



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

ANTRIFO RIBEIRO SANCHES NETO

**LÁ LÁ ELE
DEVANEIOS, MEMÓRIAS E ESTADOS DE CORPO EM TRÊS
PROCESSOS COREOGRÁFICOS**

Salvador
2006

ANTRIFO RIBEIRO SANCHES NETO

LÁ LÁ ELE
DEVANEIOS, MEMÓRIAS E ESTADOS DE CORPO EM TRÊS
PROCESSOS COREOGRÁFICOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Dança e Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Antonio de Paula Passos

Salvador
2006

Biblioteca Nelson de Araújo - UFBA

S211 Sanches, Antrifo.

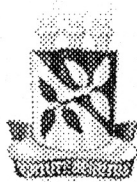
Lá lá ele: devaneios, memórias e estados de corpo em três processos coreográficos / Antrifo Sanches. - 2004.

125f. : il.

Orientador : Profº Drº Fernando Antonio de Paula Passos.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, 2006.

1. Dança. 2. Coreografia. 3. Criação Artística I. Antrifo Sanches.
II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança.
III. Título.



Serviço Público Federal
Escola de Teatro/ Escola de Dança
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

ANTRIFO RIBEIRO SANCHES NETO

“Lá Lá Ele: Devaneios, Memórias e Estados de Corpo em três Processos Coreográficos”

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,
Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:

Profº Drº **Fernando Antônio de Paula Passos (Orientador)**

Profº Drº **José Antônio Saja-Ramos Neves dos Santos (FCH-UFBA)**

Prof.ª Dr.ª **Eliana Rodrigues Silva (PPGAC-UFBA)**

Salvador, 31 de agosto de 2006

Para
Walter, Miralva, Vitor, Julia, Eva e Vivianne

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer imensamente a todos que contribuíram para a construção deste projeto e em especial a: Isa Trigo, Celso Junior, Mateus Dantas, Fernando Passos, Eliana Rodrigues, Leda Iannitelli, José Antonio Saja, Cristina Passos, Ricardo Ravazzano, Paulo Gonsalves, Paulo Bassan, Jair Azevedo, Joãozito, Daniel Oliveira, Luciano Bahia, Ciane Fernandes, Sérgio Farias, Sonia Rangel, Suzana Martins, Dulce Aquino, Ivani Santana, David Iannitelli, Carla Leite, Jussara Setenta, Vera Motta, Cristiana Mercuri, Jacyan Castilho, Alice Estefânia, Makários Maia, Vilma de Oliveira e Isbela Trigo, Maria Aparecida Linhares, Maurício Pedrosa e Fátima Daltro.

*Me vejo no que vejo
Como entrar por meus olhos
Em um olho mais límpido
Me olha o que eu olho
É minha criação
Isto que vejo
Perceber é conceber
Águas de pensamentos
Sou a criatura
Do que vejo*

Otávio Paz

RESUMO

Este estudo analisa três processos de criação coreográfica a partir da perspectiva do dançarino-criador. A pesquisa, caracterizada como qualitativa, foi desenvolvida com base na abordagem compreensiva dos fenômenos estudados, que admite o pesquisador como principal ferramenta metodológica do estudo. Os processos das três cenas que compõem o espetáculo *Idéias do Olho*, intituladas *O Corpo Íntimo do Olhar*, *O Olhar Contaminado* e *Uma Experiência na Retina*, são analisados sob a luz da Crítica Genética e dos Estudos da Performance (*Performance Studies*). O estudo intenciona borrar as fronteiras entre prática e teoria artísticas ao realizar uma pesquisa em dança a partir da vivência do próprio pesquisador, que assume o papel de dançarino-criador nos processos criativos analisados. O objetivo é refletir o fazer cênico da dança numa perspectiva contemporânea na intenção de contribuir com o pensamento que produz novas teorias da arte e discute novas abordagens metodológicas em processos criativos. A pesquisa proporciona uma reflexão mais aprofundada acerca do corpo que cria e interpreta a cena da dança ao analisar suas ações como sujeito nos processos de criação artística.

Palavras-chave: Dança; Coreografia; Criação artística.

ABSTRACT

This study analyzes three creative processes in choreography from the perspective of the dancer/co-creator or performer/co-choreographer. Qualitative research was conducted and based upon a comprehensive approach of the phenomena under scrutiny, which ultimately values the researcher as the main methodological tool. The creative processes of the three scenes that compose the dance piece *Ideas of the Eye* (*The Intimate Body of the Gaze*, *The Contaminated Gaze*, *A Retina Experiment*) were analyzed in the light of the Genetic Critical Theory and Performance Studies. It intends to blur the boundaries between artistic theory and practice and to carry out dance research from the point of view of the lived experiences of the researcher who places himself in the role of dancer/co-creator in the creative processes that he then analyzes for this writing. It ultimately offers a meditation on the performative making of dances in a contemporary framing in order to contribute to the formation of new theories about art and the new methods involved in dance composition. It also aims at a profound meditation about the body that creates and performs dance by analyzing the body's actions and agency in the creative processes in choreography.

Keywords: Dance; Choreography; Artistic creation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Tipo de registro genético.....	16
Figura 2 – O registro encarnado	17
Figura 3 – Rede inter-relacional das atividades básicas do processo criativo	19
Figura 4 – Eu e Isa Trigo na entrevista	24
Figura 5 – Eu e Celso Júnior durante um ensaio	25
Figura 6 – Rede interativa entre corpos criadores nos processo coletivos	33
Figura 7 – O olhar	36
Figura 8 – O olhar contaminado.....	38
Figura 9 – Fotografia das luzes (1)	45
Figura 10 – Fotografia das luzes (2)	45
Figura 11 – Oxum na beira do rio. Cena de Isa trigo.....	55
Figura 12 – Improvisando	69
Figura 13 – Aquecendo ao limpar a sala de ensaio	72
Figura 14 – Registro do esboço espacial da cena <i>O Corpo Íntimo do Olhar</i>	78
Figura 15 – Primeiro gráfico espacial da cena <i>O Corpo Íntimo do Olhar</i>	79
Figura 16 – Gráfico espacial da cena <i>O Corpo Íntimo do Olhar</i>	80
Figura 17 – Interagindo com o músico Mateus Dantas	82
Figura 18 – <i>O Olhar Contaminado</i> – a cena (1)	85
Figura 19 – Registro genético da cena <i>O Olhar Contaminado</i>	87
Figura 20 – Gráfico espacial da peça <i>Quad</i> de Samuel Beckett	88
Figura 21 – Gráfico espacial da cena <i>O Olhar Contaminado</i>	89
Figura 22 – Estrutura da cena <i>O Olhar Contaminado</i>	92
Figura 23 – Interagindo com o olhar contaminado	93
Figura 24 – Fotografia e desenho do movimento feito com a câmera (1).....	94
Figura 25 – Fotografia e desenho do movimento feito com a câmera (2).....	95
Figura 26 – Seqüência da manipulação de Celso Júnior em mim	98
Figura 27 – Seqüência da metodologia de criação da cena <i>O Olhar Contaminado</i> : foto das luzes, desenho do movimento da câmera, o desenho retratado em movimento e o resultado na cena.....	99
Figura 28 – <i>Uma Experiência na Retina</i> – a cena (1).....	104
Figura 29 – <i>Uma Experiência na Retina</i> – a cena (2).....	105
Figura 30 – Um gesto	108
Figura 31 – Exploração dos movimentos visualizados.....	110

Figura 32 – Resultado dos devaneios provocados pela imagem da criança	112
Figura 33 – Linhas curvas num espaço curvo	115
Figura 34 – Gráfico espacial da cena <i>Uma Experiência na Retina</i>	116

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
UMA ABORDAGEM QUALITATIVA E COMPREENSIVA.....	12
APORTES TEÓRICOS E METODOLÓGICOS.....	14
AS HIPÓTESES	20
OS CORPOS CRIADORES.....	23
O EIXO TEMÁTICO.....	25
PENSANDO O CORPO.....	27
CAPÍTULO I - DEVANEIOS E IMAGENS DO CORPO QUE DANÇA	31
1.1 PRIMEIRAS IMPRESSÕES	32
1.2 O OLHAR	35
1.3 OS DEVANEIOS	41
1.4 AS IMAGENS	43
1.5 SOU TODO COLETIVO.....	49
1.6 UM CORPO BAIANO	53
1.7 A MORTE NA DANÇA.....	56
CAPÍTULO II - MEMÓRIAS E ESTADOS DE CORPO	60
2.1 O CORPO ÍNTIMO DO OLHAR – A CENA.....	60
2.2 O PROCESSO DE ISA TRIGO.....	64
2.2.1 Descondicionando o corpo	65
2.2.2 Improvisação no processo	67
2.2.3 A rotina de aquecimento de Isa Trigo	70
2.2.4 O lá lá ele	73
2.2.5 Estados de corpo.....	74
2.2.6 Era uma diagonal	76
2.2.7 Um corpo dono da música	81
2.3 O OLHAR CONTAMINADO – A CENA.....	83
2.4 O PROCESSO DE CELSO JÚNIOR.....	86
2.4.1 Com o texto no corpo	87
2.4.2 O <i>Quad</i> de Celso Júnior	91
2.4.3 Uma rotina objetiva.....	94
2.5 UMA EXPERIÊNCIA NA RETINA – A CENA.....	101
2.6 MEU PROCESSO	105
2.6.1 Um coreógrafo intérprete.....	106
2.6.2 Improvisação auto-sugerida.....	109
2.6.3 Uma rotina solitária.....	111
2.6.4 A Espiral	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS	122

INTRODUÇÃO

Este estudo se insere na área da dança, na linha II do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, intitulada Poéticas e Processos de Encenação. Inicialmente fui orientado pela Profa. Dra. Leda Maria Muhana Iannitelli, que apresentou caminhos possíveis para uma pesquisa com abordagem qualitativa e posteriormente pelo Prof. Dr. Fernando Antonio de Paula Passos, que acompanhou todo o processo de escrita da dissertação, proporcionando uma leitura crítica sobre o objeto de estudo. Esta dissertação compõe-se de uma introdução, dois capítulos, considerações finais e referências.

Este estudo foi realizado com o desejo de contribuir com o pensamento que defende a importância dos processos criativos nas artes, trazendo reflexões que possam auxiliar criadores e admiradores da dança no que se refere às experiências e ao papel do corpo que cria e apresenta a cena. As reflexões aqui apresentadas surgiram a partir das experiências vividas durante o processo de criação e apresentação das três cenas que compõem o espetáculo *Idéias do Olho*.

A construção deste projeto se deu de forma lenta e gradual como muitos processos de aprendizagem que venho experimentando ao longo da minha carreira profissional como educador, dançarino e criador de dança. Antes de mergulhar na pesquisa propriamente dita, precisava entender como transformar a cena em um objeto de pesquisa acadêmica, já que como artista cênico, fazia da pesquisa uma prática cotidiana. O ato de criar um espetáculo cênico já pressupõe a idéia de uma pesquisa, entretanto, a prática artística para a cena prescinde da sistematização com vistas à descrição do processo criativo. “Não se faz arte sem pesquisa, sobretudo na Universidade; o que é escasso é o processo rotineiro de sistematização” afirma o Prof. Dr. Armindo Bião (2000, p.255), um dos fundadores deste Programa.

Ao artista criador cabe a liberdade da criação e sua pesquisa geralmente torna-se um livre ir e vir de idéias, experiências e experimentações na busca de um resultado cênico satisfatório. Raramente vê-se uma sistematização descritiva do processo e este agir sistematizado é, certamente, uma contribuição da academia às

artes cênicas. Reconheço, por outro lado, que minha proposta de pesquisa se inscreve também na direção na qual as manifestações culturais e artísticas contribuem para a formação de teorias sociais, antropológicas, históricas e filosóficas do campo acadêmico, como é o caso do samba, que segundo Hermano Vianna (1995) proporcionou o surgimento das teorias sociais e antropológicas defendidas por pesquisadores como Gilberto Freyre.

Como artista criador da cena sempre me entendi um pesquisador, como afirmou Bião. Criar uma cena é realizar uma pesquisa. Todavia a certeza de que realizava uma pesquisa acadêmica em arte surgiu no momento da escrita da dissertação ao me deparar com inúmeras reflexões acerca do corpo que cria e apresenta a cena da dança, como também acerca dos processos de criação em dança. Escrever foi tão prazeroso quanto construir a cena.

UMA ABORDAGEM QUALITATIVA E COMPREENSIVA

Coloco-me diante de uma pesquisa em artes cujo desenvolvimento alio procedimentos científicos e acadêmicos à prática artística. A este tipo de pesquisa, Fredric Litto (1987, p.18-19) refere-se como aquela em que:

[...] o artista está disposto a ir além da linguagem visual ou auditiva ou cinética à qual está acostumado, e planejar com antecedência seu trabalho, registrar com palavras o andamento do mesmo, e relatar por escrito os resultados.

O conceito de Lüdke e André (1986) sobre pesquisa qualitativa é bastante apropriado a este estudo. Segundo as autoras, a pesquisa qualitativa é aquela que envolve a obtenção de dados descritivos obtidos no contato direto do pesquisador com a situação estudada. Neste tipo de pesquisa enfatiza-se mais o processo do que o produto e busca-se retratar a perspectiva dos participantes.

Philippe Henry (1999) define algumas características da pesquisa qualitativa. Para ele esta pesquisa é uma apropriação da pesquisa em ciências sociais e

humanas para as artes cênicas, podendo ser teórica ou prática. Ela é predominantemente empírica e seu objetivo essencial é propor uma interpretação significativa para um fenômeno humano ou social. Suas principais características são:

- A abordagem compreensiva do fenômeno buscando coerência de significações;
- A empatia entre o pesquisador e seu objeto de estudo;
- A compreensão aprofundada de situações humanas concretas, levando em conta sua complexidade e dinâmica própria;
- O pesquisador como principal ferramenta metodológica participando dos processos e eventos que estuda;
- O desenvolvimento a partir de uma síntese progressiva, buscando destacar pouco a pouco uma interpretação compreensiva dos fenômenos estudados;
- A importância da linguagem oral, escrita e não-verbal (gestos, sons, cores, etc.); e
- A utilização dos métodos deve permitir que o pesquisador lide com a subjetividade inerente aos fenômenos humanos, elucidando e compreendendo-os.

Para Henry a pesquisa qualitativa propõe uma nova interpretação significativa da realidade, sem pretender ser absoluta e definitiva. Sua finalização resulta em uma exposição narrativa, que é a interpretação, descrição e teorização dos fatos estudados, com a articulação de referências teóricas e práticas, podendo ou não haver uma encenação como parte integrante do processo.

A pesquisa qualitativa é sustentada pelo paradigma compreensivo que busca uma nova e aprofundada compreensão dos fenômenos humanos e sociais e fundamenta-se na capacidade humana de apreender o já vivido ou sentido por outros seres humanos e pelo próprio indivíduo pesquisador. Daí a importância dada

aos atores (individual ou coletivamente) e ao pesquisador, um observador participante, consciente de atuar nos eventos e processos estudados. A abordagem compreensiva em uma pesquisa revela a diluição da fronteira entre o pesquisador e seu objeto de estudo. Para a pesquisadora Renata Pitombo (2000, p.280). “A abordagem compreensiva afirma a interdependência do objeto e do sujeito”. Nesta pesquisa, a relação entre sujeito e objeto foi mesmo além da empatia e além da idéia do pesquisador como principal ferramenta metodológica. Tornei-me também objeto de mim mesmo ao analisar o processo de criação de uma obra artística na qual assumi o papel de dançarino-criador.

Sendo esta uma pesquisa qualitativa, fazia-se necessário uma atenção especial para com a linguagem não verbal. A dança, ontologicamente, é uma ação comunicativa não verbal do ser humano. A criação de um espetáculo contemporâneo de dança já aponta, em princípio, a atenção com o gestual, as imagens e os sons que não sejam as palavras. Estes aspectos tiveram especial atenção durante o estudo, como poderá ser visto no decorrer dos capítulos desta dissertação.

APORTES TEÓRICOS E METODOLÓGICOS

A análise dos processos foi feita à luz da Crítica Genética, ciência nascida em Paris no ano de 1968, que tem como objeto o estudo da gênese das obras de arte. A Crítica Genética busca uma análise mais profunda e coerente das obras de arte a partir dos registros de armazenamento e experimentação feitos pelos artistas criadores durante os processos de criação das obras. A Profa. Dra. Cecília Almeida Salles é uma das fundadoras da crítica genética como linha de pesquisa no Brasil e atualmente é coordenadora do Centro de Estudos da Crítica Genética da PUC-SP. Seu livro *Gesto Inacabado – Processo de Criação Artística* (1998) onde a autora apresenta – a partir das experiências criativas de artistas criadores da dança, da música, do teatro, das artes plásticas, do cinema e da literatura – princípios da

crítica genética que regem a análise dos processos criativos, serviu como importante base teórica nesta pesquisa.

Inicialmente a crítica genética foi desenvolvida na área da literatura, estendendo-se depois para outras áreas como música, teatro, artes plásticas, dentre outras. A primeira pesquisa realizada no Brasil na área da dança foi dirigida pela Dra. Rosana van Langendonck Augusto na qual a autora fez uma análise minuciosa do processo criativo da obra coreográfica *A Sagração da Primavera* de Luís Arrieta.

Desenvolver um estudo com base na crítica genética é mergulhar no universo do processo criativo de uma obra artística, lidando com os registros do processo aos quais Salles denomina *Documentos de Processo*. Segundo a autora, esses documentos são registros tanto de armazenamento quanto de experimentação. Os registros de armazenamento são informações que serão úteis ao artista no percurso de concretização da obra e os registros de experimentação são anotações das diversas hipóteses que vão sendo levantadas e testadas pelo artista no processo de criação.

Os registros de experimentação se apresentam em forma de esboços, rascunhos, partituras, roteiros, croquis, fotografias, etc. Nesta pesquisa os documentos do processo foram alguns rascunhos, anotações, fotografias e filmagens dos ensaios e dos processos de cada coreógrafo, os quais permaneceram sem alteração. Os registros escritos, por exemplo, não foram digitados. Foram mantidos e guardados em seu formato original.

2º ensaio

28 09 04

- limpeza do chão + concentrações → buscas
- Ira chama atenção quanto ao ritmo do movimento
- Ira → "verdade de desenhar alguma coisa no chão"
- Processo de Ira
 - precisa de amarracões no processo ^{sem um} todo
 - nos existe cobrança com o tempo
 - as improvisações são dirigidas a partir do próprio processo. As indicações são dadas a partir do que o diretor / coreógrafo está ~~retribuindo~~ observando no processo de improvisação



PERGUNTA ?

- Existe algo pré-estabelecido para o desenvolvimento das laboratórias diárias?

Figura 1 – Tipo de registro genético

Os registros escritos dos ensaios, como se vê na figura 1, continham esboços de desenhos das cenas, anotações das experimentações e dados interessantes aos processos e reflexões e frases surgidas nos encontros.

Entretanto um registro contribuiu mais do que todos os outros: o registro encarnado. Aqui um único corpo atravessou toda a obra artística, registrando em si mesmo os processos de cada cena. A abordagem compreensiva nesta pesquisa compreende minhas memórias, imagens e experiências vividas nos papéis de pesquisador, criador e intérprete da obra.



Figura 2 – O registro encarnado

“O propósito da crítica genética é interrogar o processo de criação artística e compartilhar com o artista o segredo deste processo”. (LANGENDONCK, 2004,

p.15). Essa pesquisa foi também a autocrítica de um corpo que se interrogou na tentativa de contribuir com o fazer artístico.

Esta dissertação apresenta a gênese de uma obra contemporânea de dança e a gênese de uma pesquisa em dança. Os processos de escrita e de construção da cena se misturam na prática e na teoria e também misturam a prática com a teoria.

Prática teórica ou teoria prática? Algumas reflexões que ajudaram a construir a idéia do corpo criador e intérprete, surgidas durante os processos criativos e de escrita, foram fruto do contato com os Estudos da Performance (*Performance Studies*) – trazidos pelo orientador deste estudo, Prof. Dr. Fernando Passos – desenvolvidos a partir dos fundamentos da Teoria Crítica que busca unir teoria e prática, ou seja, incorporar ao pensamento tradicional dos filósofos uma tensão com o presente.

Os Estudos da Performance surgiram em Nova Iorque na década de oitenta e estudam, dentre outros objetos, o comportamento do corpo *performer* e a prática artística – desde o processo de preparação, passando pela criação, até a apresentação da cena – numa visão transcultural e interdisciplinar. Sua importância na pesquisa aparece nas contextualizações – sociais, culturais e políticas – dos corpos envolvidos nos processos criativos.

O Quadro de Atividades Básicas Associadas a Processos Criativos Artísticos desenvolvido pela Prof. Dra. Leda Iannitelli em sua pesquisa de doutorado, tornou-se também útil no processo de análise por proporcionar reflexões a partir das ações do corpo que atua e constrói um processo de criação artística. Este quadro consiste em seis atividades básicas inerentes ao processo criativo da cena. São elas: *geração, interpretação, exploração, seleção, avaliação e estruturação*. Segundo Iannitelli (2000, p.252) estas atividades:

[...] mantêm entre si uma relação dialógica e cíclica, com superposições e interações de dados e métodos ao longo do processo artístico. Portanto, [...] elas não se constituem como fases estanques, nem tampouco lineares.

Uma forma linear de desenvolvimento das atividades não poderia estar contida na idéia de complexidade por não favorecer uma relação entre as mesmas.

Segundo a definição de Iannitelli (2000), as atividades fazem parte de uma rede, como mostra o desenho a seguir:

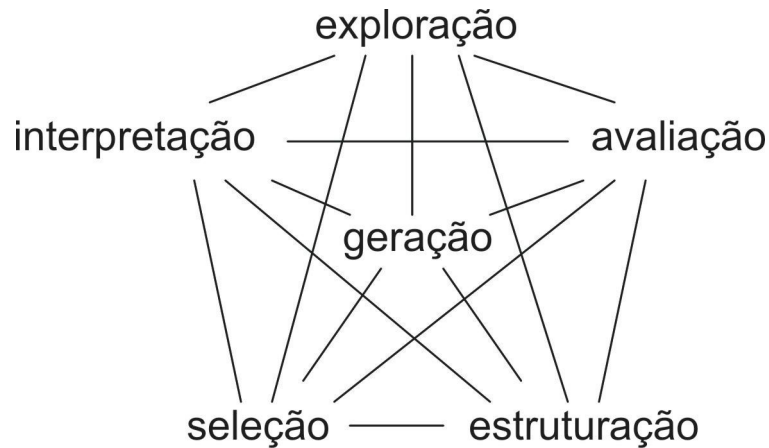


Figura 3 – Rede inter-relacional das atividades básicas do processo criativo

Para Iannitelli (2000) a geração se dá a partir de dois procedimentos: a busca de estímulos e/ou experiências que possam sugerir e serem aprofundadas através do movimento corporal e a prática da improvisação. Ambos envolvem a identificação de novos elementos e orientações. A interpretação, segundo ela, refere-se às maneiras pelas quais os artistas podem perceber e compreender qualidades e conteúdos que emanam do trabalho em progresso, interagindo com os materiais que estão sendo gerados.

A exploração, que para Iannitelli exige uma ação consciente e intencional do artista na experimentação e desenvolvimento do material gerado no processo, teve de uma certa forma, um outro sentido nesta pesquisa. A exploração aqui foi quase toda realizada com base nas improvisações (entendidas como um devaneio de corpo inteiro).

A seleção refere-se às decisões de inclusão ou exclusão do material desenvolvido no trabalho e ela, como ação básica, permeia todo o processo. Já a avaliação refere-se à atitude crítica do criador que favorece a identificação de algum material que não seja interessante para o resultado, podendo torná-lo mais coerente com a proposta da obra ou até mesmo excluí-lo. Por fim, a estruturação apresenta

um caráter mais organizacional, envolvendo as montagens, colagens e edições dos materiais em desenvolvimento.

Os procedimentos e métodos adotados para o desenvolvimento da pesquisa foram:

- Exploração bibliográfica com vistas à formação do quadro de referências teórico-metodológicas e estéticas que auxiliaram na criação e análise da cena;
- Encontros individuais com os criadores, onde foram discutidas as idéias das cenas;
- Ensaios na sala de dança e no teatro, onde foram desenvolvidas as Atividades Básicas do Processo sugeridas por Iannitelli;
- Registros dos ensaios realizados através de diários escritos, filmes e fotografias, nos quais pude observar e refletir o material desenvolvido diariamente;
- Entrevistas com os criadores que serviram como importantes fontes de referências dos processos; e
- Contatos com outros profissionais que trabalham com edição de imagens de vídeo e edição de música.

