- BIZERRIL NETO, José. **Dança e dialogia: etnografando o contato e improvisação**. In: cadernos de dança: revista de estudos e pesquisa em Antropologia da dança e do Corpo n.1 (outubro 2003). Florianópolis: Mosaico Editora, 2003. Org. Giselle Guilhon Antunes Camargo.
- BOURCIER, PAUL. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à interpretação**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor: as ações físicas como eixo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BRETON, David Le. **A sociologia do corpo**. Trad. Sonia M.S.Fuhrmann. Petropolis, RJ: Vozes, 2010.
- BROWN, Kathryn S. **Tecnologias para sentir**. In: Revista Mente e Cérebro: segredos dos sentidos – como o cérebro decifra o mundo ao redor. São Paulo: Ediouro – edição especial nº12, s/d.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAUQUELINE, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CERBINO, Beatriz. **Um pensamento em movimento**. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Teatro Municipal do rio de Janeiro, 2001. (série Memória do Theatro municipal do Rio de Janeiro;8).
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DAMÁSIO, Antônio R. **O erro de descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DAMÁSIO, Antônio R. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DAWKINS, Richard. **O gene egoísta**. Trad. Rejane Rubino. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DELEUZI, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas**. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FARO, Antônio Jose. **A dança no Brasil e seus construtores**. Rio de Janeiro: Fundacen, 1988.

FAYGA, Ostrower. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1990

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

GARDNER, Howard. **A teoria das inteligências múltiplas**. Porto Alegre: Artmed, 1994.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GLEISER, Marcelo. **Criação imperfeita**. Rio de Janeiro. Record, 2010.

GOSWAMI, Amit. **Criatividade quântica: como despertar o nosso potencial criativo**. São Paulo: Aleph, 2008

GREBLER, Maria Albertina Silva. **Pina Bausch e Maguy Marin: A teatralidade como fundamento de uma dança contemporânea**. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Salvador. UFBA, 2005.

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

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Trad. Clóvis Marques. São Paulo: Jorge Zahar, 1993.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2002.

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

ICLE, Gilberto. **Teatro e construção de conhecimento**. Porto Alegre: Mercado aberto, 2002.

KINCHELOE, Joe L. KATHLEEN, S.Berry. **Pesquisa em educação: conceituando a bricolagem**. Trad. Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2007.

LACAVA, Maria. **Improvisações de movimentos na dança**. In: MOMMENSON, Maria; PETRELLA, Paulo (coords.). Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento. São Paulo: Summus, 2006.

LABAN, Rudolf. **Dança educativa moderna**. Trad. Maria da Conceição Parayba Campos. São Paulo: Ícone, 1990.

LANGENDONCK, Rosana Van. **Merce Cunningham: Dança cósmica: acaso, tempo espaço**. São Paulo: Edição do Autor, 2004.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LESTIENNE, Rémy. **O acaso criador**. Trad. Adriana Rizo Garcia; Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. 8. Ed. Tradução Tania Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989.

LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. In: ANTUNES, Arnaldo et al. **Lições de dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.

MACEDO, Roberto Sidnei. **A etnopesquisa crítica e multirreferencial nas ciências humanas e na educação**. 2. ed. Salvador, Edufba, 2004.

MAY, Rollo. **A coragem de criar**. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

MARTINS, Cleide. **A improvisação em dança: um processo sistêmico e evolutivo**. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC, 1999.

MENDES, Ana Flávia. **Dança imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do espetáculo avesso**. São Paulo: Escrituras, 2010.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna**. São Paulo: Summus, 2007.

MONTEIRO, João Paulo. **Realidade e cognição**. São Paulo: Discurso Editorial; Editora Unesp, 2006.

MOREIRA, WagnerWey (Org). **Século XXI: A era do corpo ativo**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2006

MOREIRA, Giselle da Cruz. **Sinapses rizomáticas: a história da dança em Belém do Pará de 1950 a 1999**. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Salvador.UFBA, 2009.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo: o poder da improvisação na vida e na arte**. Trad. Eliana Rocha. São Paulo: Summus, 1993.

NAVAS, Cássia; DIAS, Lineu. **Dança Moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

NAVAS, Cássia; ISAACSSON, Marta; FERNANDES, Silvia (Orgs.) **Ensaio em cena**. 1.ed Salvador, BA: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas; Brasília, DF: CNPq, 2010.

NICOLESCO, Basarab. **O manifesto da transdisciplinaridade**. Trad. Lucia Pereira de Souza. São Paulo: TRIOM, 1999.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis, Vozes, 1987.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. 3ªed. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAREYSON, L. **Verdade e Interpretação**. Trad. Maria Helena Nery Garcez, Sandra Neves Abdo. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Roberto. **Tatiana Leskova: nacionalidade-bailarina**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2001. (Série Memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro; 6).

PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

PEREIRA, Sayonara. **Rastros do tazntheater no processo criativo de esboço**. São Paulo: Annablume, 2010.

PRIGOGINE, Ilya. **As leis do caos**. São Paulo: Unesp, 2002

PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza**. São Paulo: Unesp, 1996.

PRIGOGINE, Ilya. **O nascimento do tempo**. Lisboa: Edições 70, 1990.

PONTY, Maurice Merleau. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins fontes, 1999.

PONTY, Maurice Merleau. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar: práticas dramáticas e formação**. Trad. Cássia Raquel da Silveira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

ROBINE, Jean-marie. **O self desdobrado: perspectiva de campo em Gestalt-terapia**. Trad. Sônia Augusto. São Paulo: Summus, 2006.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação:** construção da obra de arte. Vinhedo-São Paulo: Horizonte, 2008.

SÁNCHEZ, Lícia Maria Morais. **A dramaturgia da memória no teatro-dança.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

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

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo:** dança e performatividade. Salvador: UFBA, 2008.

SIQUEIRA, Denise da Costa oliveira. **Corpo, comunicação e cultura:** a dança contemporânea em cena. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

SILVA, Eliana Rodrigues. **A dança e pós-modernidade.** Salvador: UFBA, 2005

SILVA, Elizabeth P.Gomes. **Criações e mudanças. O ballet stagium na cena paulistana – década de 70.** Tese de doutorado. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 1999.

SILVA, Sônia. **O movimento que recria o mundo:** um colóquio pedagógico-musical entre Laban e Koellreutter. In: MOMMENSON, Maria; PETRELLA, Paulo (coords.). Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento. São Paulo: Summus, 2006.

SILVA, Hugo Leonardo da. **Poética da oportunidade:** estruturas coreográficas abertas à improvisação. Salvador: EDUFBA, 2009.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator.** Trad. De Pontes de Paula. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

STEIN, Murray. Jung: **o mapa da alma.** Trad. Alvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 2006.

TERRA, Vera. **Acaso e aleatório na música:** um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez. São Paulo: EDUC: FABESP, 2000.

THIOLENT, Michel. **A metodologia da pesquisa-ação.** São Paulo: Cortez, 1985.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Ciência. Formas de conhecimento:** arte e ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

ZIMMERMANN, Elisabeth. **Corpo e individuação.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

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