AS HIPÓTESES

A hipótese deste estudo foi fazer possível a aliança entre prática artística e pesquisa teórica ao analisar três processos criativos em dança a partir da perspectiva do dançarino-criador, refletindo o fazer cênico da dança numa abordagem contemporânea, na intenção de contribuir para o pensamento que produz novas teorias de arte e discute novas abordagens metodológicas dos

processos criativos. O espetáculo *Idéias do Olho* não representou o resultado da pesquisa, mas o próprio objeto de estudo.

Diferentemente da maioria das pesquisas que abordam processos de criação artística, em geral desenvolvidas por estudiosos que não têm qualquer participação direta nos processos, esta pesquisa apresenta a análise a partir da perspectiva do dançarino, que também assumiu o papel de criador e pesquisador do estudo. Acredito estar aí um ponto de observação bastante incomum. Geralmente os processos criativos são analisados sob uma perspectiva de quem está fora deles. É possível encontrar uma bibliografia abordando os aspectos da criação artística escrita pelas mãos do próprio artista como os estudos de Renato Cohen, Fayga Ostrower, Ciane Fernandes, dentre outros, mas em geral são os teóricos, os filósofos e os críticos que assumem o papel de analistas da arte. A descrição e análise feitas do lado de dentro da obra, pelo dançarino-criador, possibilita uma análise bastante íntima, o que seria impossível de ser realizado a partir de uma análise feita por um olhar externo.

Em princípio pretendia eu mesmo ser o criador e o encenador de todo o espetáculo *Idéias do Olho*. Todavia, esta idéia foi transformada a partir da leitura do livro *Gesto Inacabado – Processo de Criação Artística* (1998) da Profa. Dra. Cecilia Salles, que apresenta a continuidade de sua pesquisa no campo da crítica genética. Nele, a afirmação de que cada processo de criação é singular na medida em que as combinações dos aspectos são absolutamente únicas, mas que apesar disso alguns pesquisadores vêm avançando na direção de uma possível morfologia da criação, me fez perceber o quão enriquecedor seria para a pesquisa poder trabalhar em conjunto com diferentes coreógrafos na elaboração do espetáculo e poder confrontar os processos e os resultados de cada um. Existe mesmo esta morfologia da criação? Os processos de criação artística possuem características que possam ser consideradas universais? Aqui estão outras hipóteses desta pesquisa.

Como intérprete da cena tive a oportunidade de experimentar processos criativos dos mais variados. Em processos de criação coreográfica é comum o dançarino ser apenas um corpo preparado para realizar os movimentos que o coreógrafo determina sem interferir diretamente na idéia artística e sem exercitar sua

capacidade criativa. O dançarino, geralmente, é tido como um repetidor do movimento de um outro e esta prática acompanha toda sua formação.

Todavia sempre apreciei mais os processos nos quais o intérprete era um corpo também criador. Durante minha graduação em dança pela Folkwang Hochschule em Essen, Alemanha, e durante minha permanência na Companhia Dance Berlin, participei de processos de criação de dança nos quais os dançarinos exerciam o papel de agentes criadores da obra, sendo dirigidos por um coreógrafo¹. Ao retornar ao Brasil e ingressar no Balé do Teatro Castro Alves na Bahia, vivenciei diferentes práticas metodológicas de criação coreográfica. Infelizmente, a maioria dos coreógrafos que ali chegavam para criar uma obra artística, trabalhava geralmente com o método tradicional de criação coreográfica, no qual os movimentos eram criados por eles para serem repetidos por nós, os dançarinos. Não nos era dada a possibilidade de atuar como agentes co-criadores da obra.

A dança contemporânea, a dança-teatro, a performance, dentre outras linguagens cênicas que utilizam o movimento da dança, ampliaram a idéia do dançarino como agente criador, assumindo um papel ativo no processo de criação da obra. Coreógrafos como Pina Bausch, Trisha Brown, dentre muitos, possuem uma metodologia de trabalho na qual procuram oferecer estímulos que provoquem o potencial criativo dos dançarinos na busca de um movimento diverso do seu. Geralmente neste tipo de trabalho o coreógrafo desenvolve a exploração do movimento pautada na improvisação. Nessa abordagem, a história de cada corpo dançarino é um fator relevante no processo de criação. A própria Pina Bausch, numa célebre frase, diz estar mais interessada naquilo que move seus dançarinos do que na maneira como seus dançarinos se movem. Portanto, ao citar o termo dançarino nesta pesquisa estarei me referindo ao dançarino-criador.

Este conceito aproxima-se do conceito do bailarino-pesquisador-intérprete sugerido por Graziela Rodrigues em seu livro *Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação* (1997), onde, a partir de uma experiência pessoal, ela fala da importância da pesquisa sistematizada na sua atuação como dançarina e coreógrafa.

¹ Os coreógrafos nesta pesquisa são criadores de dança que utilizaram uma metodologia de trabalho tendo o dançarino como agente co-criador da obra. Numa abordagem contemporânea o coreógrafo não é mais o artista solitário que cria todos os movimentos que compõem uma obra coreográfica.

Neste estudo sugiro o termo dançarino já que bailarino sugere a idéia do dançarino visto sob a ótica reducionista que coloca o balé clássico no patamar de estética/técnica de dança universal. Quanto à subtração do termo intérprete deve-se ao entendimento de que todo dançarino é em si um intérprete, apesar de nem todo intérprete ser um dançarino. Portanto, foi assumindo o papel de dançarino-criador e pesquisador que realizei todo este estudo.

OS CORPOS CRIADORES

Para iniciar a pesquisa eu precisava encontrar artistas criadores com os quais me identificasse e que trabalhassem com o movimento da dança num processo de criação onde o dançarino fosse também agente co-criador da obra. Procurei convidar artistas criadores com perfis diversos cujos trabalhos fossem denominados contemporâneos² e com os quais sempre guardei um desejo oculto de vir a trabalhar um dia, já que, como espectador, sempre admirei seus trabalhos. Os dois são artistas renomados na cena baiana. Isa Trigo, professora doutora da Universidade Estadual da Bahia, atriz e diretora teatral, além de possuir uma larga experiência com a dança, realizou um estudo sobre a máscara em suas pesquisas de mestrado e doutorado neste mesmo programa. Celso Júnior, também ator, com mestrado em letras pela UFBA, é eminentemente um diretor teatral que desenvolveu trabalhos com dançarinos em algumas de suas obras.

² As artes cênicas contemporâneas reúnem alguns princípios que regem os processos de criação e as obras em si. A interdisciplinaridade de linguagens, a diversidade cultural, a multiplicidade de padrões estéticos, a alteridade inserida nos processos criativos, são alguns desses princípios. Uma cena denominada contemporânea é, da concepção à apresentação, imbricada no pensamento contemporâneo. Ela é criada e refletida nos múltiplos corpos contemporâneos.



Figura 4 – Eu e Isa Trigo na entrevista

Como todos trabalham com o movimento da dança, preferi denominá-los coreógrafos, mesmo sendo profissionais mais atuantes na área de teatro. Ofereci a todos as mesmas condições: um único intérprete, um mesmo eixo temático, um mesmo espaço cênico e a possibilidade de trabalhar com elementos e linguagens artísticas variadas. O corpo fui eu mesmo no papel de dançarino; o eixo temático oferecido foi o olhar, sobre o qual cada criador tinha total liberdade na escolha de um sub-tema; o espaço cênico também foi o mesmo para todos: o Teatro do Movimento da Escola de Dança da UFBA, onde também ocorreram alguns ensaios, variando posteriormente quanto ao local das apresentações; elementos cênicos e multimídia puderam também ser utilizados a partir das possibilidades de adaptação no espaço cênico e dos recursos de produção.

Nesta pesquisa cada coreógrafo desenvolveu seu processo particular a partir de sua história construída em anos de atividades, reflexões, decepções e prazeres na lida com as artes da cena. Digo artes, no plural, porque todos – Isa Trigo, Celso Júnior e eu – já trabalhamos com a dança e com o teatro, assumindo papéis diversos como diretor, ator, coreógrafo, dançarino, pesquisador, professor, dentre outros.



Figura 5 – Eu e Celso Júnior durante um ensaio

Cada processo criativo teve características próprias e outras que foram comuns aos três. Neste estudo, corpo e processo criativo, como apresentarei mais adiante, são tidos como sistemas complexos que pertencem a seus respectivos conjuntos. Em determinados aspectos os corpos são iguais a todos os outros e em outros aspectos são únicos. O mesmo acontece com os processos de criação. Tento desenvolver essas idéias no corpo desta dissertação.

O EIXO TEMÁTICO

A escolha do eixo temático surgiu do desejo de criar uma obra artística a partir de minhas reflexões acerca do olhar. Este foi um tema que sempre me seduziu como artista, o olhar pensado como janela do corpo³, como veículo de observação e absorção do mundo. O olhar que, na contemporaneidade, absorve informações para

³ Na coletânea *O Olhar* da Cia das Letras o texto de Marilena Chauí refere-se ao olhar como “janela da alma” (CHAUÍ, 1988, p-31) que também é título do filme documentário de Walter Carvalho, ambos citados como obras de referência na pesquisa.

o corpo e é ponto de partida no processo de transformação do mundo. Em sua pesquisa de doutorado intitulada *What a Drag! etnografia, performance e transformismo* o Prof. Dr. Fernando Passos (2004), orientador deste estudo, argumenta que a visão, nas culturas letradas ocidentais, predominou sobre os outros sentidos. Nessas culturas o olhar influencia o comportamento humano. O olhar que vê e que também se faz visto nas relações cotidianas com o outro. Enfim, inúmeras reflexões que construíram um sedutor objeto de pesquisa cênica. No Capítulo I faço uma abordagem mais profunda sobre o olhar em relação ao corpo que cria e aos processos de cada coreógrafo.

Algumas obras que versam sobre o olhar serviram de referência na definição do tema do espetáculo. A coletânea *O Olhar* da Companhia das Letras com textos de diversos autores apareceu como ponto de partida quanto à idéia da forma do espetáculo. Foi a partir dela, uma obra literária composta por uma coletânea de textos de diversos autores versando sobre um mesmo tema, que imaginei um espetáculo formado por uma coletânea de cenas de diversos coreógrafos sobre um mesmo tema. *Ensaio Sobre a Cegueira* do escritor José Saramago, que aborda de maneira profunda a metáfora da humanidade cega; *História do Olho* de Georges Bataille, onde o autor, assumindo-se um personagem, narra suas experiências sexuais e a relação delas com o olhar; e *A Representação do Eu na Vida Cotidiana* do sociólogo Erving Goffman, também serviram como fontes de reflexão do tema. Todavia, foi o filme *Janela da Alma*, documentário do diretor Walter Carvalho, onde diversos artistas, educadores e deficientes visuais dão depoimentos sobre o olhar ou a ausência dele, que incitou o desejo criador.

A idéia de trabalhar com diferentes coreógrafos numa multiplicidade de olhares diferenciados do mundo me pareceu ainda mais apropriada, pois seria mais interessante, tanto para o público quanto para a pesquisa em si, confrontar esses olhares nos processos de criação.

É importante esclarecer que o meu processo de criação antecedeu o dos outros coreógrafos. A cena dirigida e apresentada por mim foi resultado de um processo iniciado em março de 2004, alguns meses antes do início do trabalho com Isa Trigo, que teve uma primeira etapa composta por três encontros entre setembro e outubro de 2004, sendo retomado em fevereiro e concluído em março de 2005, mês de início

do processo de Celso Júnior. O primeiro esboço da minha cena foi apresentado em abril de 2004 na Escola de Dança da UFBA.

PENSANDO O CORPO

Iniciar um processo criativo é exigir um corpo presente de forma intensa e inteira. É preciso um corpo envolvido em suas idéias, desejos, sensações, experiências e movimentos. Neste sentido, a criação de um texto não difere da criação de uma cena artística. Fayga Ostrower (1997, p.10) diz que a percepção consciente na ação humana é uma premissa básica da criação e que esta se articula principalmente através da sensibilidade. A criação parte da interação, em movimento, do ser humano com o mundo e na absorção deste mundo através dos sentidos. Neste processo, a informação recém absorvida pelo corpo é transformada ao interagir com a história de cada corpo, que por sua vez é também transformado ao interagir com esta nova informação. Assim, este corpo transformado ao continuar interagindo com o mundo, torna-se agente transformador através de suas ações criativas. Nessa idéia está o conceito de corpomídia defendido por Christine Greiner e Helena Katz (2005, p.131), pesquisadoras e coordenadoras do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, que diz que:

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a idéia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpo mídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo.

Este processo se dá na relação do corpo com o ambiente. Sendo um complexo vivo, o corpo encontra-se em permanente estado de transformação absorvendo as informações que, segundo Greiner e Katz (2005, p.130), “passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo”. Este por

sua vez é agente transformador do ambiente, atuando num fluxo permanente de troca de informações.

Tanto este texto acadêmico quanto a cena na qual atuo são frutos do processo de interação de um corpo com outros corpos e com o mundo, numa rede de troca de informações, formando um complexo ativo propício à criação coletiva. Os conceitos do antropólogo Edgar Morin (2001) no livro *Introdução ao Pensamento Complexo* traz sua noção do mundo a partir de conjuntos complexos, formados por componentes inseparáveis que fazem parte de um todo. Este pensamento é uma das bases epistemológicas desta pesquisa. Morin (2003, p.14) trabalha com a idéia de que os complexos contêm um “tecido interdependente, interativo e inter-retroativo entre as partes e o todo, o todo e as partes”, o que revela um mundo inter-relacionado composto por um universo de conjuntos macros e micros. Sob este ponto de vista, esta pesquisa, assim como este texto e o processo de criação da cena, são frutos de um fascinante processo coletivo imbricado num sistema complexo.

Numa perspectiva de conjunto micro, o corpo também se define como um sistema complexo. Uma das vertentes do pensamento contemporâneo refuta a idéia cartesiana que separa o corpo da alma. Nele, o corpo abandona sua característica dualista e se assume como um corpo único, um complexo que é ao mesmo tempo físico, biológico, psíquico, espiritual, social e cultural.

Tomando também a obra artística como um sistema complexo, pensa-se o corpo como o principal elemento do processo de criação. É ele quem cria, comanda e apresenta a cena. Essa corporeidade inerente à arte define o processo artístico como um processo intercorporal, que é iniciado num corpo e transmitido a outros. Nesta interação o processo artístico torna-se inacabado. Retomando o conceito do corpomídia, ao pousar em outros corpos – outros aí representados pelos espectadores – a informação da obra é transformada e lançada adiante numa nova interação e assim por diante. Nessa perspectiva, a obra de arte não acaba em um corpo. Ela, como toda informação, circula na rede do sistema complexo composto pelo tecido interdependente, interativo e inter-retroativo citado por Morin (2001).

Ao abordar o processo de interação entre artista *performer* e espectador, Érika Fischer-Lichte (1998, p.164) revela mais um aspecto do corpo contemporâneo ao afirmar que:

[...] é a ação física do artista que desencadeia nos espectadores sensações, emoções e impulsos para atuarem por eles próprios e que inicia reflexões que lhes irão permitir ter a experiência de serem um corpo, em vez de apenas terem um corpo.

No texto de minha autoria (SANCHES, 2005, p.57) intitulado *Reflexões Acerca da Formação do Corpo na Dança Contemporânea*, também defendo a idéia de ser um corpo ao invés de ter um corpo quando afirmo que:

Hoje se busca extrair os pronomes possessivos para falar do corpo: 'meu' corpo, 'seu' corpo ou 'o corpo de João'. Por trás da sentença 'meu corpo' está a idéia de que eu poderia existir sem ele, quando na verdade, sem o corpo, eu sequer seria algo presente no mundo. A máxima cartesiana 'penso, logo existo', sob esta perspectiva, poderia ser reformulada para 'sou corpo, logo existo'. Hoje se entende que o pensamento é corpo, a criatividade é corpo, a voz é corpo, assim como os desejos também o são. Tudo isso faz parte de um ser corporificado que por sua vez é parte de um complexo global. Tenta-se não falar mais 'o corpo de João', mas simplesmente 'João'. Quando alguém se refere à 'João', na verdade está se referindo àquele corpo denominado 'João', ao corpo João, e isso é uma mudança paradigmática difícil de ser absorvida após tantos anos de separação entre o corpo e o eu.

O corpo dançarino nesta pesquisa é um corpo cênico construído a partir de experiências múltiplas de dança, tanto na formação técnica quanto nos aspectos criativos, além de experiências nas linguagens do teatro e da música. Esta característica se aproxima do conceito de corpo híbrido desenvolvido por Laurence Louppe (2000, p.31) Para a autora "a hibridação é, hoje em dia, o destino do corpo que dança, um resultado tanto das exigências das criações coreográficas, como da elaboração de sua própria formação".

Num processo criativo como este, realizado numa perspectiva contemporânea, envolvendo diferentes coreógrafos com suas múltiplas estéticas e poéticas, é pertinente entender o corpo idiossincrático e único, como um corpo transformado a partir de conhecimentos e experiências artísticas múltiplas.

Foi, portanto, imbricado na idéia do corpo como um conjunto complexo, unificado em seus aspectos (físico, biológico, psíquico, social, cultural, etc), híbrido em sua formação e experiência artística e provedor da cena desde a geração da idéia até a apresentação pública da obra, que busquei realizar toda a análise e descrição dos processos criativos de cada coreógrafo e da obra em si.

No Capítulo I apresento essas idéias de corpo na pesquisa e as implicações delas nos processos criativos. Procurei desenvolver a análise dos processos considerando aspectos como os devaneios e as imagens dos corpos criadores e a relação entre esses corpos na construção da cena a partir do entendimento desses como complexos culturais e sociais, fruto da coletividade na interação com o mundo.

No Capítulo II apresento a descrição da primeira cena do espetáculo a partir das minhas sensações como dançarino no momento da primeira apresentação e a descrição dos processos de cada coreógrafo incluindo a descrição espacial das cenas.

Durante todo o texto da dissertação apresento, em itálico, algumas memórias de minha história como profissional da cena, que tenham casualmente surgido em função do assunto abordado ao construir o texto.

CAPÍTULO I

DEVANEIOS E IMAGENS DO CORPO QUE DANÇA

Pretendo apresentar neste capítulo algumas reflexões que permearam os processos de criação de cada coreógrafo. São reflexões surgidas na interação da prática cênica com algumas bases teóricas que regem os processos de criação artística. Numa pesquisa em arte com uma abordagem qualitativa é impossível afirmar onde termina a prática e onde começa a teoria e vice-versa. Prática e teoria se misturam. É o corpo exercitando seu movimento: movimento dos neurônios, movimento dos olhos, movimento do sangue, movimento da coluna, movimento, movimento, movimento.

A metodologia de trabalho de cada coreógrafo foi desenvolvida a partir de suas experiências como criadores da arte. Os resultados cênicos foram produto de intensos trabalhos de improvisação utilizando o corpo e outros recursos como sons emitidos por objetos variados e por um violoncelo na cena dirigida por Isa Trigo, ou como fotografias na cena dirigida por Celso Júnior.

A mistura de diferentes elementos revelou criações pautadas na interdisciplinaridade entre a dança, o teatro, a música e a fotografia. Isa Trigo trabalhou com o músico Mateus Dantas, que em interação comigo, participou da exploração da cena desde que passou a fazer parte do processo. Eram três corpos criadores que se conheceram, se enamoraram e se casaram para darem a luz a uma única obra artística. No processo com Celso Júnior essa relação aconteceu apenas entre ele e eu. Já no meu processo, decidi trabalhar só (sem ser um corpo só, como apresentarei mais adiante), ruminando minhas próprias idéias, fruto de minha interação com o mundo, sem, entretanto, dividi-las com outros corpos.

1.1 PRIMEIRAS IMPRESSÕES

Luigi Pareyson (1997, p.184) afirma que na “arte a lei geral é a regra individual da obra a ser feita” e que o artista, apesar de sua liberdade criadora, cria também a lei que rege todo o processo de criação da obra. Uma lei que o artista impõe a si próprio e que deve ser seguida. Num processo cênico coletivo a regra não é individual. As regras gerais são criadas coletivamente a partir de regras individuais numa perspectiva social. Cada criador traz consigo sua história, suas regras e costumes próprios, que acabam sendo percebidos e negociados entre todos os criadores.

Não foi à toa que eu trouxe anteriormente a metáfora do namoro. Tudo funciona como em qualquer outra relação social, onde cada um favorece um revelar de si mesmo, para que o outro, preferencialmente, com cuidado e respeito, possa avançar sem medo. Nesta diversidade é importante entender a regra individual de cada criador envolvido no processo. Intuitivamente cria-se um jogo no qual cada um impõe sua regra, ao mesmo tempo em que cede à regra do outro e nessa interação/relação vão se criando as regras gerais da obra, que passam a ser então aceitas por todos.

Algo parecido acontece na geração das idéias nos processos de criação coletiva em dança. A idéia inicial do coreógrafo é absorvida pelos outros corpos criadores, que com suas bagagens, suas histórias e suas projeções futuras, transformam as informações⁴ numa nova idéia, que é então devolvida ao coreógrafo e aos outros criadores. Forma-se uma rede de canais de informação envolvendo todos os corpos que fazem parte do processo. Isto torna o processo criativo mais rico, entretanto mais difícil. É como jogar ping-pong com muitos jogadores numa só partida, recebendo uma bola de cada vez e mandando a sua para todos ao mesmo tempo. Isso funciona sobre a mesma base interativa defendida por Morin (2001), como mostra a figura a seguir:

⁴ Aqui cabe o conceito de corpo mídia citado na introdução que diz que toda informação absorvida pelo corpo entra em negociação com as que já estão, fazendo do corpo o resultado desses cruzamentos e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas (GREINER;KATZ, 2005, p.131).

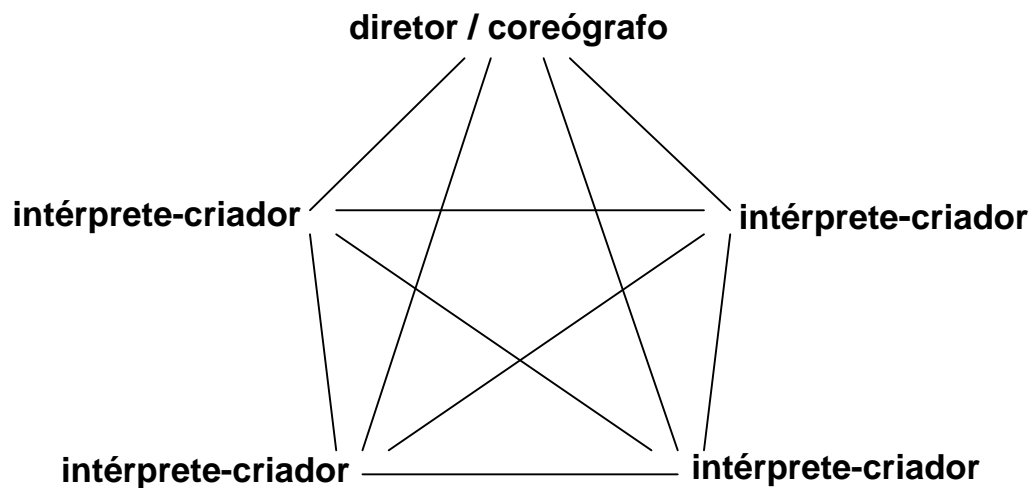


Figura 6 – Rede interativa entre corpos criadores nos processo coletivos

Ao tratar dos processos criativos coletivos, Salles (1998, p.50) refere-se a uma rede criadora interativa entre os envolvidos no processo. Ela diz que os processos coletivos são:

[...] manifestações artísticas que envolvem um grupo de artistas e técnicos, que desempenham papéis de uma grande diversidade. Como consequência, mostram uma rede criadora bastante densa.

A rede citada por Salles possui o mesmo princípio do tecido complexo de Morin. E é exatamente por possuir este tecido interdependente e interativo entre os corpos criadores onde as informações são ao mesmo tempo disseminadas e absorvidas, diferentemente por cada um, que entendo este processo também como um complexo criativo, onde cada complexo corpo contribui impregnado de sua história de vida. Isa Trigo falou dessa idéia de maneira poética: *A gente tem um corpo vazado, cheio de buracos por onde entram e saem todas as ordens: um cheiro, um olhar, uma lembrança, um pensamento*. Esse corpo vazado absorve o mundo que ele mesmo, junto com outros corpos, constrói.

Um aspecto importante no complexo criativo de Isa Trigo foi a flexibilidade. Tudo foi criado e transformado a partir da relação entre corpos vazados e tudo pôde ser

mudado num determinado momento ou no ensaio seguinte. O confronto entre os corpos envolvidos no processo aconteceu cedendo-se espaço à flexibilidade. Coreógrafo, dançarino-criador e músico-criador eram todos corpos passíveis de interferência no processo criativo, como explicarei mais adiante.

A flexibilidade no processo de Celso Júnior e no meu foi relativa. Quando se tratava da geração da idéia e estruturação da cena, geralmente chegávamos nos ensaios com as idéias já desenvolvidas, não havendo muito espaço para reformulá-las.

Das seis atividades básicas do processo criativo desenvolvidas por Iannitelli (2000) – “geração, exploração, interpretação, avaliação, seleção e estruturação” – a exploração foi, no processo de Isa Trigo, a mais intensa, sendo a que utilizava a maior parte do tempo. Ela fazia da exploração um jogo onde coreógrafo, dançarino e músico se estimulavam mutuamente. Nesta etapa, o primeiro passo (estímulo) era dado por ela mesma, que esperava uma resposta minha ou de Mateus, para só então dar o segundo. Era como se cada um tivesse uma escada para subir, mas sempre esperasse o passo do outro para poder prosseguir com o seu.

Como afirmou Iannitelli, as atividades não obedeceram a uma ordenação linear. Nos processos criativos, percebi que elas se sobrepunham e que esta sobreposição alimentava a rede do complexo criativo. No processo de Isa, a exploração pareceu ser a atividade mais importante, já que a seleção, a estruturação, a avaliação, a interpretação e até mesmo a geração das idéias, se davam a partir dela, sendo difícil afirmar onde começava uma atividade e onde terminava outra.

No processo de Celso Júnior e no meu próprio, foi possível perceber mais claramente cada atividade. É interessante perceber aqui um aspecto que talvez seja associado às diferenças relativas ao gênero. Nesta experiência os processos de criação gerados nos corpos masculinos aconteceram de uma maneira diferente do processo gerado no corpo feminino. Celso Júnior e eu realizamos uma direção bastante objetiva centrada na idéia gerada por cada um, sem abusar da flexibilidade. Já a direção de Isa Trigo aconteceu de uma forma mais flexível e atenta à participação do outro.

Diferentemente de Isa Trigo, Celso Júnior já trouxe sua idéia gerada e uma cena quase que totalmente estruturada. Claro que ele, durante o processo, a partir da

exploração e do contato comigo como intérprete-criador, gerou novas idéias, desenvolvendo as outras atividades, mas a estrutura inicial foi preservada até a conclusão da obra. As atividades de avaliação e seleção eram também percebidas com clareza em seu processo.

No meu processo, como no de Celso, geralmente a idéia era gerada fora da sala de ensaio e a estruturação da cena também. Eu partia para a exploração com idéias bastante claras do que eu gostaria de apresentar. A exploração nos ensaios, tanto na minha cena quanto na de Celso, era quase que restrita à criação e ao desenvolvimento da movimentação de dança.

A figura 6 representa uma rede interativa entre os corpos criadores, que por sua vez mantêm uma relação de interação, interdependência e inter-retroação com o todo e vice-versa. O todo, neste caso, é o resultado cênico do processo que é a obra artística em si, fruto dos corpos envolvidos e contextualizados num tempo e num espaço específicos.

Nesta perspectiva, entendo este processo coletivo de criação artística como um sistema complexo macro formado por outros sistemas complexos num universo micro, dos quais o primeiro deles seria o corpo, abandonado de sua característica dualista e assumido como um corpo unificado: um complexo físico, biológico, psíquico, espiritual, social, cultural dentre outros tantos mais. Nesta pesquisa, o complexo corpo é tido como o principal elemento do processo de criação. Foi ele quem criou, comandou e apresentou a cena, definindo o processo artístico como um processo intercorporal iniciado e transformado em diferentes corpos.

1.2 O OLHAR

O olhar, eixo temático escolhido para as cenas deste trabalho, permeou toda esta pesquisa. A idéia do objeto de estudo, a construção das cenas e a construção do texto dissertativo foram fruto de um corpo que interage com o mundo através do olhar de maneira intensa.

A idéia de trabalhar com o olhar foi tomando forma aos poucos. Eu passava por um momento na vida em que refletia sobre a influência do olhar sobre minhas ações. Chegava aos quarenta anos percebendo o que tinha deixado de realizar na vida por não conseguir enfrentar o olhar dos outros sobre o meu pensamento, meu comportamento e minhas ações. Um corpo que, na interação com o mundo, vê e ao mesmo tempo é visto e, por isso mesmo, vulnerável (e nesse caso frágil) aos julgamentos alheios.



Figura 7 – O olhar

Pode parecer estranho esse tipo de afirmação vir de um artista que se expõe há vinte e três anos em cena. Porém, um dançarino quando atua não precisa expor seus pensamentos para a platéia. É mesmo contraditório e difícil de entender – até para mim mesmo – como um corpo que se entende unificado, podia, ao mesmo tempo, ser seguro na execução da dança e tão inseguro para assinar uma obra coreográfica.

Muitos autores já dissertaram sobre essa via de mão dupla. Merleau-Ponty (2004, p.17) fala do corpo vidente que ao mesmo tempo é visível. Do corpo que reconhece no que vê o outro lado do seu poder vidente. Marilena Chauí (1988, p.33) refere-se ao olho como janela da alma:

Porque cremos que a visão se faz em nós pelo fora e, simultaneamente, se faz de nós para fora, olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si. Porque estamos certos de que a visão depende de nós e se origina em nossos olhos, expondo nosso interior ao exterior, falamos em janelas da alma.

Como refuto o pensamento dualista cartesiano, não separando o corpo da alma, o olho é para mim – apropriando-me da mesma metáfora – a janela do corpo vidente por onde passa o mundo visível.

O sociólogo Erving Goffman (1975) que estudou a representação do eu na vida cotidiana, fala da influência do olhar no comportamento dos seres humanos. O fato de se sentir olhado modifica a atitude e o comportamento dos indivíduos. A idéia do olhar, como objeto transformador, atravessa a história da humanidade. A Medusa, da mitologia grega, transformava em estátua quem olhasse os seus olhos. Na passagem bíblica que relata a fuga dos habitantes das cidades de Sodoma e Gomorra, foi o ato de olhar que transformou as filhas e a mulher de Ló em estátuas de sal. De alguma forma, as três cenas do espetáculo abordam essa idéia: de ser corpo vidente e visível, que transforma e se transforma na interação com o mundo.

Voltando à minha insegurança em enfrentar o olhar dos outros, as experiências de vida e a maturidade, fruto do envelhecimento, foram aos poucos criando um lastro de segurança que amparou meu desejo artístico de comunicar ao mundo meus pensamentos e devaneios.

A cena que criei, entretanto, não abordava isto de maneira clara. O ato de criar uma cena e apresentá-la já significava em si o amadurecimento para enfrentar o olhar do público. A idéia da cena começou a tomar forma a partir de uma experiência vivida num sinal de trânsito, quando fui observado por uma criança de rua que parou junto à janela do meu carro. Estava passando por uma fase em que qualquer experiência vivenciada, relativa ao ato de olhar, provocava alguma reflexão. Dessa experiência veio o título para a cena: ***Uma Experiência na Retina***.

Como disse na introdução, o desafio proposto a cada coreógrafo era dirigir uma pequena obra coreográfica cujo tema seria o olhar. Celso Júnior, ao receber a proposta, disse estar, naquele período, pensando exatamente em realizar um trabalho sobre o olho, já que, dias antes, acometido de uma conjuntivite bacteriana, tinha fotografado seu próprio olho infectado e a evolução da doença, o que, mais tarde, sugeriu o título da cena: **O Olhar Contaminado**.

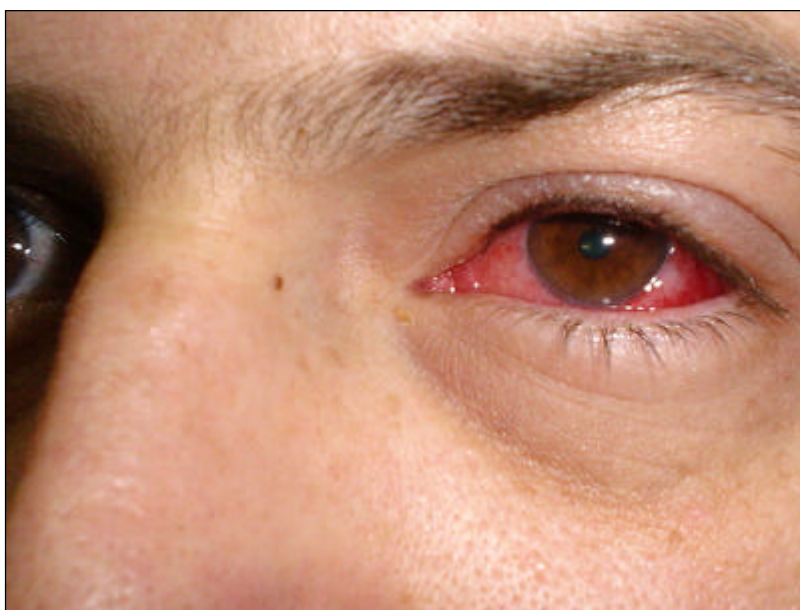


Figura 8 – O olhar contaminado

Isa Trigo, por outro lado, aceitou o convite, mas não sugeriu nada de imediato. Após alguns ensaios e percebendo o momento de reflexão sobre minhas ações na vida frente ao olhar dos outros, sugeri que eu me enfrentasse ao enfrentar, em sua cena, o olhar da platéia.

Trabalhar com os olhos abertos e reagir fisicamente a tudo, era a proposta da cena, o que não foi uma tarefa fácil, principalmente quando meus olhos se deparavam com outros olhos. Nos anos de carreira como artista cênico, participando de diferentes processos de criação como dançarino, quando me deparava em cena com o olhar ou olhares de outros, estava, geralmente, realizando um olhar cênico solicitado na coreografia. Isso me lembra uma fala da própria Isa Trigo: “Dançarino é cego, surdo e mudo”. Referente a esta idéia, já revista nos dias atuais, ela queria dizer que as ações do dançarino são geralmente pré-estabelecidas pela coreografia.

Na dança clássica, na dança moderna e em muitas outras estéticas de dança, o dançarino não reage à platéia: vê, mas não pode reagir ao olhar; ouve, mas não pode reagir a outro som que não seja a música à qual precisa acompanhar; e também não pode falar com a platéia. *Numa apresentação em Weimer, Alemanha, com o Balé do Teatro Castro Alves, tivemos que dançar apenas com as luzes de serviço acessas, já que todo o equipamento de iluminação não estava funcionando. Naquele dia podia olhar os olhos do público, mas as regras rígidas da companhia e da concepção daquela coreografia não me permitiam reagir a nada. A quarta parede estava lá, impávida, apesar de eternamente translúcida.* Todavia, linguagens como a dança-teatro, a performance arte e a dança contemporânea proporcionaram, e ainda proporcionam, ao dançarino uma comunicação direta com o público.

Hoje, é comum encontrar obras coreográficas nas quais o dançarino dialoga com a platéia. De todo modo, enfrentar o olhar de outro, sendo você mesmo, é algo que requer muita segurança no que se está fazendo, além de disponibilidade, disposição e coragem.

Quanto à ação do olhar em cena e o que isso reflete no intérprete, Eugenio Barba (1995, p.105) diz que uma mudança na maneira cotidiana de olhar determina uma mudança qualitativa de energia e que o simples ato de levantar o foco de visão a partir de um mínimo movimento com os olhos, cria uma tensão muscular que altera todo o equilíbrio do corpo.

Enquanto estávamos apenas Isa Trigo e eu na sala, era solicitado que eu olhasse também para ela e não apenas para os objetos. Ela estava tentando fazer com que eu me acostumassem com o futuro enfrentamento do olhar do público no futuro. Ela pedia para que eu imaginasse os olhos do público e tentasse reagir a cada olhar. Como diz Barba, cada ação dessa provocava uma tensão específica em determinados músculos do corpo que refletia de volta no olhar. A ação do olhar passava pelo corpo e voltava modificando o próprio olhar. Isso era uma ação contínua que se tornava causa e consequência do estado no qual o corpo se encontrava. No capítulo II descreverei a experiência de trabalhar com diferentes estados de corpo.

Enfrentar o olhar do público com meus próprios olhos, devolvendo olhares e reagindo a eles, foi uma ação muito difícil. O contato com alguns olhos que

assistiram a alguns ensaios, me auxiliou no treino para reagir aos olhares de quem me observava. Deste desejo de me relacionar intimamente com o olhar do público surgiu uma frase dita por Isa Trigo, que acabou por se tornar o título do seu trabalho:

O Corpo Íntimo do Olhar.

Hoje percebo que não consegui reagir a todos os olhares do público. A coreógrafa sugeriu que durante toda a cena eu voltasse a olhar a platéia. Como a ação de olhar a platéia acontecia durante a execução dos movimentos, eu não consegui interromper a movimentação e reagir aos olhares. Isso aconteceu muito poucas vezes.

No processo criativo de Celso Júnior não foi necessária nenhuma preparação corporal específica para enfrentar o olhar do público. Apesar de ter definido que eu olharia o público num determinado momento da cena, ele não sugeriu nenhuma reação a este enfrentamento. Celso Júnior indicou para onde gostaria que eu direcionasse o olhar durante a cena, o que variou entre um olhar neutro fixando o ponto no espaço para onde eu me dirigia ou um olhar direcionado para a platéia observando algumas pessoas do público.

Na cena que dirigi, havia apenas dois momentos onde o olhar era dirigido para a platéia: no início, durante o texto falado que contava a experiência vivida no sinal de trânsito e antes da conclusão, quando interrompia a movimentação para olhar a platéia com um olhar que comunicava um estado de corpo atormentado em consequência à experiência vivida.

Cabe ainda aqui falar do olhar internalizado que faz parte da performance do dançarino em cena. Quando digo olhar internalizado me refiro a uma ação do corpo que, ao realizar uma movimentação de dança, mantém a atenção voltada para si. Como dançarino em ação na cena, mesmo de olhos abertos, vejo apenas o que acontece no espaço para onde direciono minha cabeça.

Em cena sou um corpo cujas ações possuem sempre um significado. Mover a cabeça para olhar algo que me chame atenção e que não faz parte da coreografia, pode interferir na comunicação com a platéia. Meu olhar em cena, quando não me é solicitado um olhar específico e direcionado a um determinado foco, acompanha sempre o movimento que executo. Nas três cenas desse espetáculo, o olhar internalizado se fez presente. Quando não havia uma indicação específica para o

olhar, eu mantinha minha atenção voltada para a movimentação que realizava deixando o olhar acompanhar livremente a direção da cabeça.

1.3 OS DEVANEIOS

O corpo que cria é um corpo atento ao mundo em seu entorno. É o corpo vazado – com seu fluxo livre de informações – em permanente estado de reflexão e geração de idéias, possuidor de uma mente criadora e produtora de imagens. Gaston Bachelard (1998) refere-se de forma poética às imagens da mente criadora e de como elas surgem a partir dos devaneios:

De repente uma imagem se instala no centro do nosso ser imaginante. Ela nos retém, nos fixa. Infunde-nos o ser. (p.147) [...] uma imagem que nos deleita porque acabamos de criá-la fora de qualquer responsabilidade, na absoluta liberdade do devaneio. (p.145).

O corpo num processo de criação artística é um corpo em devaneio. Um corpo que devaneia suscita imagens que, geralmente, são deflagradoras dos processos de criação da cena, incitando o desejo criador. O devaneio requisita os sentidos que nos remetem a memórias. Memórias são também imagens que, num fluxo livre de pensamento, vão levando o criador a criar novas imagens ou trazer ao devaneio presente, imagens de devaneios passados que se encontram armazenadas no corpo.

Devaneios são um misto de reflexões, imagens, memórias e histórias de corpo. Como intérprete-criador, sou surpreendido por imagens que surgem a partir de minha interação com o mundo, trazidas para dentro através da ação dos sentidos. Um cheiro, uma música, um corte na pele, uma cena cotidiana vista na rua ou a descrição dela ou até mesmo os movimentos de um outro corpo numa sala de ensaio, podem suscitar imagens e me colocar num estado de devaneio. Bachelard (1998) defende que o devaneio é uma atividade na qual subsiste uma clareza de consciência e que o sonhador de devaneios está presente no seu devaneio. Mesmo

quando se tem a impressão de que houve uma fuga para fora do real, para fora do tempo e do lugar, o sonhador do devaneio sabe que é ele quem se ausenta.

Devaneios são também conseqüência da presença do corpo no mundo. Devaneia-se o que é vivenciado e absorvido pelos corpos – com suas histórias e características idiossincráticas – em suas ações cotidianas no mundo. Devaneios na criação artística aparecem embasados no desejo comunicador do artista. No desejo de devolver ao mundo o mundo transformado em suas reflexões e imagens.

Um bom exemplo, para melhor entender o corpo em devaneio como um corpo historicizado, idiossincrático, reflexivo e presente de maneira ativa no mundo e agente de um processo de criação artística, pode ser a seqüência de movimento do dançarino Nijinsky⁵ na coreografia “*L’Après-midi d’un Faune*” (A Tarde de um Fauno) o qual simulava uma masturbação. Esta coreografia, estreada em Paris em 1912 e inspirada no poema homônimo de Stéphane Mallarmé, era dançada de pés descalços e rejeitava o formalismo do balé clássico. Nijinsky interpretava o papel do fauno que se sentia atraído sexualmente pelas ninfas. No final da cena, o fauno se ajoelhava sobre um joelho, mantendo a outra perna esticada para trás, arqueava as costas, sorria, deitava-se sobre o véu da ninfa, deslizava sua mão até a região pélvica, repetindo pequenos movimentos com a pelve e depois deitava o tronco sobre o chão.

Esta movimentação, para a época, causou um escândalo que atravessou o continente europeu. O que precisamente levou Nijinsky a criar tais movimentos é algo que não se pode afirmar. Mas não é difícil entender que esses movimentos são fruto dos devaneios do corpo Nijinsky com suas características idiossincráticas, situado num determinado espaço e tempo e possuidor de uma história. Um corpo homossexual reprimido por uma sociedade conservadora numa época – como ainda hoje – em que os valores heterossexuais eram norteadores imperativos do comportamento humano. Para Kevin Kopelson (1997, p.164) a atitude de Nijinsky refletia estereótipos homossexuais masculinos como o narcisista, o adolescente, o quiromaníaco (que se masturba), o escandaloso e o fetichista. O artista é aquele que

⁵ Vaslav Nijinsky, dançarino e coreógrafo russo nascido em março de 1890 em Kiev. Considerado um dos maiores dançarinos de sua época pelo seu virtuosismo técnico e expressivo. Como coreógrafo, além de *L’après-midi d’un Faune* (1912), criou, dentre outras, *Jeux* (1913) e *Le Sacre du Printemps* (1913) que também se tornaram famosas por romperem, na época, com o formalismo do balé clássico.

tem o desejo – e a coragem – de comunicar ao mundo seus devaneios. Provavelmente o desejo do reprimido Nijinsky era exatamente chocar a sociedade.

O devaneio é essencial ao processo criativo. Salles (1998, p.43) também se refere a ele ao falar dos diálogos íntimos do artista:

Uma mente em ação mostra reflexão de toda espécie: é o artista falando com ele mesmo. São diálogos internos: devaneios desejando se tornar operantes; idéias sendo armazenadas; obras em desenvolvimento; reflexões; desejos dialogando.

Um corpo que deflagra um processo de criação artística é um complexo multissensorial atento ao mundo à sua volta. Precisa garantir um estado propício à criação para poder realizar seu desejo de comunicar ao mundo o que ele transformou a partir de sua ação, reflexão e diálogos criativos consigo mesmo e com o próprio mundo num fluxo permanente de troca de informações. A criação artística é um ato comunicativo desde o momento em que o artista gera as imagens até quando ele entrega sua obra ao mundo, dando continuidade à geração de imagens nos corpos espectadores.

Esse corpo multissensorial que se relaciona com o mundo está na metáfora utilizada por Celso Júnior ao dizer, na entrevista que realizei com ele sobre seu processo criativo, que “o artista é um agregador de ‘agoras’. Ele torna concreto uma seqüência de momentos”. Momentos por ele vividos, que nele foram armazenados, transformados e expressados.

1.4 AS IMAGENS

Nos processos de criação artística, a idéia da obra se apresenta, geralmente, em forma de imagens na mente do criador. Num processo coletivo em dança é importante pensar também nos diálogos intercorporais e como eles podem acontecer de maneira não verbal. Imagens são transmitidas de um corpo para o outro através do movimento da cabeça, do tronco e dos membros. Mesmo a

linguagem verbal, com seus signos e significados, provoca imagens no corpo receptor. A palavra é imagética. Nos processos coletivos de criação artística os corpos utilizam múltiplos artifícios em sua interação dialógica e para isso os sentidos do corpo – buracos do corpo vazado – são fundamentais. Nos processos criativos em dança, nos quais tomei parte, os olhos, os ouvidos e a pele foram os mais utilizados pelo corpo criador no diálogo com outros corpos. Vários canais comunicativos são abertos, criando-se um complexo interativo de imagens e isto é parte do ser da criação coletiva.

Quando convidei Isa Trigo para dirigir uma cena tendo o olhar como tema, ela construiu uma única imagem do que seria sua obra: um corpo que se movimentava numa linha diagonal que partia do fundo direito do palco para frente esquerda⁶. Em relação à criação da cena a partir das imagens, Isa Trigo diz que: *[...] é um processo meu. O que eu não vejo eu não posso fazer. O que eu já não estiver vendo eu não posso criar. Nem como coreógrafa, nem como diretora, nem como nada. Nem como encenadora. Então eu via você andando [...].*

Foi a partir de sua interação com os outros corpos nos ensaios que outras imagens foram surgindo e foram construindo paulatinamente a idéia da cena.

Italo Calvino no livro *Seis Propostas para o Próximo Milênio* (1990, p.104) ao refletir sobre a visibilidade, fala da importância das imagens no mundo moderno. Analisando seu processo de criação literária, ele diz que “A primeira coisa que me vem à mente na idealização de um conto, é, pois, uma imagem [...]”. *Todos os diretores teatrais e coreógrafos com os quais desenvolvi alguma atividade criativa, possuíam uma idéia rabiscada da obra em imagens.*

No processo de Celso Júnior as imagens tiveram uma importância ainda maior. Foi a partir das imagens das fotografias que ele mesmo tirou do seu olho contaminado por uma conjuntivite bacteriana, que seu processo foi deflagrado. Quando eu o convidei para dirigir uma cena tendo “o olhar” como tema, ele, naquele período, estava fotografando a evolução da infecção dia após dia. Levado a permanecer num quarto escuro por conta da fotofobia inerente à conjuntivite, ele

⁶A referência espacial de lateralidade direita e esquerda no palco se dá a partir da visão do espectador que se encontra posicionado de frente para o palco.

também fotografou, com a câmera em movimento, luzes (leds) dos aparelhos eletrônicos como tv, vídeo cassete, dvd e telefone celular.



Figura 9 – Fotografia das luzes (1)



Figura 10 - Fotografia das luzes (2)

A geração da idéia no processo de Celso Júnior se deu, portanto, a partir de imagens também externas ao corpo. Seu desejo foi criar uma cena na qual eu interagia com as imagens do olho contaminado pela conjuntivite e as imagens das luzes dos aparelhos eletrônicos fotografadas com a máquina em movimento.

Como disse anteriormente e a partir da idéia de corpo-mídia, que defende que as informações ao serem absorvidas pelo corpo se transformam em corpo⁷, o tema “o olhar” se transformou em mim. A geração da idéia da cena que dirigi, foi fruto de um corpo atento ao olhar. Determinadas situações vividas no cotidiano me levaram a refletir a influência do olhar sobre as pessoas e sobre mim mesmo. As relações interpessoais também eram analisadas sob esse prisma. Levei quase um ano atento às reações que os olhares causavam nos outros e em mim.

Aconteceu que um dia, parado com o carro num sinal de trânsito esperando a luz verde para continuar meu percurso, fui surpreendido com o olhar de uma criança

⁷ Para Greiner e Katz (2005, p.130).as informações ao serem absorvidas “passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo”

de rua que me observava junto à janela do carro. Essa informação absorvida causou em mim um certo desequilíbrio emocional, trazendo uma profunda sensação de tristeza e inúmeras reflexões a respeito das classes sociais menos favorecidas e do sofrimento dos que não tinham comida, moradia, educação, saúde, sonhos, alegria, sendo tratados pelos olhares de muitos com indiferença. Decidi construir uma cena de dança a partir dessa imagem absorvida e das reflexões provocadas em mim.

Portanto foi uma imagem externa a mim que deflagrou meu processo criativo. Ao pensar a cena, sempre imaginava um espaço cênico onde eu era o dançarino sendo visto pelo espectador. Interessante é que eu, enquanto sujeito, era o espectador, que via a mim mesmo me movimentando no palco. Toda a cena foi criada a partir dessa perspectiva. O espaço imaginado era sempre uma caixa cênica preta pouco iluminada e próxima à platéia. Como Isa Trigo, se eu não vejo também não consigo criar. Crio a partir das imagens que se configuram em minha mente. De olhos fechados ou de olhos abertos consigo visualizar corpos em movimento. Se estruturo uma cena para que ela seja iniciada no chão, visualizo o corpo se movimentando no chão. O mesmo acontece estando de pé ou sobre uma mesa ou em qualquer outro espaço imaginado para a cena. Crio a partir de imagens mesmo quando improviso. Elas são elementos fundamentais na improvisação.

Palavras, músicas, cheiros ou contatos físicos são absorvidos como imagens que na interação com as que se encontram armazenadas no corpo, resultam em novas imagens que passam a ser então transformadas em movimentos de dança. O corpo criador absorve o mundo, transforma o mundo e o devolve ao mundo.

A possível morfologia da criação, citada por Salles, parece mesmo ser possível de existir quando se estuda a importância das imagens na gênese de diferentes obras de arte. Calvino (1990, p.104) disserta sobre a imagem em seu processo de criação literária. Como criador cênico, afirmo que seu discurso se assemelha muito aos processos de criação da cena. A citação a seguir poderia ser atribuída a muitos processos criativos nas artes cênicas:

A única coisa que estava seguro era que na origem de cada um de meus contos havia uma imagem visual. [...] A partir do momento em que a imagem adquire uma certa nitidez em minha mente, ponho-me a desenvolvê-la numa história, ou melhor, são as próprias imagens

que desenvolvem suas potencialidades implícitas, o conto que trazem dentro de si. Em torno de cada imagem escondem-se outras, forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições. Na organização desse material, que não é apenas visivo mas igualmente conceitual, chega o momento em que intervém minha intenção de ordenar e dar um sentido ao desenrolar da história.

A imagem de um corpo que se movia numa linha diagonal, como dito anteriormente, deflagrou o processo de Isa Trigo. Essa era a única idéia que ela tinha ao iniciar o trabalho. Em torno dessa imagem, como afirma Calvino, certamente existiam outras que foram tomando forma à proporção que avançávamos com a exploração. No papel de intérprete-criador, além das minhas próprias imagens, mantenho uma atenção especial às imagens produzidas pelos outros criadores. A imagem do corpo que se movia numa diagonal me foi transmitida por Isa Trigo e passou a ser uma imagem minha, só que carregada com a minha história. O mesmo aconteceu com as imagens de Celso Júnior a partir de suas fotografias. Passei a me imaginar na cena interagindo com as fotografias projetadas no fundo do palco. Volto a dizer aqui que essa imagem era vista por mim sempre na perspectiva de quem vê da platéia.

O complexo interativo entre os corpos é também um complexo de permanente troca de imagens. Como as imagens dos outros pulam para dentro de mim? Quais veículos as trazem? Num processo de criação coletiva, deve-se buscar um estado de corpo receptivo aos outros corpos, que também possuem história própria e são arquivos vivos e criadores de outras imagens.

Nas imagens da dança – ou na dança das imagens – posso trabalhar com a linguagem oral, quando um criador me descreve oralmente as imagens que visualiza, e com a linguagem do movimento, quando me mostra imagens no movimento do seu corpo. *Muitas das minhas imagens surgidas em processos criativos foram transformadas e esquecidas, outras, entretanto, permaneceram vivas na memória e nunca perderam sua forma original.* Imagens podem ser criadas no corpo ou absorvidas pelo corpo e de uma maneira ou de outra todas elas interagem com as imagens já existentes e assim, tal qual as informações no conceito de corpo mídia, são também transformadas em corpo.

Imagens transformadas em corpo viram imagens em movimento. Essas imagens constroem a cena da dança, que é apresentada para os espectadores através de movimentos que constroem outras imagens. Volto a falar aqui do processo artístico como um processo intercorporal, que é iniciado em um ou em vários corpos e transmitido, como obra artística, a outros. O dançarino absorve e cria imagens que são transformadas em movimento e transmitidas aos corpos espectadores, interagindo com as imagens presentes nestes corpos. Nesta interação o processo artístico não termina nos espectadores. Ao pousar nestes corpos, as imagens daquela obra são transformadas e, numa nova interação entre corpos, são passadas adiante. Também nessa perspectiva, a obra de arte não acaba em um corpo. Ela é transformada em informação e passa a transitar em fluxo livre na rede do sistema complexo intercorporal, passando de corpo em corpo e tornando-se inacabada.

Calvino refere-se também à idéia de que cada imagem esconde outra e cada corpo forma seu campo de analogias, simetrias e contraposições entre suas imagens. A diagonal de Isa Trigo, em mim, era a imagem de um corpo não nítido que se deslocava do fundo para frente numa caixa cênica com movimentos suaves trajando roupas brancas e sendo parcamente iluminado. A dinâmica suave dos movimentos, a roupa branca e a iluminação não me foram transmitidas pela coreógrafa. Este complemento se deu no campo citado por Calvino. É o espaço onde as imagens e as idéias se encontram com a história de cada corpo para ganharem um novo formato.

Muitas imagens criadas no corpo não permanecem guardadas para sempre. Imagens da dança também são efêmeras e essa efemeridade faz da dança, assim como outras artes da cena, uma arte da memória. A memória é, ontologicamente, necessária à dança, a qual não se apresenta em textos, em partituras ou em desenhos duradouros. Ela é criada a partir das imagens criadas ou absorvidas pelo corpo, como também a partir do movimento do corpo e dos diferentes estados (também de corpo), que proporcionam diferentes emoções e sensações físicas.

Ao se descrever a dança é comum descrever apenas a forma que se apresenta aos olhos. Descrevem-se os contornos visíveis do corpo em movimento. Nesta pesquisa busco ir além da descrição da forma, já que no papel de intérprete, posso

descrever as sensações e emoções vivenciadas ao executar a dança, desde os ensaios até as apresentações das cenas.

O ato sensório que acompanha a execução da dança acontece apenas uma única vez, ou melhor, o ato sensório que acompanha todo corpo em toda e qualquer cena acontece apenas uma única vez. O mesmo acontece com as imagens da memória na ação cênica. Repetir um mesmo movimento não significa repetir uma mesma sensação. O presente se apresenta novo. Sempre. Mesmo trazendo sensações do passado, o corpo interage com o mundo no tempo presente, o que proporciona novas sensações e novas imagens. Como a dança não se faz apenas da forma, mas de um complexo corpo em ação, ela não pode ser descrita em sua inteireza por alguém que não seja o corpo que realizou a dança e vivenciou tudo o que se passou no processo artístico desde a criação até a apresentação.

De todo modo, a descrição das cenas deste trabalho de pesquisa, mesmo sendo feita a partir da minha visão como dançarino, será insuficiente para proporcionar ao leitor o conhecimento de tudo o que se passou comigo. Nem mesmo a filmagem das cenas do espetáculo. A imagem gravada em aparatos tecnológicos também não é capaz de captar a dança em sua inteireza. É impossível gravar as sensações e as imagens do corpo que dança. A escrita pode até tentar abordar as sensações de um corpo em movimento, mas será insuficiente para descrever a totalidade de uma cena captada pelo olhar. Exatamente o oposto acontece na gravação de uma cena em filme: a imagem será apresentada em sua totalidade, mas a sensação vivida pelo corpo inteiro jamais será.

1.5 SOU TODO COLETIVO

Iniciar um processo criativo é exigir um corpo presente de forma intensa e inteira. É preciso um corpo envolvido em suas idéias, desejos, sensações, experiências e movimentos. Neste sentido, a criação de um texto não difere da criação de uma cena artística. Tanto este texto acadêmico quanto a cena na qual atuo são frutos do processo de interação de um corpo com outros corpos e com o

mundo. O resultado de uma pesquisa nunca é fruto de um corpo apenas. A rede interativa funciona também entre orientador, orientandos e colaboradores propiciando a troca de pensamentos, idéias e imagens. Analisar um processo coletivo foi algo que me seduziu nesta pesquisa.

No momento presente em que escrevo esta dissertação, sou um corpo mergulhado em um mar de imagens. Imagens fruto das reflexões e imagens criadoras de reflexões; imagens da história passada e imagens que projetam o futuro; imagens que se misturam e imagens que surgem e desaparecem para sempre; imagens suscitadas a partir das leituras e outras provocadas pelas imagens do orientador nos encontros de orientação. Imagino agora cenas dos ensaios, das apresentações públicas, assim como da defesa da pesquisa ainda por vir. Passado e futuro num corpo presente. *Muitas vezes me pego viajando pelas memórias do futuro, como o dia da defesa desta dissertação e de como vagarei leve pela cidade quando concluir essa etapa de minha vida.*

Apenas a ação de pressionar as teclas do computador pode ser atribuída a mim e apenas a mim. O pensamento não é mais meu, as imagens já não são mais minhas e tampouco o que já está escrito me pertence mais. Deparo-me aqui com a negação de um corpo que pretensamente se pensava só. Se pensar só, na verdade, é se pensar só enquanto um corpo que ocupa um espaço sem interagir, naquele momento presente, com outros corpos. Um corpo que interage com o mundo não se pensa um corpo só. É um corpo mídia, um corpo híbrido, um corpo vazado e complexo, inserido em outros complexos. O corpo é sempre o resultado da interação de outros corpos.

O movimento da humanidade é coletivo. O desenvolvimento do ser humano só se dá pela coletividade. Pensando assim, Dali não pintou seus quadros sozinho. As obras de Dali, Mozart, Rodin, Hemingway tomaram forma através dos corpos Dali, Mozart, Rodin, Hemingway. O artista criador é resultado de uma coletividade e ele é a voz, o olhar e as mãos dessa coletividade. Nesta pesquisa, entendo que todas as cenas que formaram o espetáculo, inclusive a criada, dirigida e apresentada por mim, foram fruto de processos coletivos de trabalho.

A criação coletiva de uma obra artística é também uma prática de relação social humana que não difere em nada de outras práticas como viver em comunidade,

trabalhar numa empresa ou se relacionar amorosamente com um outro. O sucesso ou fracasso vai depender das atitudes tomadas pelos corpos envolvidos.

Em processos coletivos como o de Isa Trigo e o de Celso Júnior ou outros com um maior número de corpos envolvidos, é preciso saber ouvir o outro e estar aberto a experimentar no corpo algo que foi sugerido ou idealizado por outro, o que mostra que virtudes humanas como confiança, compreensão, paciência, dentre tantas outras positivas, são necessárias para que se possa chegar ao objetivo sem percalços. Não quero com isto, dizer que os processos de criação das cenas desta obra foram isentos de dificuldades. Salles (1998, p.50) diz que num processo coletivo “Tudo que está sendo descrito e comentado ganha a complexidade da interação (nunca fácil, de uma maneira geral) entre indivíduos em contínua troca de sensibilidades”. Os processos aqui foram isentos de negatividade. Os corpos envolvidos buscaram proporcionar um ambiente de trabalho harmonioso para fazer acontecer a obra.

Em um dos trechos da entrevista ao falar da sua posição na construção da obra, Celso Júnior defende a importância de um processo de criação coletiva onde a figura do diretor ou coreógrafo é descentralizada: *Eu tenho assumido muito a posição de regente nas coisas que eu tenho feito. O que é que eu chamo de regente: tenho um texto ou um roteiro muito bem definido e os artistas, os intérpretes, é que vão entrar para compor o trabalho junto. Eles não ficam esperando de mim todas as informações ou todo o material criativo. Muito pelo contrário, a gente vai criando junto e muitas coisas que vão surgindo, a partir do material que os intérpretes me dão, é que eu vou elaborando em cima. O futuro está aí. Se a gente quiser manter as artes cênicas, a função do diretor cênico tem que diminuir. [...] Essa função atingiu o auge na década de 80. No início da década de 80 houve uma explosão de grandes diretores. Não interessava quem eram os atores, não interessava nem de quem era o texto. Às vezes não tinha nem texto. Interessava o nome do diretor. Era assim: vamos ver a peça de tal diretor. E isso perdurou durante um tempo, um momento específico da história da estética. E eu acho que isso acabou. As pessoas se deram conta de que isso se esvaziou. Então o meu desejo é sempre trabalhar com intérpretes que saibam criar junto. Eu não quero eu mesmo criar uma coisa e usar marionetes, senão eu trabalharia com marionetes*

de verdade. Nesse processo a gente trabalhou assim. Eu não me sinto um criador absoluto desse trabalho. Eu sou um co-criador. A minha função nele foi fazer as partes que você não podia fazer. Era o olhar de longe, era ver a definição do espaço, era determinar algumas linhas estéticas, algumas atmosferas [...] Apesar de não saber onde aquilo ia dar, você, como intérprete, sabia muito bem o que queria. A forma como você se apropriou das idéias lançadas por mim era também muito autoral. Você não estava lá como marionete.

Essa descentralização se fez presente no processo de Isa Trigo de forma ainda mais radical: nem a idéia da cena e muito menos sua estrutura foram, por ela, determinadas. Como disse anteriormente, o seu processo foi integralmente fruto da interação entre ela, o músico, eu e nossa história enquanto corpos em ação no mundo. Ela disse: *Me interessava trabalhar o que você tinha a oferecer. Era o seu corpo, suas vivências corporais.* Em sua tese de doutorado (TRIGO, 2005, p.317) ela fala do corpo intérprete como desenho da criação artística:

O corpo de cada ator, em doação, em oferenda e troca pulsante, é o desenho da criação geral. A partir de suas lembranças e gestos mais íntimos e culturais, ele constrói, a partir de sua carne de lembranças e suor os caminhos dos personagens, cenas, espaços.

A descentralização do coreógrafo é uma característica dos processos criativos em dança contemporânea. *Luís Arrieta e alguns outros coreógrafos que trabalharam para o Balé do Teatro Castro Alves, sempre indicaram todos os movimentos que eu, um corpo dançante, deveria realizar na cena, recusando qualquer interferência minha como corpo criador.* Esta pesquisa, ao admitir os aspectos da diversidade, das identidades e da alteridade como fundamentais nas artes contemporâneas, a partir de corpos que se entendem complexos, partes de outros complexos, propõe a coletividade como aspecto ontológico da criação artística.

Pensar a obra de arte como resultado de um processo coletivo, é pensar numa estética da coletividade. Uma estética onde toda experiência pode ser refletida e analisada a partir da coletividade, resultante da interação dos corpos envolvidos, ou não, no processo criativo. Digo “ou não” porque posso trazer para a criação da cena memórias de interações com outros corpos vivenciadas no passado. Uma

experiência visual, auditiva, olfativa, tátil ou até mesmo gustativa, armazenada no corpo a partir de uma experiência vivida no passado, pode provocar devaneios ou ser inserida racionalmente no processo criativo. A criança de rua que parou na janela do meu carro não foi um corpo envolvido diretamente no processo, mas foi minha interação com ela que gerou a idéia da cena. Ela, mesmo sem saber, se tornou um corpo envolvido no processo.

A estética não se reduz apenas ao formato de apresentação de uma obra de arte. Para Pareyson (1997, p.5), estética “é reflexão especulativa sobre a experiência estética, na qual entra toda experiência que tenha a ver com o belo e com a arte”. É possível entender que a estética envolve também o pensamento que está por trás da obra de arte. A dança contemporânea propõe uma estética que reflete o pensamento contemporâneo. Diversidade e alteridade são aspectos contemporâneos que envolvem o outro e esse outro só é encontrado no coletivo. A estética da coletividade descentraliza a figura do diretor na criação da obra, abrindo espaço para os intérpretes criadores ou para outros corpos que não estão envolvidos diretamente no processo.

Talvez os quadros que retratam a natureza, como os campos de girassóis de Van Gogh ou as ninféias do jardim de Monet ou as músicas e poesias que têm como tema a natureza, como O Danúbio Azul de Strauss, ou até mesmo as músicas abstratas, possam ser frutos de corpos que em interação com a natureza prescindam da presença de outros corpos.

1.6 UM CORPO BAIANO

A cena contemporânea é criada, apresentada e refletida nos corpos contemporâneos. Num processo criativo como este, realizado numa perspectiva multidisciplinar, envolvendo diferentes coreógrafos com suas múltiplas estéticas, entendo os corpos como complexos construídos num ambiente regido pela diversidade sociopolítica e cultural e absorvendo os múltiplos valores deste ambiente. Os corpos criadores nesta pesquisa são identificados nas manifestações

e costumes da cultura baiana, o que resulta em criações artísticas onde é possível perceber aspectos claros de uma cultura formada por diferentes etnias. A rotina de trabalho de Isa Trigo com a “lavagem” da sala de ensaio, como descreverei no Capítulo II, é um ótimo exemplo de um trabalho proposto por um corpo baiano.

Toda a movimentação apresentada nas três cenas foi criada por um corpo com uma formação também diversificada nas linguagens artísticas (dança, teatro e música) e em diferentes estéticas, técnicas e manifestações de dança. Nas cenas é possível perceber elementos da múltipla cultura baiana. A postura corporal é resultado de uma formação acadêmica construída sob uma forte influência da cultura européia, como o balé clássico e a dança moderna, e das danças de matrizes africanas. Muitos movimentos influenciados pela cultura afro-brasileira como as danças dos deuses africanos denominados Orixás⁸ estão também presentes nas três cenas.

Movimentos como o *jicá*, como é chamado o balanço trêmulo dos ombros nas danças dos orixás, apareceu nas três cenas. Traços das danças dos orixás Oxalá, Nanã, Oxum e Iansã também se fizeram presentes. Isso não aconteceu de maneira racional. Os movimentos foram surgindo durante as improvisações.

O movimento de Oxalá caracterizado por uma caminhada com o tronco curvo para frente, joelhos flexionados e braços posicionados à frente, com cotovelos levemente flexionados e palmas das mãos voltadas para cima, dando a idéia de um corpo velho, apareceu na cena de Isa Trigo e na minha. Os movimentos de Nanã, Oxum e Iansã só fizeram parte da cena de Isa Trigo.

O orixá Nanã tem uma forte relação com a terra e um de seus movimentos está na ação de recolher a terra com as mãos em forma de concha. Na cena isso acontecia quando atravessava o palco pelo fundo, de um lado a outro, caminhando com o tronco posicionado horizontalmente para frente, onde a cada passo alternava entre a perna direita/mão esquerda no chão e depois perna esquerda/mão direita.

Oxum, rainha das águas dos rios, dona de grande vaidade, se mostrou presente quando me sentei sobre o calcanhar direito com o pé esquerdo no chão, posicionado junto ao joelho direito e com o tronco ereto, numa posição elegante apesar de estar

⁸ Orixás: deuses das religiões africanas de origem angolana nagô.

agachado/ajoelhado. Oxum recolhia a água do rio com as mãos para se banhar. Na cena, as mãos, também em forma de concha, faziam movimentos que pareciam recolher algo do rio.



Figura 11 – Oxum na beira do rio. Cena de Isa Trigo

A Iansã, orixá dos ventos e das tempestades, possui uma movimentação mais forte e explosiva. Seus movimentos são rápidos, ariscos e lançados do centro para fora do corpo ao percorrer o espaço com passadas fortes e ligeiras. Iansã surgiu numa caminhada ao sair do centro na linha diagonal direita frente. Os movimentos eram pequenas explosões que criavam uma movimentação ondulada do tronco para frente e para trás, em consequência das passadas pequenas, rápidas e fortemente marcadas com os pés.

O samba é também um dos elementos da cultura afro-brasileira e baiana que pode ser visto nas cenas de Celso Júnior e de Isa Trigo. No processo de Isa Trigo o

samba surgiu como resultado do trabalho de exploração, já que não tínhamos uma idéia definida da cena antes de iniciarmos os ensaios.

Uma das indicações da coreógrafa durante o trabalho de improvisação foi que eu poderia emitir qualquer tipo de som se assim desejasse. A intenção era deixar o som acontecer, tentando não pensar nele. A princípio, o movimento da respiração foi o que motivou a emissão de sons guturais a cada expiração. Este som foi aumentando de volume e intensidade, provocando outros movimentos que por sua vez provocavam novos sons. Comecei esta improvisação deitado no chão. Com a variação do ritmo da respiração e dos movimentos, fui explorando outros níveis no espaço vertical até correr por toda a sala de ensaio, propondo sons interessantes ao bater com as mãos em partes diferentes do corpo. Dessa ação de bater, que virou batuque, surgiu o ritmo do samba, que passou a fazer parte da obra e que foi sugerido por Isa Trigo para ser o elemento de conclusão da cena.

A abordagem do samba no processo de Celso Júnior foi diferente: ele trouxe a idéia já gerada antes de começar o primeiro ensaio. Seu desejo de incluir o samba na cena foi estimulado a partir da escuta de um samba em ritmo de samba-enredo⁹, com uma percussão forte e um ritmo acelerado. Interessante é que Celso Júnior, sem ter acesso ao trabalho de Isa Trigo, sugeriu este samba também para a conclusão de sua obra.

1.7 A MORTE NA DANÇA

Diferentemente de Celso Júnior e de mim, que trazíamos para os ensaios a cena já estruturada, Isa Trigo estruturou sua cena à proporção que avançávamos com os ensaios. Uma grande parte do material resultante das improvisações foi descartada, tanto por acharmos que não era condizente com a idéia, quanto pelo fato de ser impossível lembrar de todo o material explorado. Como dito anteriormente, nas improvisações foi possível me abandonar no tempo e no espaço

⁹Estilo de samba tocado pelas escolas de samba nos desfiles carnavalescos, onde o mais conhecido acontece na cidade do Rio de Janeiro.

e me deixar ser levado pelo impulso do próprio movimento. Impossível foi racionalizar todas as experimentações do corpo para serem lembradas e refeitas após a exploração. Permaneciam aquelas que tinham se aprofundado na memória e que foram marcantes na dinâmica e/ou repetição do movimento ou quanto ao estado de corpo e que pareciam mais adequadas ao contexto da cena.

Lidar com a perda faz parte do cotidiano artístico. Muitos rabiscos não se tornaram quadros, muitos rascunhos não se tornaram poesias, muitas notas reunidas não se tornaram canções e muitos movimentos se tornaram apenas a lembrança de quem, um dia, os criou. Descartar parte do material resultado das improvisações não causou nenhum sentimento de culpa ou de perda. Pelo contrário, o ato de descartar material foi necessário ao processo. Mais uma vez nos colocamos diante do desaparecimento, da morte.

Peggy Phelan (1998) em sua ontologia sobre a performance arte, fala da relação da performance com o desaparecimento. Ontologicamente a cena da performance arte acontece uma única vez. Ela não é repetida e muito menos ensaiada. É antes de tudo, uma manifestação política e sua voz encontra eco exatamente em sua efemeridade, em seu desaparecimento.

Este desaparecimento, esta morte, também se faz presente no dia-a-dia dos processos de criação artística. Salles (1998, p.27) diz que “Gestos construtores [...] são, paradoxalmente, aliados à gestos destruidores: constrói-se à custa de destruições”. A destruição, a morte (aqui ou em qualquer outro processo de criação) foi necessária para se chegar à obra apresentada. Para construir a cena descartamos muito material surgido durante os ensaios. A existência da obra se deve, em grande parte, à morte. Morte de idéias, de experiências e até mesmo de resultados que pareciam prontos. *Muitas vezes a idéia de criação de uma nova obra surge exatamente no momento da morte de determinado material que não se deseja matar.*

Ainda se tratando da idéia de desaparecimento, diferentemente da vida, nos processos de criação artística, é possível fazer ressurgir certos materiais mortos. Ao se avançar com o processo pode-se perceber que aquele movimento, ou aquele rascunho que foi descartado pode, em um novo momento, ser reaproveitado. É a

rica possibilidade de criar, destruir e recriar o que já tinha sido criado. *Senti-me agora uma metamorfose ambulante, como dizia Raul Seixas.*

A necessária morte, contudo, é sempre algo que não se deseja. Para poder minimizar a perda do material fruto das improvisações, contamos com o auxílio da tecnologia de reprodução de imagens. Alguns ensaios foram filmados e fotografados na intenção de auxiliar na lembrança dos movimentos que iam surgindo durante as improvisações. Como dito anteriormente, era impossível racionalizar todas as experimentações do corpo para serem lembradas e refeitas após a exploração. A câmera realizava o papel de uma memória tecnológica externa ao corpo.

A câmera foi útil também para poder observar, com o olhar fora do corpo, o momento da criação. Sempre foi muito estranho me ver dançando numa gravação em vídeo. Existe uma sensação de estranheza como se aquele que ali se movimenta não fosse eu. Acredito que o corpo não está acostumado a visualizar seu próprio movimento. Que sensação é esta que o corpo produz ao observar seu próprio movimento? Não é visual, ou olfativa, ou gustativa, nem auditiva, nem tampouco tátil. Vai além dos sentidos físicos. É a sensação de um corpo vivo e unificado, que existe sendo físico, espiritual, psíquico, biológico, social, cultural, criativo dentre outros tantos. É estranho observar este corpo tão complexo estando fora dele. Esta mesma sensação de estranheza acontece, a partir de relatos de outras pessoas, quando se ouve a própria voz gravada em alguma mídia que reproduz o som. A voz emitida pra fora é bem diferente daquela que se escuta dentro.

O movimento percebido por outra pessoa é diferente daquele percebido por nós mesmos. Portanto, imitar o movimento do outro, tarefa comum aos corpos dançarinos, é imitar apenas a forma que o corpo desenha no espaço, nunca o movimento em sua integralidade corporal. A forma do movimento pode pertencer a muitos corpos, a sensação não. Ela é única para cada um. Tento explicar melhor esse binômio forma X sensação. Um exemplo: a ação de levantar a perna e sustentá-la esticada para a frente pode causar diferentes sensações em corpos diferentes. Se um dançarino possui uma musculatura mais forte e uma perna mais curta e um outro uma perna mais longa e uma musculatura menos preparada, a sustentação da perna esticada à frente provavelmente será mais fácil para o

dançarino de perna mais curta e musculatura forte. Apesar de realizarem o mesmo movimento, a sensação que este corpo sentirá será diferente do outro corpo. Existem muitos fatores que atuam no corpo dançarino no momento em que realiza uma movimentação de dança. Como um corpo unificado (físico, psíquico, biológico, etc) o dançarino realiza seus movimentos carregado de sua história e experiências cotidianas como ter dormido pouco, estar feliz amorosamente, ter comido muito, ter ou não ter treinado e tudo o mais. Os corpos não possuem a mesma história, portanto um corpo não terá a mesma sensação de um outro apenas por estar realizando uma mesma movimentação.

CAPÍTULO II

MEMÓRIAS E ESTADOS DE CORPO

Neste capítulo apresento a descrição das cenas e dos processos de cada coreógrafo separadamente. Apesar de não ter sido a primeira a acontecer, começo pela cena de Isa Trigo por ter sido a que necessitou de um maior número de ensaios para sua conclusão e cujo processo – o mais longo – instigou-me o pensamento, provocando importantes reflexões para a pesquisa.

Inicio fazendo uma descrição da cena *O Corpo Íntimo do Olhar* sob o ponto de vista de quem dança e não a partir do olhar de quem assiste da platéia. É a tentativa de descrever o que aconteceu comigo, com meus músculos, braços, pernas e pensamento, enquanto corpo dançarino no momento em que apresentava a cena. Proponho aqui uma escrita performativa tentando apresentar, através das palavras e num único parágrafo, a mesma performance realizada em cena. Faço o mesmo com as outras duas cenas.

Em seguida apresento os processos de cada coreógrafo separadamente, considerando as atividades desenvolvidas por Iannitelli, assim como a descrição espacial de cada cena e alguns documentos de processo como anotações, rabiscos e fotografias. Enfim, tento dissertar sobre o que aconteceu com os corpos, sujeitos e objetos de si mesmos, e as reflexões surgidas durante e depois dos processos criativos. Vale ressaltar que as atividades dos processos se desenvolveram, em sua maior parte, nos ensaios que aconteceram na Escola de Dança da UFBA.

2.1 O CORPO ÍNTIMO DO OLHAR – A CENA

De pé no centro do palco observo o público entrar no Teatro do Movimento. Estou vestindo uma calça de malha de algodão de bocas largas na cor azul marinho.

O tronco está nu e no pescoço pende um largo colar trabalhado em metal que Isa Trigo trouxe de casa. As notas graves e soltas do violoncelo tocado por Mateus, que usa uma calça preta, igualmente de peito nu e sentado à minha direita, preenchem vagamente o espaço ao deixar um vazio entre uma nota e outra. Troco olhares com as pessoas que entram e se dirigem aos seus assentos. Que surpresa Solange! Você por aqui? Que bom Makários que você veio! Sorrio. Procuro outros olhares. Olho Mateus tocando o violoncelo e volto a olhar a porta que está ao meu lado esquerdo e que, aberta, exerce sua função de permitir a passagem do público de um espaço para o outro. Um espaço que agora foi invadido por muitos corpos e que sentados nas cadeiras vermelhas que ocupam os quatro níveis da arquibancada em minha frente, dirigem os olhares para mim. O jogo – e desejo de Isa – é reagir aos olhares que cruzam com o meu. Tarefa difícil essa! Sinto-me confortável, mas ainda muito racional para reagir naturalmente aos olhares, afinal de contas é uma cena, não? Como é difícil ser eu mesmo aqui na frente de tantos olhos. É mais fácil sair dançando e perder meu olhar no meio do movimento. Bom ver você Suki. Sorrio. E você também Felipe. Mais um sorriso. Sou um corpo que movimenta visivelmente apenas a cabeça e os olhos. Braços relaxados e peso dividido entre as pernas. Em movimento acelerado e não visível atua apenas o coração. Estou um pouco nervoso. Bom isso. É a gostosa sensação – e talvez a razão – de estar aqui. Volto a olhar a porta. As notas do violoncelo continuam. Abstratas. Já não entra mais gente. Tenho que ir até ela. Preciso encontrar rapidamente o estímulo, descoberto nos ensaios, para me tirar dessa posição inerte. Volto a olhar a platéia que está iluminada e de novo a porta. A luz em cena diminui. Em fração de segundos contraio os músculos das pernas, nádegas e alguns do tronco, reunindo força muscular para dar o primeiro passo em direção à porta. O olhar agora está fixo na porta. Desloco o ar do espaço ao dar o primeiro passo e continuo dando outro e mais outro. Está na hora daquele movimento explosivo que quebra a continuidade dos passos. Outro passo. Está chegando. Outro passo. É agora. Mais uma vez contraio rapidamente os músculos numa tensão maior ainda e pá!!! Solto a tensão de vez resultando num movimento explosivo de braços e cabeça. Foi o orixá dos ventos e das tempestades. A porta. Continuo em direção à porta, só que agora, a explosão passada me faz dar passos descontrolados no tempo, para frente e para trás, balançando o tronco e a cabeça em movimentos rápidos que imitam uma onda. As notas do violoncelo estão

mais rápidas e nervosas. Acelero o passo, a corrente sanguínea e as batidas do coração e me lanço pra porta. Paro. Estou junto a ela. Volto a olhar a platéia. Percebo a respiração acelerada. Estou quente. Olho a porta e encosto a testa nela. Passo as mãos sentindo a superfície e me encosto inteiro nela. Movimento-me junto a ela. Vou olhar a platéia de novo. Olho. Paro em outro olhar. Não dá mais pra sorrir. Agora não estou motivado a isso. Estou num outro estado. Viro-me de volta para a porta e me deixo cair, afastando meus pés dela. Caminho de volta a ela com passos que parecem deslizar no chão e me viro bruscamente para a platéia, me apoiando com as costas na porta. Está na hora de sair dela e passar pela frente da platéia. Outro estímulo. Calma. Isa disse pra ter sempre calma. Parece que esse estímulo vem do nada. Pressiono a porta com as costas num movimento que lança minha pelve para frente e num passo paro de frente para a platéia. Imediatamente começo a realizar movimentos de esticar braços, tronco e pernas, e vou me deslocando pelo espaço pela linha em frente da platéia. Ah, isso é bom. Ouço uma música doce e melodiosa. Sinto-me longo e redondo. No espaço desenho linhas e círculos com os braços e pernas esticados. Até esse equilíbrio sobre uma perna me dá prazer. No meio disso, continuo olhando a platéia e agora bem de perto. Oi Daniel. Oi Leda. São muitos olhares e a maioria sorri pra mim. Estou quase chegando no fim da linha. Isso é mesmo muito bom! Estou perto de Mateus. Chego no vértice do triângulo na outra extremidade da platéia. Tenho que voltar em direção ao centro. Passo pela frente de Mateus. Paro. Troco meu olhar com o dele. Reajo – aqui está sendo como Isa quer. Também, Mateus é um olhar conhecido no processo. Sei que Isa está percebendo isso. Sorrio e reajo de corpo inteiro à música. É hora de mudar para outro movimento. Faço isso sutilmente. Vou abandonando um movimento e trazendo outro. Hora de falar. É difícil isso. Ainda me custa falar em cena enquanto danço. As palavras vão surgir do nada? São palavras soltas. Mais um estado de corpo para buscar e que propicie a ação das cordas vocais. Levo as mãos em forma de concha ao ouvido, como se estivesse escutando algo. O tronco se desloca lateralmente para acompanhar o movimento de escutar algo. Vou falar como num sussurro. Falo “Eu”. Fico de costas pra platéia, mas ainda me deslocando pela diagonal em direção ao centro. Troco de mão e de ouvido. Mais uma vez o tronco acompanha o movimento da escuta. *Você*. Pronunciei outra palavra. Vou trocando o movimento, a direção, falando alternadamente *eu*, *você*, aumentando a velocidade da movimentação,

ouvindo as batidas aceleradas numa panela que Mateus alterna entre sons estranhos feitos com o violoncelo, realizando movimentos curtos, cortados e rápidos. Estou saindo do chão. Dou pequenos saltos e corto movimentos no ar. Isso cansa. A musculatura está toda tencionada. Se eu relaxo aqui esse movimento não acontece. Eles estão acontecendo. Rápidos. Não penso neles. Sou um corpo tenso dos pés à cabeça. Os sons emitidos por Mateus estão nervosos. Já passei do centro do palco. Sigo, na mesma diagonal, em direção ao fundo direito. Esqueci da platéia. Nunca mais olhei pra eles. Estou chegando no vértice do fundo direito. Deixo o movimento histérico e vou aos poucos relaxando os braços. Cheguei. Começo a girar sobre os pés no mesmo lugar, com passinhos pequenos e cabeça pendida para frente. A música me acompanha com notas curtas. O tronco está ereto. Levo o dedo indicador à frente dos olhos. Continuo girando. O dedo indicador alterna entre os olhos. Direito, esquerdo, direito, esquerdo. Vou diminuindo o giro. Adoro essa parte. O dedo continua seu movimento. Paro o giro. Estou no fundo do palco. Paro de perfil para o público. O dedo indicador desce acompanhando a linha central do tronco. Leva consigo a cabeça e o tronco para baixo. É a hora do orixá da terra. Tiro a perna direita do chão e sobre a esquerda, passo a mão em forma de concha sobre o chão. Faço o mesmo movimento alternando perna e mão. O tronco acompanha com movimentos ondulados. Em linha reta pelo fundo, me desloco em direção ao centro do palco. Mateus balança uma penca de chaves que emite o som de sinos metálicos. Está chegando a hora de encontrar o orixá velho. Está chegando a hora de encontrar outro estado de corpo. O tronco vai ficando curvo para frente, os joelhos vão flexionando e os braços são colocados à frente com cotovelos levemente flexionados e palmas das mãos para cima. Sigo girando em torno de mim mesmo. Durante o giro a marca é olhar a platéia. Mateus volta a chacoalhar a penca de chaves e a produzir som com batidas no violoncelo. O giro vai aumentando de velocidade. Meu olhar não consegue fixar em outros olhos. Vou chegando no canto direito fundo do palco. Giro mais rapidamente em torno de mim e paro bruscamente em direção ao centro. A música é interrompida. Silêncio. Estou de pé com os cotovelos dobrados em minha frente e as mãos, junto ao peito, como se fossem patas de algum animal. Isa diz que é o unicórnio. Será? Parece mesmo com o unicórnio que representei no teatro infantil. Ahh, as memórias!!! O unicórnio apareceu sem pensar. É o Lá Lá Ele que chega de surpresa. Olho a platéia com a

cabeça inclinada como um animal. Continua o silêncio. Desloco lentamente meu peso para frente e começo a cair feito um poste. Ativo toda musculatura para suportar a queda. O barulho no chão do palco é estrondoso. Ao mesmo tempo Mateus lança algumas moedas no chão, produzindo um barulho incrível ao rolar pela madeira do palco. Esse cara é mesmo criativo. A última moeda para de rolar. Acredito que todos os olhares da sala estão voltados para ela. Olho para eles. Sento-me sobre o calcanhar direito com o pé esquerdo no chão posicionado ao lado do joelho direito. A batida forte no garrafão de plástico coincidiu com minha ação de sentar. Era pra ser assim. Agora posso olhar a platéia mais calmamente. O orixá das águas dos rios aparece no sentar. Mostra-se. Colhe a água do rio e traz até o rosto. Cheira. Cheira. Cheira-se. Mãos, braços, pernas. Cheira-se. Ainda estou no canto esquerdo fundo do palco. A ação de me cheirar vai causando um incômodo. Me levanto querendo tirar algo de mim, da minha pele. Não sei o que é. Nem preciso saber. Isso aqui é dança. Não preciso entender tudo. Basta a ação. Emito sons que aos poucos vão criando uma cadência rítmica. Desloco-me no espaço em direção ao centro do palco. Mateus acompanha o ritmo cadenciado. Emito sons com a boca. Parece um chocalho. Passo pelo meio do palco e continuo na diagonal. É hora de puxar o samba. Será que Mateus vai acompanhar? No último ensaio não nos entrosamos bem no samba. Isso Mateus!!! É samba de roda na palma da mão e nas batidas no garrafão plástico. Olho a platéia várias vezes. E aí gente!!! Chego ao final da diagonal próximo à porta. Vou diminuindo o ritmo do samba e vou girando em torno de mim mesmo. Só se escutam baixinho as palmas e o som com a boca que imita um chocalho. O giro vai parando. A palma vai parando. Vou parando. Parando. E paro. Olho a platéia.

2.2 O PROCESSO DE ISA TRIGO

O processo de Isa Trigo foi concluído em dez ensaios. Para ela não existia cobrança de tempo e me era permitido levar horas num determinado exercício de exploração. Suas indicações durante os exercícios sempre vinham acompanhadas de *quando você quiser, quando você achar que está bom ou o tempo é seu, não*

tenha pressa. Para ela o corpo e a obra, assim como o processo como um todo, precisam de maturação. O amadurecimento – do corpo, do processo de criação e da obra em si – é único para cada obra. Pré-fixar um prazo para a conclusão significa atropelar processos de maturação. Para Salles (1998, p.32), o tempo da construção da obra é:

Um tempo que tem um clima próprio e que envolve o artista por inteiro. O processo mostra-se, assim, como um ato permanente. Não é vinculado ao tempo de relógio, nem a espaços determinados.

Para Salles, o crescimento e as transformações que vão dando materialidade à obra, ocorrem ao longo de um percurso de maturação. Todavia, acredito que nos processos criativos em dança é importante definir um prazo para apresentação pública da obra. Deixar a criação livre demais sem que haja um limite de tempo, pode fazer com que os processos se tornem enfadonhos e que os corpos envolvidos percam a motivação.

2.2.1 Descondicionando o corpo

Para dar início ao seu processo, sua primeira idéia foi realizar um trabalho de descondicionamento do corpo dançarino: “Desmanchar o clichê corporal é a primeira coisa a fazer num trabalho com dançarinos” disse. Ela defende que os corpos que trabalham com a dança possuem um forte condicionamento, fruto da rotina diária de treinamento, que provoca determinados padrões na movimentação cotidiana: “Eu fazia exercícios para tirar você do seu corpo cotidiano” disse na entrevista.

Para ela os dançarinos possuem formas costumeiras de colocar o braço, de cruzar a perna, de olhar, de falar, de se virar, que em geral são diferentes dos corpos que não trabalham com a dança: “É um condicionamento. É uma corporeidade, um personagem”. Será mesmo que os dançarinos, aos olhos dos outros, possuem uma movimentação ou uma postura diferente que os coloca num determinado padrão de corpo? Ou que possuam uma corporeidade que os identifiquem como dançarinos?

Interessante refletir que as técnicas de dança treinam o dançarino exatamente para realizar movimentos que, em princípio, são bastante diferentes dos movimentos humanos cotidianos e que isso pode tornar sua postura diferente dos outros corpos ou, de fato, possuidores de um padrão de movimentação específico.

Sou um corpo construído na diversidade cultural baiana. Minha formação inicial em dança foi norteadada pelo pensamento da cultura branca européia. Passei por cursos de jazz, dança moderna e balé clássico e uma formação acadêmica numa universidade alemã. Apesar de me identificar com a múltipla cultura baiana, não busquei conhecer as danças da cultura afro-brasileira até retornar ao Brasil no início da década de 90, quando passei a interagir com a cultura e as religiões africanas através das aulas de dança e de visitas a cultos religiosos.

Entretanto não se descondiciona um corpo, construído em muitos anos sob diferentes estéticas e sob rígidos treinamentos físicos num trabalho rápido e superficial. Antes de tudo era preciso, de minha parte, aceitar tal hipótese para possibilitar uma mudança real. Era preciso entender, concordar e absorver esse pensamento de Isa Trigo e mergulhar num trabalho, que ela magistralmente soube dirigir, de maneira intensa e sem pressa. Sua fala na entrevista, concluindo a discussão sobre a idéia de descondicionar o corpo dançarino, resume seu pensamento: *Quando alguém lhe olhar, você vai sentir algo no corpo e quando sentir perceba o que aconteceu e trabalhe com isso. Essa é uma idéia diferente da que você está acostumado e à qual você aceitou e com isso você ganhou uma consciência e uma possibilidade de construir um tipo de corpo que você não tinha antes.*

A capacidade de repetir movimentos criados por outros corpos, é um dos aspectos que constrói o corpo que dança. O regime de adestramento corporal que o militarismo da preparação técnica carrega, na intenção de tornar apto um corpo para repetir movimentos e que durante muito tempo foi tido como ideal para aquele que desejava se tornar um dançarino profissional, ao mesmo tempo em que possibilita o domínio de determinados padrões de movimento, limita as ações do corpo.

O corpo condicionado numa única técnica de dança é um corpo que se torna limitado na criação. Em geral, este corpo é um corpo ideal apenas para reproduzir com clareza os movimentos da própria técnica ou derivados dessa técnica. *Esse era*

o desejo da maioria dos coreógrafos com os quais trabalhei no Balé do Teatro Castro Alves: que eu fosse um corpo que reproduzisse com clareza os movimentos criados por eles. Devo confessar, entretanto, que existia um certo prazer nisso, provocado pelo desafio de reproduzir com clareza os movimentos de outros. Um corpo militarmente treinado para reproduzir movimentos de outros corpos é um corpo que num processo de criação não divide suas idéias, memórias e imagens. É um corpo que não comunica seus devaneios. Esse ideal histórico de corpo, ainda imposto por alguns coreógrafos, é o ideal que ainda orienta as grandes companhias de dança em todo o mundo.

2.2.2 Improvisação no processo

A geração das idéias foi acontecendo à proporção que avançávamos com a exploração e com as outras atividades. Nas três cenas a exploração acontecia geralmente a partir das improvisações. A improvisação na dança é um devaneio de corpo inteiro. Sendo o devaneio uma atividade corporal, já que entendemos o pensamento como uma ação do corpo, o ato de improvisar é um devaneio que se dá também através do movimento da dança. Um devaneio que suscita formas e não apenas imagens.

O corpo que improvisa na dança busca encontrar um estado psicofísico e multissensorial atento ao ambiente em sua volta e imerso num tempo em que não existe passado nem futuro, apenas o presente. Esse estado não chega a ser um estado inconsciente. O ato de improvisar na dança também requer uma clareza de consciência, como afirmou Bachelard (1998, p.144) ao falar do devaneio. É um corpo conscientemente atento ao que está à sua volta e ao mesmo tempo mergulhado nas sensações trazidas pelos movimentos e imagens. Um corpo receptivo às surpresas, ao *lá lá ele*.

Na criação da cena, Isa não costumava trazer para os ensaios uma idéia pronta ou mesmo que tenha surgido fora daquele ambiente criativo. O resultado de sua cena foi integralmente fruto das improvisações que aconteceram durante os ensaios. *Lembro das aulas de dança ministradas por Belly Barbosa na Escola de Cultura*

Física da Graça, onde iniciei minha formação na dança exercitando a improvisação, prática me acompanha ainda hoje. Improvisar é uma tarefa fluente e prazerosa que possibilita experimentar diferentes estados de corpo.

As indicações orais de Isa Trigo eram dadas a partir do que ela observava em minha improvisação. Ela realizou uma direção também improvisada. Para começar com as improvisações dirigidas ela sempre pedia que eu deitasse no chão de barriga para cima com os braços estendidos ao lado e com os olhos fechados. Com vistas no descondicionamento do treinamento da dança – para ela os padrões de movimento incorporados podiam limitar o processo criativo – sempre iniciávamos com um trabalho de percepção corporal, atentos à respiração e à imagem do corpo, realizando uma viagem mental que ia dos pés à cabeça buscando relaxar a musculatura e perceber os pontos de contato com o chão. *Gota D'arte*¹⁰: *Este era o nome do grupo de teatro que fiz parte na década de oitenta e onde aprendi a realizar diversas viagens, em mim mesmo, apenas com o pensamento. Era um bando de jovens descobrindo exercícios de conscientização do corpo cênico e aprendendo a lidar com o universo da cena, fazendo disso não um simples experimento, mas suas escolhas profissionais.* Após este trabalho mental Isa Trigo dava algumas indicações para eu começar a me movimentar.

A cada dia era dada uma indicação diferente como pedir para que eu fizesse movimentos pequenos com os pés e ir subindo para o resto do corpo ou começar o movimento com o centro do corpo e deixar chegar nas periferias, ou ainda imaginar que eu entrava no chão e passava a fazer parte dele, experimentando alcançar as paredes ou me colocar longe delas, o que provocava uma ação de esticar o corpo ao máximo ou encolhê-lo também ao máximo. Inicialmente, estes movimentos eram pequenos e lentos. Aos poucos iam ganhando volume, velocidade, variações de dinâmicas entre o flutuante – movimentos leves com partes do corpo que não tocam o chão – e o ondulatório – movimentos que reproduzem no espaço as curvas repetitivas das ondas – assim como variações entre os níveis baixo e médio¹¹.

¹⁰Grupo de Teatro criado por alunos do Colégio Antônio Vieira em Salvador, que atuou na cena baiana em meados da década de oitenta.

¹¹Verticalmente e em relação ao corpo, divide-se o espaço cênico em três níveis: baixo, médio e alto, numa gradação onde o mais baixo é quando o corpo se encontra deitado e o mais alto quando está de pé.

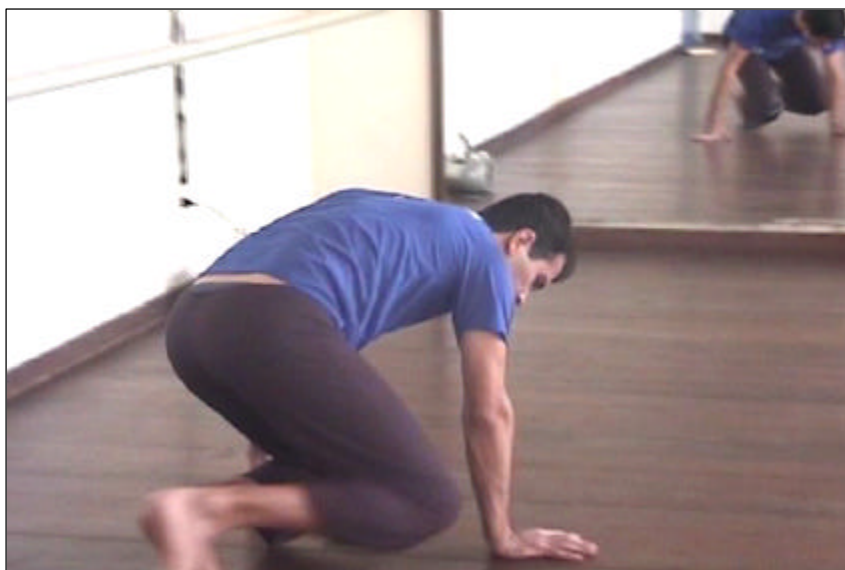


Figura 12 - Improvisando

Estando em pleno movimento, a coreógrafa dava outras indicações como fazer desenhos no chão com o corpo ou explorar o espaço ou ainda ir subindo lentamente até ficar de pé. Neste último era pedido para que eu evitasse controlar o movimento e deixasse “meu corpo” realizar a tarefa sozinho. Ela sempre dizia “não controle seu corpo, deixe seu corpo surpreender você. Ele sabe o que faz”. Como exposto na Introdução, não separo o corpo do eu. Eu sou eu enquanto corpo e não existiria sem ele. Para mim o corpo, que sou eu, buscava surpreender a mim mesmo e essa era a leitura que eu fazia a partir da sua indicação.

Contudo, aquecido pelo movimento, chegava um momento em que era realmente possível me abandonar no tempo e no espaço e me permitir ser levado pelo impulso do próprio movimento. Este descontrole, porém, era sempre um descontrole controlado, tendo em vista que eu me permitia chegar a esse ponto e que se, por acaso, eu não quisesse, não haveria descontrole algum. Poderia dizer que entrava num estado de transe controlado, permanecendo atento às indicações da coreógrafa e pronto para interromper o processo caso desejasse. Sentia-me num mundo onde mais nada existia além daquela sensação física e mental trazida pelos movimentos que eu mesmo realizava. Neste trabalho consciente, porém muito

sensitivo, os movimentos do corpo tornaram-se ilimitados e livres de seqüências pré-fabricadas e isto se estendeu para as outras etapas do processo.

Estando de pé, iniciávamos uma outra etapa do trabalho de improvisação: era o momento de explorar o tema *o olhar*. Nesta fase tudo era relacionado às ações de ver, de ser visto ou até mesmo de não poder ver. Trabalhamos algumas vezes com os olhos fechados, na intenção de perceber o espaço e nele se perceber. Neste exercício sentia que, na ausência da visão, os outros sentidos tornavam-se mais aguçados. Percebia mais os sons presentes no ambiente e fora dele; percebia também que a sensibilidade da pele se tornava mais aguçada; e o olfato permanecia mais atento aos odores. Nesta experiência apenas a gustação não era incrementada.

Com os olhos fechados e na tentativa de não me machucar em algum objeto, os movimentos eram leves e lentos. Era possível realizar movimentos rápidos e com dinâmicas condensadas (quando a musculatura trabalha tencionada) e explosivas, apenas naqueles realizados próximos ao centro do corpo, como a imitação de um chicote, onde as mãos, parte periférica do corpo, explodiam em conseqüência da força acumulada e lançada para fora através dos braços.

2.2.3 A rotina de aquecimento de Isa Trigo

A rotina diária de trabalho de Isa Trigo começava de maneira bastante singular: limpando-se o chão da sala de ensaio. Ela trazia de sua casa um balde, alguns panos de chão e uns extratos de essências como alfazema e lavanda. Essa limpeza do chão me levou a refletir sobre os outros tantos papéis da coreógrafa numa sociedade na qual a mulher mesmo exercendo uma profissão, é, freqüentemente, dona de casa, mãe e a maior responsável pelo bem estar da família. A este pensamento de que o artista exerce diversos papéis, Salles (1998, p.38) elucida:

O artista não é [...] um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos. [...] O que se busca é como esse tempo e espaço, em que o artista está imerso, passam a pertencer á obra. Como a realidade externa penetra o mundo que a obra apresenta.

Isa Trigo não é uma coreógrafa que fica sentada dando indicações a seus dirigidos. Para ela o coreógrafo deve também fazer o aquecimento junto com os intérpretes-criadores na intenção de que todos comecem o trabalho estando num mesmo nível de concentração. A “limpeza” é certamente parte da rotina de Isa em suas diferentes funções como dona de casa, mãe, professora, dentre outras.

Na Bahia tudo se começa com uma lavagem. É importante lavar o espaço, limpar, perfumar disse. Ela aqui se refere às festas religiosas denominadas Lavagem, onde mulheres, vestidas de baianas, lavam as escadarias e as portas de entrada das igrejas com água perfumada.

Outro aspecto interessante refere-se à hierarquia em seu trabalho. Foi o trabalho braçal que colocou Isa Trigo em posição de igualdade com os seus dirigidos e foi também através dele que se determinou a autoridade da coreógrafa e não apenas a função de geradora das idéias. A hierarquia em seu processo se deu a partir do respeito ao espaço e à capacidade criativa de cada um, assim como ao reconhecimento do papel que cada um exercia.

Para ela, a técnica de limpeza do chão tirava o intérprete-criador do mundo de fora e trazia para dentro do ambiente criativo, proporcionando ao corpo uma concentração necessária para dar início ao trabalho. Era uma preparação ritualística onde a cada dia de trabalho buscava-se imergir num estado de corpo mais propício à criação repetindo-se as mesmas ações e os mesmos movimentos. *Buscar um momento solitário para sentir a atmosfera do palco tornou-se meu ritual obrigatório antes de entrar em cena. Lembro-me quando comecei, na Alemanha, como isso me proporcionava a sensação de me dissolver no espaço cênico, fazendo parte – enquanto matéria animada (o corpo) – de uma matéria inanimada (o teatro). Encontrava assim um estado de corpo mais propício ao enfrentamento do público. Um ritual de fortalecimento, onde buscava internalizar o olhar da platéia antes do confronto real.* Cada um – dançarino, músico e diretor – realizava a limpeza individualmente, percorrendo na sala de ensaio o espaço que desejasse. Percebi que todos nós inicialmente limpávamos o chão em linhas retas e só depois de algum tempo, começávamos a fazer curvas. Para mim as curvas só aconteciam quando já tinha passado a fase inicial do aquecimento.

O cheiro da água, o movimento lento e repetitivo e o silêncio do ambiente, onde só era possível ouvir a respiração de cada um, me proporcionavam um estado de concentração. Era como se eu, multiplicado em mil no contato com o mundo, pudesse me tornar apenas um naquele espaço criativo.

Para dar início à limpeza, colocávamo-nos apoiados sobre as pernas com os joelhos flexionados e com as mãos sobre o pano que estava no chão. Para iniciar o deslocamento era necessário fazer uma pressão sobre o pano em direção ao chão e para frente. Com isso, o pano umedecido deslizava sobre o chão até ficarmos com as pernas e os braços esticados formando um triângulo com o corpo, onde o cóccix era o vértice superior. Isa pedia para que prestássemos atenção ao ritmo do movimento e que realizássemos o trabalho de maneira consciente, atentos à respiração, à ação da musculatura e a tudo que era feito durante o exercício.



Figura 13 – Aquecendo ao limpar a sala de ensaio

O exercício solicitava a ação das cadeias musculares das pernas, braços e tronco. A cabeça poderia pender ou manter-se alinhada com a coluna. Era possível perceber a temperatura do corpo subindo à proporção que íamos avançando. Isa não determinava nenhum tempo limitado para essa tarefa. Podíamos prosseguir com ela até o momento em que estivéssemos prontos para começar a fase da exploração. Os músculos dos braços eram os mais exigidos no exercício e com isso algumas vezes precisávamos dar umas pausas. Era permitido parar, agachar ou deitar caso assim desejássemos. Após algumas retas, indo e voltando pela sala e parando para umedecer o pano sempre que necessário, começávamos livremente a realizar círculos e linhas curvas. É como se as curvas indicassem que o corpo já estava inteiramente dentro da sala e que em breve estaria preparado para o trabalho.

2.2.4 O lá lá ele

O termo posto no título desta dissertação – *Lá Lá Ele* – surgiu durante o processo de criação de Isa Trigo. Durante as improvisações, ao trabalhar de olhos abertos, busquei observar o espaço e os objetos na sala de ensaios. A coreógrafa pedia para que eu, ao olhar os objetos no espaço, reagisse fisicamente a cada um deles e deixasse a reação me conduzir livremente, sem pensar no que estava fazendo ou no que gostaria de fazer.

Mesmo não conseguindo deixar de ser racional, em alguns momentos foi mesmo possível ser surpreendido pelo movimento. Muitas ações e formas surgiram inesperadamente sem que eu estivesse pensando nelas. Eram conseqüências de outras ações e dos estímulos dados por ela. Era como se o movimento fosse mais rápido que o pensamento. A isso a coreógrafa graciosamente denominava *lá lá ele*.

Tento explicar: na Bahia é comum se cunhar o termo *lá ele* para se referir a outro que não se deseja ser. Nas falas do cotidiano podemos ouvir: “menina.....nem te conto.....o marido de Dona Maria pulou da janela e se arrebentou todo lá em baixo” – “viiiixe, lá ele!!!”. O *lá ele* é claramente alguém que não se deseja ser, que

não se quer próximo, que se deseja estar longe. Por isso mesmo, é um termo também atribuído ao Demônio.

Para Isa Trigo o *lá lá ele* seria o outro que não se quer ser duas vezes mais distante. Um outro que não se quer ser, mas que, justamente por isso, aparece sem ser pensado. O *lá lá ele* no processo seria se permitir ser surpreendido por algo que não se sabe ser, que não se concebe previamente na idéia, no pensamento. “Deixe seu corpo surpreender você, permita o *lá lá ele* surpreender você” disse Isa Trigo. Na verdade era deixar o movimento acontecer antes dele se formar na idéia. “O *lá lá ele* é um estado de corpo receptivo que não se preocupa com nada” disse também a coreógrafa.

2.2.5 Estados de corpo

Durante todos os ensaios, Isa Trigo buscou me preparar para reagir a qualquer elemento surpresa que viesse do público. Ela dizia: *A idéia é interagir com o elemento surpresa, é estar aberto a ele. Se algum barulho perturba você, reaja a ele. Se alguma ação do espectador chama a sua atenção, olhe e reaja [...] você vai simplesmente enxergar as pessoas e se deixar abalar corporalmente por elas.*

Esta atitude não foi algo que desenvolvi em meus anos de trabalho com a cena de dança. Em minha experiência como dançarino, não me era permitido qualquer reação às ações da platéia. Eu deveria ser, como sugeriu Isa, cego, surdo e mudo.

Para muitos coreógrafos, o dançarino precisa estar atento à tarefa de executar – preferencialmente sem erros – a seqüência de movimentos que lhe cabe, expressando-se de maneira intensa, além de estar atento a tudo que acontece dentro da cena, mas nunca fora dela. A idéia de me deixar reagir à platéia, me proporcionou um estado diferente de corpo para cada início de apresentação e para cada momento da coreografia.

Todavia, para que o desejo da coreógrafa de reagir à platéia acontecesse, sua obra coreográfica foi criada tendo como premissa básica exatamente este princípio: “Eu trabalho com estados de corpo”, disse. Nesta cena não existiam seqüências de movimento pré-determinadas que eu deveria realizar, mas sim estados de corpo que

eu deveria buscar a cada ensaio e a cada apresentação. Os estados de corpo aos quais ela se referia eram as sensações expressas no corpo, que tanto podiam ser de alegria, prazer, tristeza, quanto às ações físicas de estar esticado ou encolhido, como também de avançar no espaço ou girar em torno de mim mesmo. Eram estados psicofísicos de corpo, como definiu a própria Isa. Importante era perceber cada sensação dessas e, a partir daí, perceber qual estado tinha cada uma delas me proporcionado.

Experimentar diferentes estados de corpo é um dos privilégios que preenchem a rotina dos artistas da cena. A novidade para mim nesse processo foi priorizar isso em detrimento das seqüências de movimento. Para ela, a lembrança do estado psicofísico do corpo era mais importante do que a lembrança das seqüências. Isto não significa que a coreografia fosse destituída de uma seqüência. Existia um caminho no espaço cênico o qual eu deveria percorrer e existia também uma seqüência de estados de corpo a qual eu deveria buscar ao percorrer este caminho e que propiciavam movimentos específicos para cada um deles.

O caminho na cena, como apresentarei a seguir ao descrever o espaço, era composto apenas por linhas retas formando dois triângulos, um de pé e outro invertido, que se tocavam nos vértices superior (o de pé) e inferior (o invertido). Eram duas grandes linhas diagonais e duas horizontais formando, mais ou menos, uma ampulheta, com a parte superior e a base largas e no centro apenas um ponto. Cada linha era percorrida com um movimento base sem, todavia, obedecer a uma seqüência estabelecida. O que se buscava era um estado de corpo diferente ao percorrer cada linha e ao chegar em cada um dos vértices.

Quanto aos estados de corpo, em entrevista realizada ao final do processo, a coreógrafa afirmou: *o estado de corpo se dá a partir de um comando simples que pode ter início, por exemplo, durante a exploração do espaço da sala. É preciso deixar que ele impere diretamente sobre o corpo proporcionando um estado psicofísico. Este estado é uma baliza mais segura e ao mesmo tempo mais flexível, tanto para o dançarino quanto para o ator. Uma vez você disse: hoje fiz muito rápida a seqüência do plié na primeira vez que passamos. Gostei de fazer mais lento como na segunda vez. Ali você estava controlado pelo estado de corpo. Tendo-se o estado, tem-se o sustento psicofísico para se realizar a seqüência e aí já se conhece*

qual é o estado que se precisa alcançar para fazer o que tem que ser feito. Não precisa se preocupar se a mão está aqui ou ali, mas se o estado de corpo está próximo do que se quer.

Trabalhar com estados de corpo foi para mim algo realmente novo. É como se houvesse um outro tipo de roteiro a ser seguido, que fugia ao padrão música-espaco-movimento. Era uma nova dramaturgia experimentada. Uma narrativa não linear implementada no corpo. Nunca antes havia experimentado a sensação de priorizar os estados de corpo numa coreografia. A sensação foi de plenitude, de me sentir inteiro, deixando o movimento simplesmente acontecer porque ele já estava em mim.

2.2.6 Era uma diagonal

O desenho espacial de cada cena teve peculiaridades próprias. Antes, porém, gostaria de trazer uma reflexão quanto ao estado do corpo que se movimenta no espaço. Preencher um espaço cênico em três solos consecutivos requer um grande esforço para não tornar a cena cansativa para o espectador. Um corpo só em cena não conta com o apoio de outros corpos para preencher o espaço. Antes, porém, de pensar no espaço que o corpo ocupa, é preciso pensar no espaço que existe dentro dos limites do corpo. Em uma cena solo¹², o olhar da platéia se fixa apenas em um corpo, que precisa estar inteiro e dilatado. A idéia de corpo dilatado, defendida por Eugênio Barba (1995, p.54) diz que:

O corpo dilatado é acima de tudo um corpo incandescente, no sentido científico do termo: as partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia, sofreram um incremento de movimento, separam-se mais, atraem-se e opõem-se com mais força, num espaço mais amplo ou reduzido.

Um corpo dilatado realiza uma movimentação volumosa, que aqui não significa tamanho do movimento, mas a idéia de um corpo que parece executar os movimentos sempre no limite das linhas que compõem a forma. Para entender

¹²Apresentada por um só corpo.

melhor essa idéia, pode-se pensar numa bola de soprar totalmente cheia de ar, utilizando o limite máximo de sua elasticidade. Esta bola pode realizar movimentos pequenos ou grandes sem interferir no seu volume. O mesmo princípio pode ser aferido ao corpo, só que ao invés de ar, ele é preenchido de energia¹³. Mesmo numa movimentação minimalista, a execução pode ser feita por um corpo elástico pela energia gerada em seu espaço interno e isto é percebido pelo espectador (que também percebe quando o corpo está “murcho”).

Com o desenvolvimento dos ensaios de Isa Trigo e após o surgimento, a partir das improvisações, de algumas células de movimento, as quais desejávamos desenvolver para levar à cena, iniciamos um esboço espacial da obra. A diagonal inicial de Isa, traçada da esquerda fundo para a direita frente, foi se transformando em outras formas geométricas.

¹³Segundo Barba “A energia do ator é uma qualidade facilmente identificável: é sua potência nervosa e muscular” (1995, p.74).

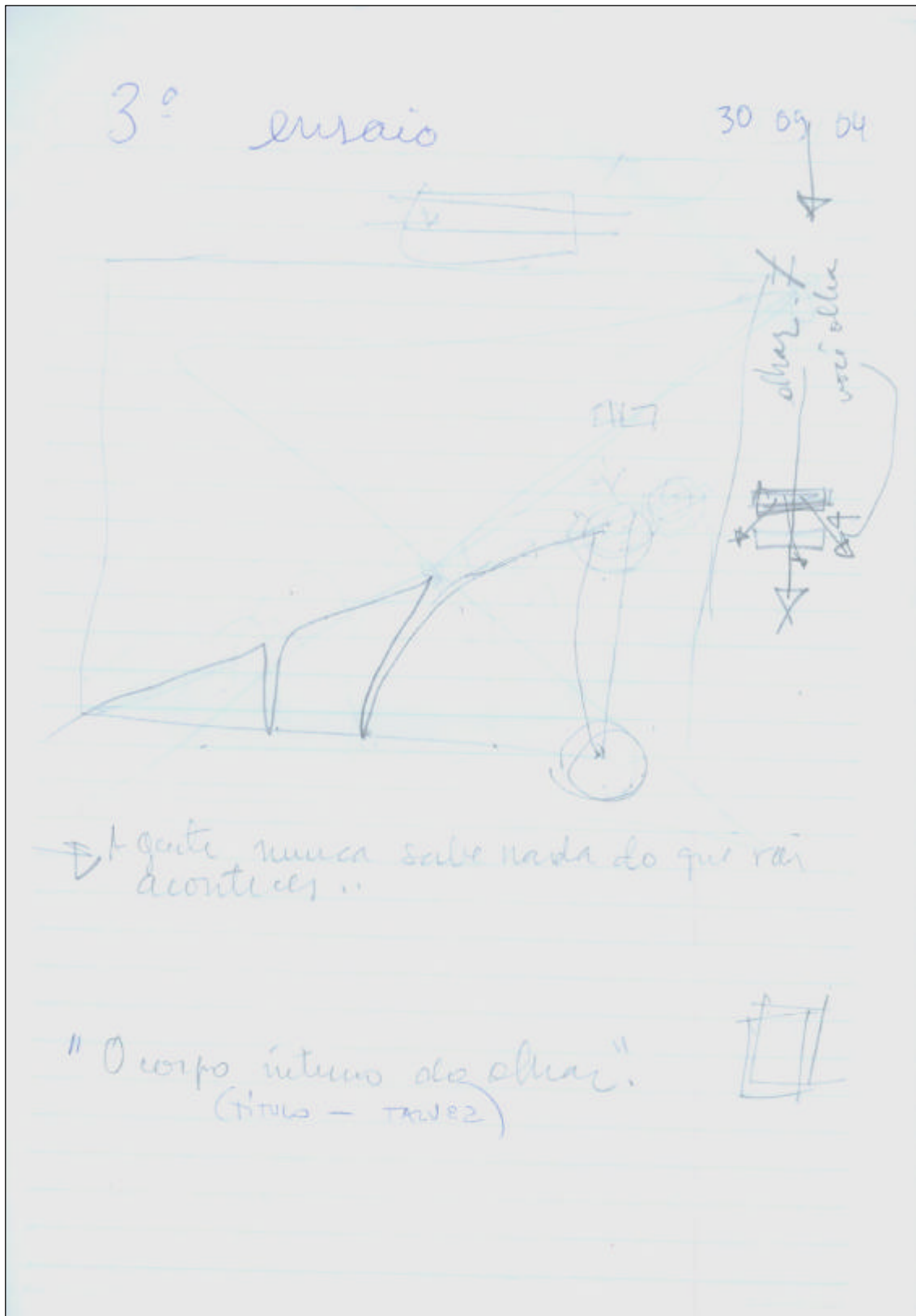


Figura 14 – Registro do esboço espacial da cena O Corpo Íntimo do Olhar

Na fase de exploração, senti que essa diagonal passou a ser um espaço que limitava as ações do corpo. Com isso fui, de maneira não consciente, explorando aos poucos outras possibilidades. Provavelmente estimulado pela idéia de uma linha diagonal, permaneci, não racionalmente, me deslocando sempre em linhas retas e nunca em curvas. Ao explorar alguns movimentos utilizando a porta de entrada da sala, troquei, sem que nenhum de nós tenhamos dado conta, a direção da diagonal. A partir daquele momento, a diagonal utilizada passou a ser a da esquerda fundo para a direita frente. O primeiro desenho surgido foi um triângulo retângulo:

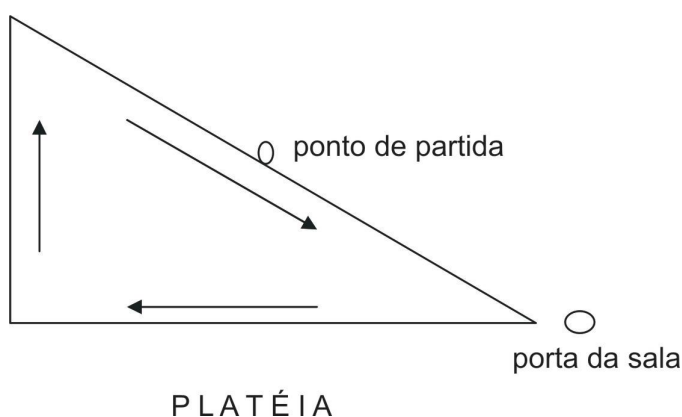


Figura 15 – Primeiro gráfico espacial da cena *O Corpo Íntimo do Olhar*.

O ponto de partida do corpo no espaço era o centro da sala, que também era o meio da linha hipotenusa do triângulo. Isa sugeriu que eu me deslocasse em direção à porta de entrada da sala de ensaio e repetisse a mesma movimentação criada em interação com a porta no ensaio anterior. A porta se encontrava na direção diagonal esquerda frente. O estímulo surgido para percorrer esse espaço era o desejo de fechar a porta e, na imaginação, não permitir que outros corpos invadissem a sala.

O espaço foi surgindo a partir da movimentação que desejávamos levar para a cena. Ao sair da porta, percorri a linha paralela à platéia, chegando ao outro lado da sala, onde se encontrava o músico. Segui então numa linha reta para o fundo da sala e após chegar ao final dela, voltei em direção ao centro da sala, concluindo o

desenho do triângulo. Percebemos por fim que este processo não era suficiente para apresentar os resultados das improvisações que queríamos levar para a cena.

Eu precisava então continuar me deslocando no espaço. Resolvi transformar o ângulo reto num ângulo de 45 graus e seguir numa diagonal na direção direita fundo do palco. Chegando lá, atravessei o espaço mais uma vez numa linha paralela à platéia, só que desta vez pelo fundo da sala, chegando até o outro lado, para só então descer na diagonal direita frente em direção ao centro da sala.

Este caminho percorrido formava dois triângulos convergentes que se tocavam em apenas um dos vértices, criando uma forma aproximada de uma ampulheta, como mostra a figura a seguir:

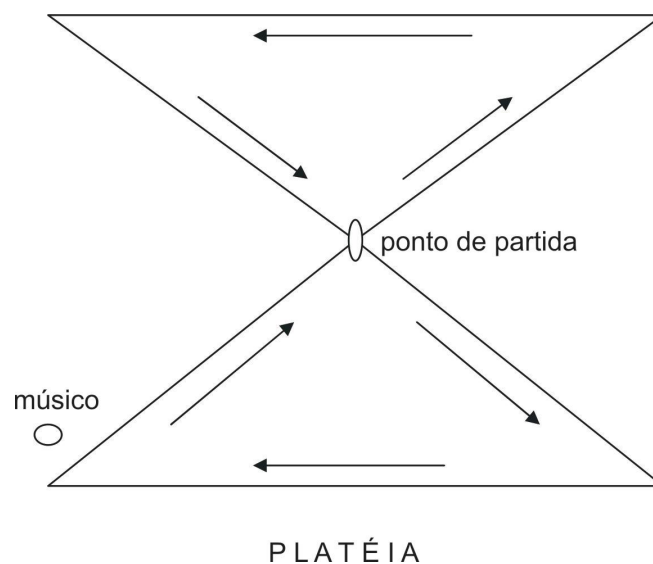


Figura 16 – Gráfico espacial da cena *O Corpo Íntimo do Olhar*.

O ponto de partida do caminho a ser percorrido continuou sendo o centro da sala, que nesta nova figura era o vértice comum entre os dois triângulos. Isa me colocou posicionado ali, de pé e de frente para o público, para que eu pudesse olhar as pessoas quando elas entrassem na sala de apresentação. O músico, desde os ensaios em sala, se posicionou no lado esquerdo, o que foi aceito por Isa Trigo na transposição do espaço para o palco.

Coincidentemente o espaço da cena dirigida por Isa Trigo era quase igual ao da cena dirigida por Celso Júnior, que, como descreverei mais adiante, criou o espaço de sua obra com um retângulo cortado por duas diagonais a partir do espaço do *Quad* de Samuel Beckett. É interessante ressaltar que os dois coreógrafos não mantiveram contato entre si e que quando Celso Júnior trouxe sua proposta espacial, a cena de Isa Trigo já estava concluída.

2.2.7 Um corpo dono da música

Era desejo de Isa Trigo trabalhar com música ao vivo: “É importante pensar a cena sonoramente também” disse. Ela propôs a participação do músico, pois sabia que independentemente do resultado do processo, não trabalharia com seqüências de movimento, mas com estados de corpo e para isso a música ao vivo seria mais apropriada ao processo. Em sua entrevista disse: *A música entra nesse processo como uma amiga. Ela é feita para o intérprete no momento da criação. É uma música que dialoga com ele. É diferente do trabalho com uma música já pronta. [...] O universo de Mateus (Dantas) é diferente do seu e do meu. Ele é atento à sonoridade do mundo. Mateus transforma em sonoridade o que vem para ele, o que vem da interação entre Isa e Antrifo. Ele é um corpo muito receptivo. Ele ficou vendo você dançar e ficou observando o que era o seu som. Observando com todo o corpo. Ele é capaz de criar uma máscara sonora para o movimento que ele está vendo.*

Mateus Dantas, um corpo dono da música, passou a fazer parte do processo quando Isa achou que eu estava preparado para interagir com a música e isso se deu a partir do quinto encontro. Ao entrar no processo ele foi incluído na rotina dos ensaios desde a preparação do corpo com a “limpeza” da sala, se preparando para a criação, até receber indicações para explorar a cena.

Neste trabalho, a música e a movimentação da dança poderiam variar a depender do estado de corpo do músico e do dançarino. Apesar de Isa Trigo ter dado a indicação para o músico acompanhar minha movimentação, ambos deveríamos manter a atenção para com o outro. Numa interação como essa é

necessário que os corpos estejam conscientes da presença do outro, assumindo uma relação de completude entre si. Muitas vezes, em cena, percebi que era eu quem estava acompanhando o músico e nesse jogo de quem seguia quem era impossível saber com exatidão, o momento em que acontecia a troca do guia.

Quanto à maneira como desenvolveu seu processo na criação da cena, Mateus Dantas disse: *Eu gosto de trabalhar com laboratórios de improvisação. Fiz algumas anotações no primeiro ensaio que assisti e tentei trabalhar em casa, transpor aquele gesto ou aquela situação para som [...] variar junto com o movimento mais grave ou mais melodioso.*

No seu segundo ensaio Mateus Dantas apresentou o resultado dos laboratórios de improvisação que realizou em sua casa. A música criada junto com a cena era composta por sons não melódicos explorados por ele em objetos como uma gaveta, um garrafão plástico de água mineral ou moedas atiradas ao chão, como também por suaves melodias tiradas de um violoncelo.



Figura 17 – Interagindo com o músico Mateus Dantas

Na concepção da cena, trabalhar com uma música gravada poderia aprisionar meu movimento e isto Isa Trigo refutava veementemente. É comum para o dançarino acompanhar a música quando se trabalha com gravações. Neste caso os movimentos são realizados contando-se os compassos da música ou tomando-se algumas frases musicais como referência para passar de um movimento para outro, o que pode trazer a idéia de que a dança é comandada pela música.

2.3 O OLHAR CONTAMINADO – A CENA

Parado sobre o ponto A, espero as batidas do som metálico para começar a caminhar. O olhar está direcionado para o ponto C. Visto uma calça branca e uma camisa branca de botões que, aberta, deixa revelar uma camiseta igualmente branca. As letras que demarcam o retângulo do *Quad* estão coladas no chão. Entraram as batidas: uma, duas, três, quatro. O primeiro passo, com o pé direito, acontece na quinta batida. Desloco-me em direção ao ponto C. Serão ao todo seis passos nesta linha vertical. Cheguei. Direciono o olhar, que até então estava fixo neste ponto C, para o ponto B que está no final da diagonal. Dirijo-me para ele. Agora serão dez passos na diagonal. O peso vai sendo transferido de um pé para o outro. Durante o passo, o pé busca equilibrar o corpo alternando o peso da borda externa para a interna e vice-versa. São micro movimentos imperceptíveis aos olhos do espectador. Mas eu sei o quanto eles são importantes para me manter de pé. Chego no ponto B e direciono o olhar para o ponto A. Sigo em sua direção. Agora serão oito passos. Estou na linha horizontal superior do retângulo. As batidas metálicas, que acompanham os segundos do tempo, são duras e secas. Procuro não transmitir nada ao público. Celso quer assim. Sou apenas um corpo que caminha sem prazer ou qualquer outra emoção numa estrutura fechada. Ao chegar ao ponto A direciono o olhar para o ponto D que limita o final da segunda diagonal. Serão mais dez passos. Será que a platéia está achando isso monótono? Desculpem-me, mas faz parte da cena. No ponto D estou na metade do percurso para completar o retângulo. As batidas continuam impávidas. Vou para o ponto B. Não é tão fácil caminhar num ritmo lento e constante. Desequibrei. Há desequilíbrio

num deslocamento lento. Organizo-me enquanto corpo para não desequilibrar. Para a platéia sou um corpo equilibrado. Consegui. Ponto C. Continuo a caminhar. Ponto D. Ponto A. Concluí o percurso do quadrado. Sem pausa começo tudo de novo. Isso deve estar chato para a platéia. Mas é pra ser chato mesmo. Eles também devem se sentir presos a essa estrutura. Ponto C. Ponto B. Ponto A. Ponto D. Está na hora de sair do retângulo. Mais quatro passos e entrará a música de Vivaldi. Um, dois, três, quatro. Concentro uma maior força na musculatura e me lanço para o centro do retângulo de costas para a platéia. Aahh, Vivaldi. Mel para os ouvidos. A primeira imagem aparece na tela branca ao fundo. A primeira fotografia das luzes. É uma forma em espiral. Acompanho o desenho com um movimento também em espiral, subindo e descendo para dar a idéia dos círculos. Meus movimentos têm que coincidir com o desenho das imagens. Ainda estou de costas para a platéia. A próxima imagem me induz a movimentar o braço esquerdo para fora, provocando um desequilíbrio que me leva até o fundo do palco. Chego lá com o tronco curvo e a cabeça baixa. E assim vou realizando em mim o movimento que cada imagem sugere. Torno-me redondo ou longelíneo, grande ou pequeno, um corpo que salta ou que rola no chão. As dinâmicas dos movimentos variam entre leve e pesada, rápida e lenta, suave e densa. Sou parte das imagens. A roupa branca também reflete a projeção. Desloco-me livre dentro do quadrado. É a quebra da estrutura fechada. Desenho o movimento de dezesseis imagens. A música para. Pausa em silêncio. É hora de dizer as palavras. É difícil assim, do nada. “Eu queria dizer que”. Não senti verdade. “Eu não sou”. Inverossímil da mesma forma. Ainda estou inseguro em pronunciar essas palavras. Paro no ponto E marcado no centro do palco. Uma música gravada com xilofone começa a tocar. Volto a caminhar nas linhas do retângulo. A atmosfera agora é mais leve. A cada linha o olhar passeia de maneira diferente pela platéia. Caminho relaxado nos percursos AD, DB, BC, CD, DA, AC, CB, BA e de A vou até o centro E. Volto a interagir com mais doze imagens. Outra vez Vivaldi. A atmosfera agora é mais leve. Realizo movimentos suaves. Adoro essa movimentação ondulada dos dedos. Como é bom dançar. Vivaldi acaba mais uma vez. Devo voltar para o retângulo. Celso pediu para que eu estivesse desorientado agora. Corro nas linhas. Não tenho um foco definido no olhar. Paro. Corro. A primeira imagem do olho de Celso contaminado pela conjuntivite aparece na tela. Devo fazer o percurso correndo até encontrar o ponto A. Cheguei. Paro de

frente para a platéia. Ouve-se uma oração muçulmana entre vozes que falam em inglês. As imagens do olho continuam sendo projetadas. Parado, começo a tremular por inteiro. É a agonia do olho contaminado. Tremo. Tremo. De repente tudo para. Música, Imagem e movimento. Parado ainda sobre o ponto A, ouço o início das batidas do samba enredo. Elas vão aumentando e mexendo comigo. Repito as frases percussivas do samba ao caminhar pelas linhas. Estou de volta ao retângulo do *Quad*. Só que agora tudo é mais leve e alegre. É o samba e seu estímulo. Sinto-me solto. Samba, sorriso. De repente as batidas metálicas de novo. Um orgasmo interrompido. Volto a caminhar sobre as linhas sem deixar transparecer qualquer emoção, tal qual o início. Esse *Quad* não tem fim. A luz foi apagando.



Figura 18 – *O Olhar Contaminado* – a cena (1)

2.4 O PROCESSO DE CELSO JÚNIOR

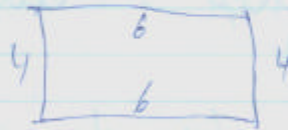
O processo de Celso Júnior foi concluído com quatro ensaios, totalizando seis encontros. “Eu funciono bem com poucos ensaios. Eu sinto que eu rendo muito em poucos ensaios quando a idéia está clara na cabeça. Não precisa ficar elucubrando muito.” disse. Seu processo foi distinto do de Isa Trigo em alguns aspectos. O tempo para conclusão da cena foi um deles. Ele trabalhou de maneira objetiva, trazendo para os ensaios a idéia definida do que ele gostaria de desenvolver para a cena. Essa objetividade foi também uma característica do processo de criação da cena que dirigi.

A maneira como desenvolveu as atividades apresentadas por Iannitelli foi igualmente diferente da de Isa Trigo e próxima à minha. As seis atividades foram também desenvolvidas por Celso Júnior fora da sala de ensaios. Ao chegar à sala, a idéia da cena já havia passado por uma etapa de geração, exploração, interpretação, seleção, avaliação e estruturação.

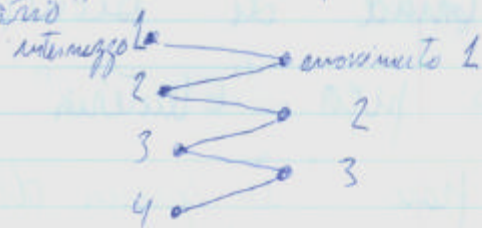
2.4.1 Com o texto no corpo

O primeiro ensaio de Celso Júnior foi, na verdade, um encontro onde ele me apresentou a idéia já estruturada da cena, o que mostrou que nos processos de criação as atividades citadas por Iannitelli podem mesmo preceder os ensaios.

- O gestual do jointas - ideia
reproduzir com o corpo
- Aprender o espaço do "quad"
6 panes $2 \times 4 \times 6 \times 4$



- Quatro olhares distintos p/ cada "intermediário"



- 1º olhar atento
- 2º olhando a platéia
- 3º olhar p/ dentes / olhar baixo
- 4º olhar atento

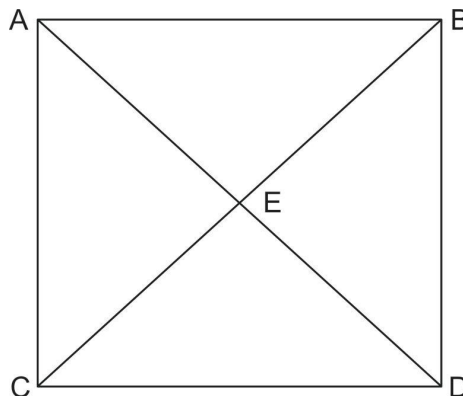
- "San Aristotélico" prática de Aristóteles
início / meio / e fim

Horário Ceia - ~~manhã~~ a partir das 10:00
tarde 2ª, 3ª, 4ª 16/18 h
5ª 17...
6ª livre

Figura 19 – Registro genético da cena O Olhar Contaminado

Neste encontro Celso apresentou também o texto da cena. *Eu sempre parto do texto. Entender a estrutura e as forças que atuam no texto* disse. O escolhido foi o texto da peça *Quad* do dramaturgo Samuel Beckett. Esta peça, entretanto, não possui uma dramaturgia pautada num texto escrito, mas uma dramaturgia que se desenvolve a partir do confronto de quatro corpos que se locomovem num determinado espaço. Não existem palavras nessa peça. Os outros únicos elementos além dos corpos é a iluminação (nas cores branca, amarela, azul e vermelha) e sons emitidos por instrumentos de percussão.

O espaço onde se desenvolve a cena do *Quad* é um quadrado cujas laterais medem o equivalente a seis passos, como mostra a figura a seguir:



PLATÉIA

Figura 20 – Gráfico espacial da peça *Quad* de Samuel Beckett

Cada ator inicia sua ação em um dos vértices do quadrado, locomovendo-se sobre as linhas laterais e sobre as diagonais internas que ligam os quatro vértices. A ordem de locomoção é caminhar seis passos numa linha reta e depois oito passos numa diagonal. O percurso do ator que sai do ponto A é o seguinte: AC, CB, BA, AD, DB, BC, CD e DA. Os outros partem dos pontos B, C e D sempre começando

pela linha reta (em sentido anti-horário) e depois na diagonal, alternando sempre entre uma e outra, até retornar ao seu ponto de partida.

Ao desenharmos o espaço original do *Quad* no chão da sala, Celso Júnior achou que o quadrado ficaria pequeno para realizar a movimentação baseada nas fotografias projetadas na tela que estaria no fundo do palco. Frente a isso resolveu transformar o quadrado em um retângulo, cujas laterais verticais mediriam seis passos e as horizontais oito passos, formando diagonais que eram percorridas com dez passos. Isso favoreceria a movimentação que imitava os desenhos das fotografias, proporcionando um maior espaço para deslocar o corpo. O espaço utilizado para a cena passou então a ser o seguinte:

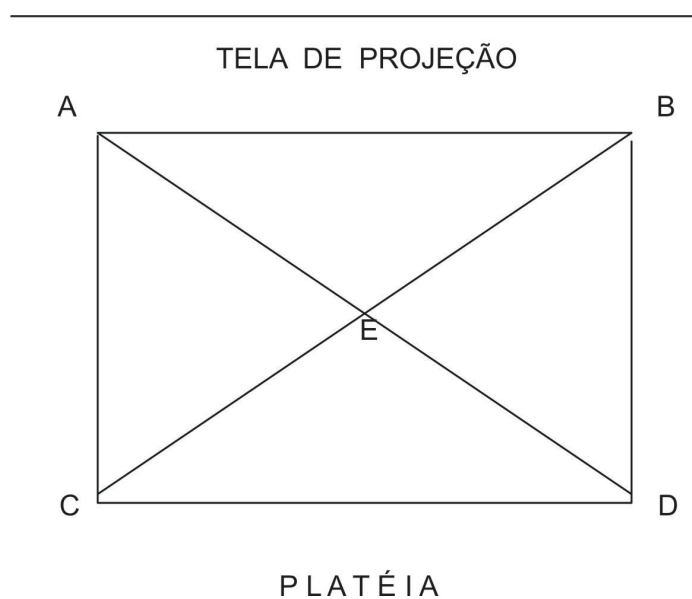


Figura 21 – Gráfico espacial da cena *O Olhar Contaminado*

A tela de projeções foi colocada paralela à linha AB um pouco mais ao fundo. A movimentação criada para o momento das projeções era realizada por todo o espaço da cena, inclusive ultrapassando as linhas do retângulo.

Celso Júnior já havia montado essa peça duas vezes. A primeira vez trabalhou com quatro atores e na segunda com quatro dançarinas. “É a terceira vez que esse texto paira na minha cabeça [...] acho que ele é um enigma e eu ainda não o desvendei totalmente” disse.

A cena do *Quad* de Beckett cria uma dramaturgia pautada na locomoção dos corpos e na tensão que isso traz, quando, por exemplo, todos têm que caminhar cruzando o centro do quadrado e muitas vezes isso acontece concomitantemente. Esse confronto (reforçado pelos olhares trocados entre eles, pela música e pela iluminação) provoca em cada um diferentes estados de corpo, que são percebidos pelos espectadores, construindo uma dramaturgia física que prende a atenção da platéia.

O coreógrafo utilizou a peça de Beckett como estrutura básica para contar sua estória. Este texto de sua entrevista esclarece sua intenção em trabalhar com o *Quad*: *Eu não conheço técnica de coreografia, estrutura de coreografia. A estrutura visual da obra não é suficiente. Eu precisava de uma estrutura de ação, um caminho onde se chegar [...] e a minha referência imediata é o Quad. O Quad é apenas uma estrutura. [...] A idéia de usar o olhar contaminado como uma fuga dessa estrutura quadrada, começou a vir como uma estória na minha cabeça. Eu sou de teatro, eu gosto de contar estória, por mais abstrata que essa estória seja. Então minha estória aqui é: eu tenho uma estrutura quadradinha e eu quero me manter nessa estrutura quadradinha, mas a contaminação, a doença, a dor, as luzes me tiram dessa estrutura, mas eu acabo voltando pra ela e isso acaba virando um espetáculo mesmo. Agora eu tenho alguma coisa pra dizer. Agora eu sei exatamente o que isso quer dizer, porque eu não sabia. As coisas foram sendo criadas no “agora” e o Quad me dá essa estrutura que eu preciso. Podia ser outra qualquer. Podia ser O Lago dos Cisnes¹⁴, só que eu não conheço O Lago dos Cisnes, conheço o Quad.*

¹⁴Coreografia de balé clássico cuja versão mais conhecida foi criada em conjunto pelos coreógrafos russos Marius Petipa e Lev Ivanov em 1895, com música de Piotr Ilyich Tchaikovsky.

O trabalho com o *Quad* e a estória criada por Celso Júnior me levou a refletir que a dramaturgia na cena é uma dramaturgia implantada no corpo, mesmo quando se encena um texto escrito. E não foi diferente nas cenas deste trabalho. Quando utilizamos algumas palavras faladas, como nas cenas dirigidas por Celso Júnior e por mim, elas não contavam uma estória, mas sugeriam uma determinada situação ao espectador através do estado de existência do corpo, como sugere Greiner (2000, p.360-361) ao falar de dramaturgia do corpo:

Uma dramaturgia não mais enclausurada no texto teatral, mas absolutamente encarnada. [...] é possível pensar na hipótese de que a dramaturgia de um corpo seja um estado de existência do corpo, quer dizer, a implementação de instruções residentes no corpo que co-evoluem com o ambiente onde ele está.

Diferentemente de Isa Trigo, a idéia de descondicionamento do corpo dançarino não era uma preocupação de Celso Júnior. Para ele não importava a formação que eu tinha desenvolvido na dança. Ele sabia que estaria trabalhando com um dançarino e com a possibilidade de realizar um trabalho cênico centralizado no corpo e não no texto. “Eu tenho tido cada vez menos pudor em utilizar o corpo como tema” disse. O corpo como tema era um dos aspectos que mais o instigava em seu processo de criação.

2.4.2 O *Quad* de Celso Júnior

No *Quad* de Celso Júnior, a tensão dramática foi criada na interação dos elementos como a música, as projeções, os passos, os movimentos de dança e o olhar. A cena (ou a estória) foi dividida entre caminhar sobre as linhas do quadrado e diagonais, e sair das linhas criando um espaço livre para realizar a movimentação de dança criada a partir das fotografias das luzes. Existiam quatro momentos para caminhar sobre as linhas e entre eles, três momentos intermediários para realizar outro tipo de movimentação.

A estes momentos de caminhada sobre as linhas, o coreógrafo denominou *intermezzos*. Cada um desses *intermezzos* era percorrido com um olhar diferente: o

primeiro com um olhar neutro fixando o vértice para o qual eu me dirigia; o segundo olhando a platéia; o terceiro olhando para as linhas e os vértices; e o quarto com um olhar na direção das linhas, mas na altura do meu olhar quando em pé.

Os momentos entre cada *intermezzo* foram denominados *movimentos*. Estes *movimentos* eram determinados pela mudança da música e pela projeção das fotografias. A estrutura da cena era a seguinte:

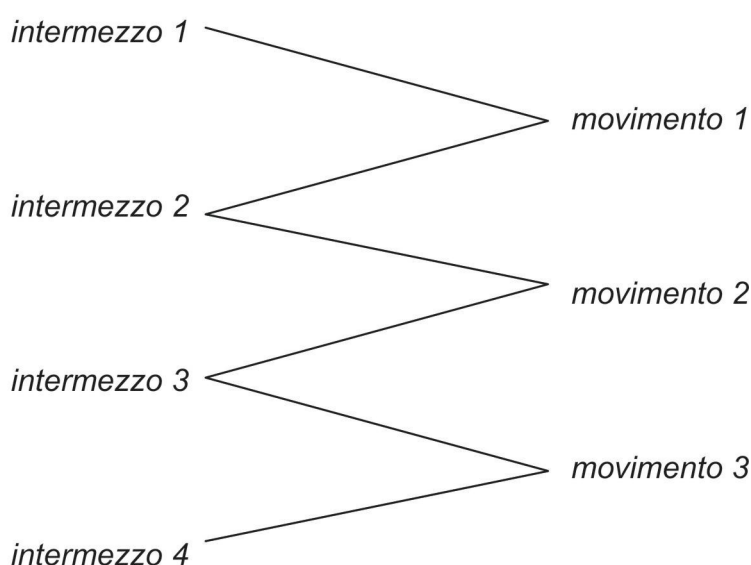


Figura 22 – Estrutura da cena *O Olhar Contaminado*

Nos *intermezzos 1* os passos obedeciam ao ritmo cadenciado de uma batida grave, metálica e não melodiosa que seguia o ritmo dos segundos da hora. Isso trazia a idéia rígida da estrutura espacial e de um corpo preso a ela. No *intermezzo 2* os passos eram dados ao ritmo de uma música oriental. Nos *movimentos 1* e *2* a música tocada, em contraponto às batidas, era a obra *Stabat Mater* de Vivaldi, sugerindo uma quebra de atmosfera no ambiente e em mim, que buscava encontrar um estado de corpo diferente para cada um deles. No *intermezzo 3* ouvia-se uma gravação de uma voz em inglês. No movimento três, o fundo musical era uma gravação muçulmana. E por fim, no *intermezzo 4*, para trazer a idéia de um corpo

que se pensava liberto apesar de se manter em deslocamento dentro da estrutura do *Quad*, Celso Júnior trabalhou com uma batida de samba enredo. A idéia era apresentar momentos que se contrapunham e a trilha sonora ajudaria a criar diferentes atmosferas. Uma apropriada para a rigidez dos passos e das linhas do quadrado, outra mais melódica e redonda, como a maioria dos movimentos feitos com a câmera no momento de tirar as fotografias e que foram copiados pelo corpo, e outra que levasse o corpo a um estado catártico de euforia.

Todos esses dados estruturais da cena foram apresentados pelo coreógrafo no primeiro encontro, inclusive a idéia do figurino, que deveria ser totalmente branco para refletir também a projeção das imagens. Vestido de branco as imagens seriam também projetadas em mim, dando a idéia de um corpo que era parte da fotografia e que projetado para fora da tela se movimentava nas três dimensões.

Voltando ao *Movimento 3*, enquanto as imagens do olho contaminado eram projetadas na tela, eu permanecia parado de pé no ponto A de frente para a platéia buscando internalizar o incômodo que a doença trazia e que resultava em movimentos trêmulos nas pernas, braços e tronco.



Figura 23 – Interagindo com o olhar contaminado

No *intermezzo 4*, após as projeções do olho contaminado, ao entrar a batida de samba-enredo que mostrava um corpo que podia se reinventar apesar de se movimentar numa estrutura rígida, devia buscar um estado de euforia e realizar movimentos de samba ao chegar em cada vértice. Esta euforia, após ter percorrido todo o percurso mais uma vez, era bruscamente interrompida pela volta das batidas metálicas, na intenção de mostrar que o corpo, por mais livre que se sinta, é sempre um corpo enquadrado numa determinada estrutura.

2.4.3 Uma rotina objetiva

Uma das primeiras tarefas no processo de Celso Júnior, que aconteceu no nosso segundo encontro, foi escolher quarenta e oito fotografias dentre todas as que ele tirou, buscando selecionar as mais nítidas e que formavam figuras interessantes ou que proporcionariam um movimento de corpo interessante. Feito isso, passamos a desenhar com um lápis no papel o movimento feito com a câmera para depois realizá-los em mim. Esses desenhos (dos quais dois estão apresentados abaixo com as respectivas fotografias) são registros do método de exploração encontrado por ele e por mim para desenvolver o processo. Registros como esses são ferramentas fundamentais nos estudos com base na crítica genética.

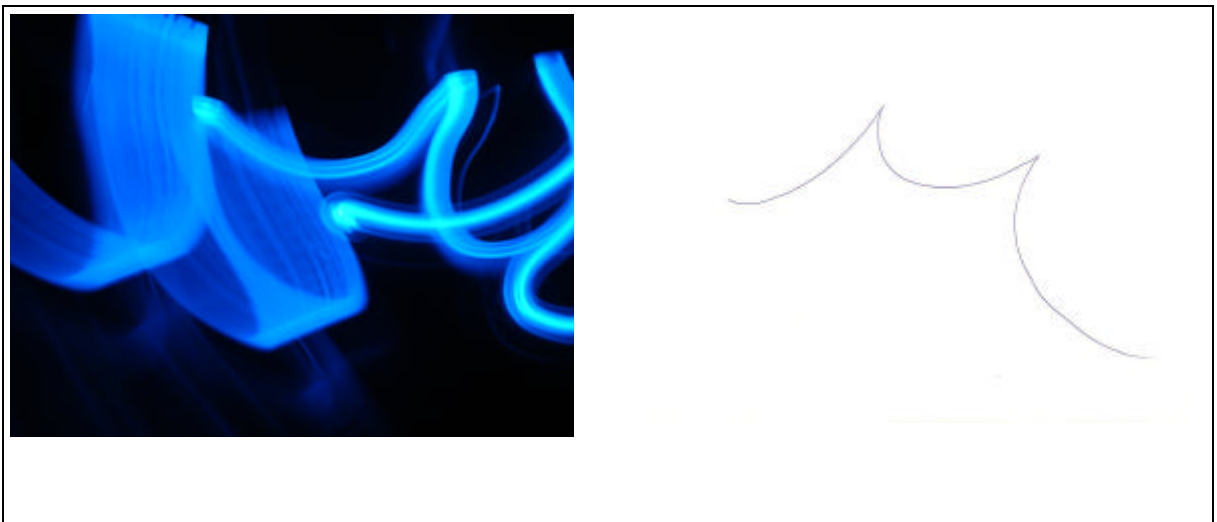


Figura 24 – Fotografia e desenho do movimento feito com a câmera (1)

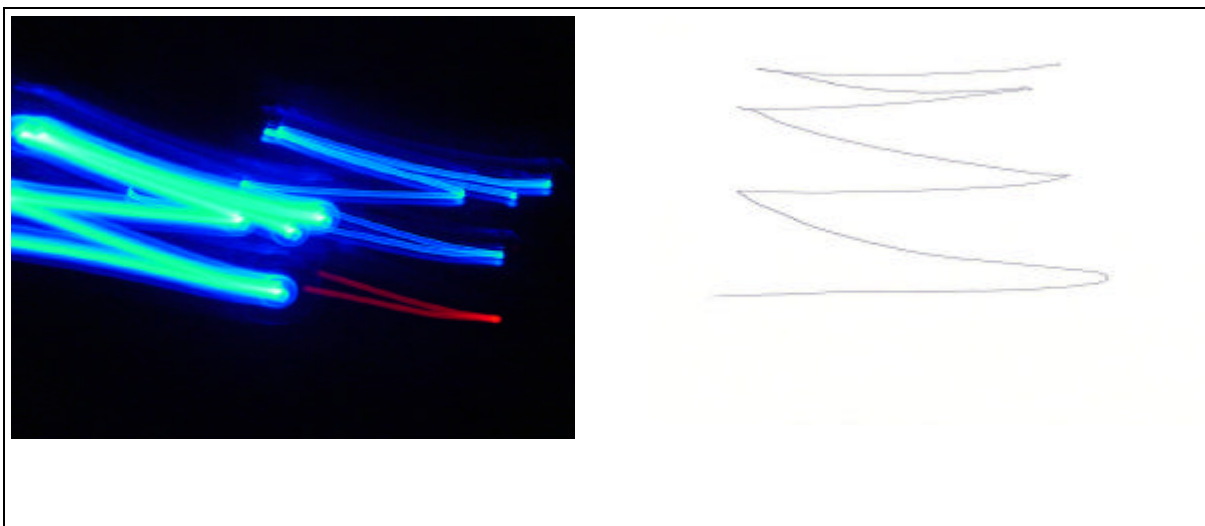


Figura 25 – Fotografia e desenho do movimento feito com a câmera (2)

Diferentemente de Isa Trigo, Celso Júnior não exigia qualquer tipo de preparação ou aquecimento corporal para iniciarmos os ensaios. Ele me deixava livre para realizar o tipo de aquecimento que eu achasse mais apropriado para o trabalho.

No nosso terceiro encontro (primeiro na sala de ensaios), busquei realizar um alongamento das cadeias musculares do corpo através de exercícios de alongamento estático. Estes exercícios me colocavam num estado de concentração que se aproximava ao estado proporcionado pelo trabalho de limpeza do chão, realizado por Isa. Após o corpo levemente aquecido pelo alongamento estático e deitado no chão da sala, dava início a uma movimentação lenta com uma dinâmica suave e que aos poucos ia ganhando mais aceleração e uma dinâmica mais forte. Nos ensaios subseqüentes, repeti esse mesmo aquecimento.

Após o aquecimento neste primeiro ensaio demarcamos o espaço do *Quad* no chão com o número de passos determinados para as linhas do retângulo: seis para as linhas verticais e oito para as horizontais, marcando os vértices A, B, C e D e o centro E com um giz. Passei então a me locomover nessa estrutura, para que eu, enquanto corpo cênico, me acostumassem de maneira inteira (cabeça, mente, membros, olhar, sensações, imagens) com aquele espaço limitado e para isso foi necessário repetir todo o trajeto algumas vezes. Este trajeto era iniciado no ponto A

e seguia para o C, dando continuidade à seqüência CB, BA, AD, DB, BC, CD e concluindo com o DA.

Acostumar um corpo a um determinado espaço não é uma tarefa fácil. Numa situação como esta o dançarino conta com uma característica que contribui a seu favor: ser um corpo treinado para repetir movimentos. As técnicas de dança que formam o corpo dançarino são treinamentos corporais baseados na repetição de movimentos. Técnicas como o balé clássico, e outras de dança moderna como Graham, Limón e Horton e de danças clássicas populares como a espanhola Sevilhana e a indiana Odissi, são fundadas na rigidez da repetição de movimentos específicos desenvolvidos a partir de uma experiência histórica e estética.

Até mesmo técnicas menos rígidas como o contato improvisação, apesar de não trabalhar com repetição de movimentos, desenvolve um trabalho pautado na repetição de situações sugeridas ao corpo para que haja uma maior disponibilidade desse corpo no trabalho de improvisação livre com o movimento da dança.

Quanto mais vezes uma ação corporal é repetida, mais fácil se torna sua execução. Isto está no dia-a-dia dos seres humanos. Aprender a andar, a escovar os dentes, a nadar e a jogar bola é resultado da percepção do corpo, da repetição dos movimentos e da ação do sistema sensório-motor. Repetir movimentos é uma necessidade de sobrevivência humana e este mesmo princípio serve para as artes cênicas. O que não é repetido morre. *Nos deparamos mais uma vez com a questão da morte. Na vida humana, a morte se faz mais presente do que imaginamos.*

Enquanto repetia algumas vezes o percurso espacial, o coreógrafo foi me dando indicações a respeito do olhar que eu deveria buscar em cada *intermezzo*. Pedia para que eu deixasse claro para os espectadores para onde eu estava olhando: os vértices no chão, o caminho ou a platéia. Era seu desejo que o olhar ajudasse a platéia a perceber o estado de corpo (apesar de não utilizar essa nomenclatura) em que me encontrava e a entender melhor a estória que ele pretendia contar.

O nosso segundo ensaio (quarto encontro) foi realizado no Teatro do Movimento da Escola de Dança da UFBA, onde seria apresentada a cena. Todavia para podermos prosseguir com a exploração, precisávamos ali das imagens projetadas. Instalamos um computador com um data-show e, na frente da projeção, começamos a copiar os movimentos sugeridos pelas imagens.

A cena de Celso Júnior foi a única que continha recursos tecnológicos de informática e gravação de imagens. Quanto ao uso desta tecnologia ele diz: *Nesse trabalho, obra e tecnologia são suplementares. As projeções serviram para a criação e servem para a apresentação. Dominar a tecnologia e transformá-la numa aliada da obra e não criar uma obra superposta ou que uma seja refém da outra. [...] Existem espetáculos em que você tira a projeção e o espetáculo continua ou bom ou ruim. Não interfere diretamente. Nesse espetáculo eu acho que isso não acontece. Nesse espetáculo é uma coisa só. Não tem um sem o outro. É um todo que foi criado junto.*

A primeira idéia quanto à projeção das imagens, era fazer uma projeção vertical, sobre o piso onde eu estaria dançando, e uma horizontal sobre a tela branca no fundo do palco. Verticalmente estariam sendo projetadas as fotos tiradas das luzes em movimento, enquanto as fotos dos olhos apareceriam na tela branca de fundo. Algum tempo depois vimos que isso traria uma dificuldade técnica em relação ao suporte vertical do projetor no teto do Teatro do Movimento, já que este não dispunha de muitos recursos técnicos. Resolvemos então efetuar apenas a projeção horizontal. Nesta obra, este tipo de tecnologia foi elemento fundamental na geração das idéias da cena e das outras cinco atividades do processo criativo citadas por Iannitelli.

Voltando ao ensaio, num primeiro momento o coreógrafo me manipulou tentando reproduzir em mim os movimentos realizados com sua câmera. Deixei-me ser levado por ele, que com as mãos em meus ombros foi me movimentando para cima e para baixo, para a direita e para a esquerda, para frente e para trás, me deixando curvo ou ereto a depender da imagem que via na tela. Com isso passei a entender melhor cada imagem projetada e o que ele queria para cada uma delas. Após este momento ele se afastou de mim e passou a dar indicações verbais, retornando apenas quando eu não entendia o movimento contido numa determinada imagem.



Figura 26 – Seqüência da manipulação de Celso Júnior em mim

Estando só e orientado pelas indicações verbais que ele sugeria, passei a criar movimentos que retratassem em mim os desenhos de cada imagem a partir de improvisações. Nessa tarefa ele me deixou totalmente livre, me auxiliando apenas quando eu não entendia o desenho da imagem na tela – algumas vezes ele tentou repetir nele mesmo os desenhos das imagens.

Neste processo, as improvisações não eram a base da criação da cena, mas nem por isso foram menos importantes. Elas aconteceram na exploração dos movimentos que comporiam a cena. Só que ali, o ato de improvisar foi mais racional e objetivo. Não havia um aquecimento específico para me colocar num estado de corpo mais propício à improvisação. Os movimentos de dança foram criados pensando na melhor maneira de retratar com o corpo as formas dos desenhos contidos nas fotografias. Não havia muito espaço para devaneios. Era uma tarefa bastante objetiva como todo o processo de Celso Júnior. As caminhadas, as corridas e o samba foram também fruto de improvisações orientadas a partir do que ele achava ser mais adequado ao entendimento da cena por parte do espectador.

Durante a exploração, busquei retratar as linhas retas que apareciam nas imagens projetadas na tela, me deslocando pelo espaço e as linhas que sugeriam círculos foram sendo retratadas com movimentos do tronco e dos braços. Apesar de ser um corpo desprovido de linhas retas, percebo que as pernas podem reproduzir a

idéia de linhas retas e que o tronco e os braços podem mais facilmente desenhar formas e linhas curvas.

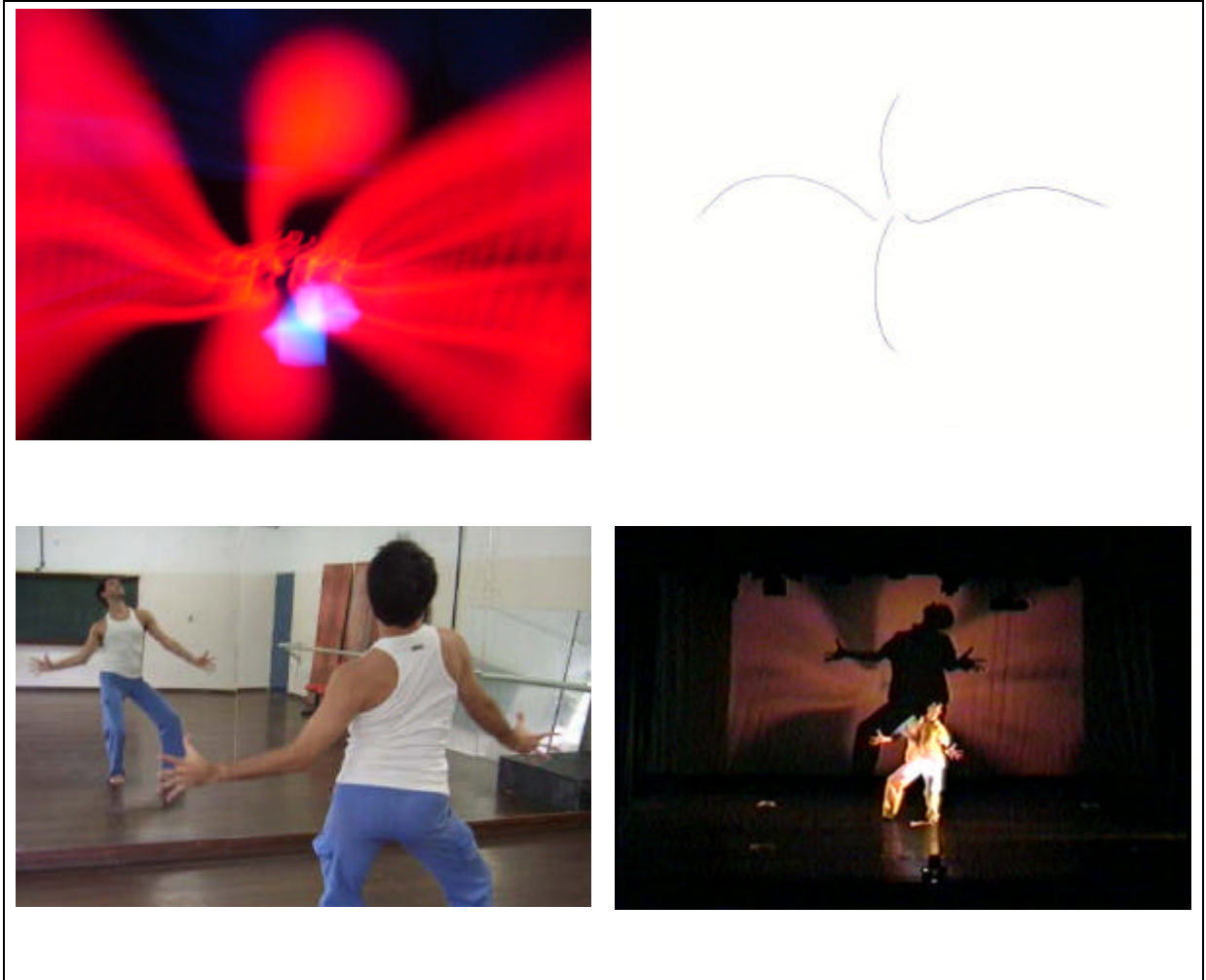


Figura 27 – Sequência da metodologia de criação da cena *O Olhar Contaminado*: foto das luzes, desenho do movimento da câmera, o desenho retratado em movimento e o resultado na cena

Com a movimentação das duas primeiras seqüências de fotos (*movimento 1* e *movimento 2*) definida, tentamos juntar os *intermezzos 1* e *2*. A primeira dificuldade foi definir exatamente onde os passos do *intermezzo 1* seriam interrompidos para começarmos o *movimento 1*. A dificuldade foi que não podíamos começar do ponto A, pois a movimentação do *movimento 1* começava de costas para a platéia e no ponto A eu estaria de frente. Resolvemos repetir o percurso até um ponto onde eu estaria caminhando de costas para a platéia e isso só aconteceu no percurso DB.

Do ponto A até este ponto de transição entre o *intermezzo 1* e o *movimento 1* foram 106 passos guiados pelo ritmo constante das batidas monocórdicas e metálicas, trazendo a idéia de rigidez que o coreógrafo desejava para a cena.

A quebra da rigidez do *intermezzo 1* para a movimentação mais solta e redonda do *movimento 1* resultava numa ação que, apesar de parecer simples, proporcionava um grande impacto corporal. Era como passar de uma temperatura baixa para uma alta de forma não gradativa. A ação deveria apresentar para a platéia uma mudança de corpo inteiro. Para sair do estado de relaxamento moderado, necessário à ação de caminhar, precisava reunir nos músculos uma tensão imediata que me lançasse para fora do percurso em direção ao centro do retângulo já realizando a movimentação criada para o *movimento 1*.

Essa mudança radical não acontecia apenas nas ações físicas dos músculos ou nas formas que o corpo desenhava no espaço. Acontecia no corpo como um todo. A emoção era modificada e as sensações também. Era uma mudança clara e brusca entre diferentes estados de corpo, que na cena de Isa Trigo acontecia de forma mais gradual. Realizar essa troca radical e precisa – porém não menos prazerosa – só foi possível pelo treino da repetição.

A entrada brusca da música de Vivaldi no momento dessa troca também auxiliava na mudança do estado de corpo. Era como contar com mais um aliado. A batida monocórdica, metálica e não melódica que acompanhava os passos, se transformava numa agradável melodia executada por um violino que sugeria uma atmosfera mais suave, apesar de estar com os músculos mais fortemente tencionados.

O *movimento 1* era concluído com o texto “eu gostaria de dizer que eu não sou”, falado por mim. Apesar da fala também ser um elemento corporal¹⁵, o dançarino não está treinado a utilizar a voz em cena. Encontrar a intenção que Celso Júnior buscava nesta frase foi uma tarefa difícil pra mim. A frase deveria ser dita sem obedecer a uma seqüência lógica de um texto escrito (proposta comum

¹⁵ É comum se diferenciar aquecimento vocal de aquecimento corporal. Aquecimento vocal é aquecimento corporal. A voz também é corpo. Seria mais apropriado fazer uma diferenciação entre aquecimento vocal e aquecimento muscular ou físico.

quando se trabalha com textos na cena da dança contemporânea) e para isso era necessário encontrar um outro estado de corpo com mais uma mudança brusca.

O fato de ter trabalhado como ator em algumas peças teatrais, não facilitou este processo, já que sempre atuei em peças cujos textos possuíam estórias com linhas dramáticas com princípio, meio e fim, numa gradação que facilitava o entendimento corporal. Como disse anteriormente, as palavras na dança contemporânea, muitas vezes, apenas sugerem uma determinada situação e um determinado estado de corpo ao espectador, sem implementar uma linha dramática específica, já que a dramaturgia não está estabelecida em um texto escrito, mas no corpo em ação na cena.

No terceiro ensaio concluímos a movimentação do *movimento 3* e do *intermezzo 4* e também toda a estrutura da cena. Percebi, através desta pesquisa que todas as atividades descritas por Iannitelli podem ser realizadas tanto na sala de ensaios quanto fora dela. Um exemplo: a exploração, geralmente desenvolvida nos ensaios, foi também realizada na casa de Celso, como a exploração das fotografias. Após essa ação, houve a interpretação das que pretendíamos levar para a cena, além da avaliação e seleção das que melhor transmitiam a idéia, buscando estruturar uma ordem para elas. Tudo isso era parte da geração gradativa das idéias.

2.5 UMA EXPERIÊNCIA NA RETINA – A CENA

Black out. Caminhei no escuro até o ponto central na frente do palco. Preciso pisar no lugar certo para quando a luz acender estar posicionado no foco. Parei em pé de frente para a platéia, fixando um ponto à minha frente. Um foco de luz acendeu sobre minha cabeça. Vestia calça e camiseta brancas. Silêncio. O texto vai começar. Cadê que não começa? Estou ansioso, talvez um pouco nervoso. Ahh, aí está a voz de Luciano. “Um dia desses eu estava parado numa sinaleira [...]”. Começo a olhar a platéia. Olhos fixos nos olhos à minha frente. A pouca iluminação da platéia não me deixa enxergar direito os olhos das pessoas. Posso fingir que estou vendo. Estou em cena. Eles vão acreditar em mim. “[...] O olhar daquela

criança me deixou completamente paralisado [...]”. Os olhos da criança. Como eram tristes aqueles olhos. Sinto um aperto no peito. Continuo a observar a platéia. Direciono a cabeça para outro lugar e o olhar acompanha a direção do rosto. “[...] E eu fiquei ali, parado, olhando fixo nos olhos dela e quando percebi, minhas retinas tinham se virado pra dentro”. Estou triste. Texto duro esse. A música. Como é lindo esse violino. E triste. Sinto-me envolto pela música. Linda e triste. Começo a me movimentar. Passo a mão esquerda no ombro direito e vou descendo pelo contorno externo do braço. Chego até a mão direita e volto a subir agora pelo contorno interno. Acompanho o contorno de todo o corpo com a mão. O violino me toca fundo. Desço e subo pelo contorno das pernas. Troco de mão para poder contornar o braço esquerdo. Aahh, a voz de Carreras!!! Tudo aqui me lança profundo no mergulho feito em mim mesmo. Estou subindo para o ombro esquerdo com a mão direita. Meu olhar acompanhou todo o percurso feito pelas mãos. Levo a mão até o peito direito. O coração. Aperto o coração. Desvio o olhar de mim e deixo-o perder-se no espaço escuro. O aperto no coração se transformou em movimentos circulares com a mão direita no peito. Quero tirar essa agonia de mim. A Mão sobe, circulando o pescoço e depois a cabeça, até sair pelo ponto mais alto, lançando o braço direito para cima, para frente e para baixo e inclinando o tronco. Respiro. Levanto o tronco. Expiro forte e volto a inclinar o tronco para frente balançando os ombros. Num movimento circular com os dois braços, junto à minha frente uma mão na outra com as palmas viradas para baixo. Viro as palmas para cima. Pausa. Estou pedindo? Estou mostrando minhas mãos vazias? São as mãos da criança. A música continua penetrando minha carne. Levo as mãos até a cabeça e desço pelo pescoço, costas e abro os braços. Ofereço-me. Não consigo pensar em mais nada. Sou um corpo de sensações que se movimenta. Quebro o tronco para o lado esquerdo e os braços me prendem. O prazer da agonia no movimento. Volto a colocar a mão direita no peito e começo de novo os movimentos circulares. A mão sobe pelo pescoço, cabeça até sair pelo ponto mais alto. Só que agora tudo é mais rápido. Giro em torno de mim mesmo. A agonia vai aumentando. Repito toda a seqüência até chegar no peito de novo. E repito mais uma vez ainda mais rápido, numa ânsia absoluta, girando mais rápido em torno de mim. É a espiral que me lança pra dentro. Sinto-me perdido. Procuro me olhar e também olhar o espaço e começo a sair do foco. As mãos caminham pelo tronco desorganizadamente. Caminho para a esquerda e começo a

traçar um grande círculo em sentido horário que toma todo o palco. Volto a dançar a seqüência do foco enquanto avanço e retrocedo no círculo. Corro. Paro. Volto a correr. A voz de Carreras é poderosa. A música me move. A criança. Aquela criança. Alcanço o outro lado do palco variando a seqüência de movimento. Paro na diagonal direita frente com as palmas das mãos para cima, joelhos flexionados e os pés afastados um do outro. É hora de ir pro chão e lançar as pernas para cima. Vai. Se jogue. Faço a seqüência de movimentos e paro ajoelhado com o corpo ereto. Desloco o peso um pouco para frente e na queda aparo o peso com o braço esquerdo, rolando rapidamente sobre o braço direito e parando de frente para a platéia sentado sobre o calcanhar esquerdo. Pausa. Respiração ofegante. Hora de lançar as pernas para o ar. No ensaio isso não saiu tão bem. Agora sai. Deixo-me pender para o lado esquerdo uma, duas, três vezes e na última lanço as pernas para cima me apoiado apenas sobre o braço esquerdo. Ótimo. Já subi. Já estou andando de novo no círculo, construindo agora uma espiral que só termina no centro do palco. Vou girando. Desloco-me na meia ponta dos pés com os braços para cima. Vou dobrando os joelhos, encolhendo o tronco, deixando a cabeça pender para frente e realizando movimentos descoordenados enquanto percorro a espiral. Os pés continuam na meia ponta, mas o corpo já está quase agachado e próximo ao centro do palco. Meus joelhos doem aqui. Aquela criança também sente dor. A música está crescendo. Cheguei ao centro do palco. Vou relaxar e deitar de barriga para cima. O braço esquerdo será a última parte a relaxar no chão. Ele bate e volta. Não consigo parar. Não consigo relaxar. Cada membro que parece relaxar no chão provoca uma tensão que me mantém em movimento. É a agonia. Não quero ficar aqui. Arrasto-me rapidamente para o fundo do palco feito um lagarto andando de ré. Fico de pé. Lanço os braços para fora num movimento que lembra as labaredas de uma fogueira. Paro. Repito. Paro de novo. Repito e concluo com um salto que, pelo impulso, me leva a girar. Numa linha reta que cruza o centro vou em direção à frente do palco com passos pequenos e rápidos. Estou com o tronco curvado para frente, com a mão direita fazendo movimentos circulares na barriga e a esquerda segurando o ventre. Chego na frente do palco com a mão direita estendida para frente. A palma está para cima. Estou pedindo? Ou mostrando que está vazia? A criança. A mão esquerda continua no ventre. Mudo a mão direita de direção. Mais uma mudança. Vou parar tudo isso. Paro. Coloco as mãos na cintura e olho a

platéia. Penso. Dou a idéia de que penso. Trago o olhar para junto de mim. É hora do movimento forte. Mostro-me perdido. Levo a cabeça para trás como se tivesse sido laçado e puxado por alguém atrás de mim. Desequembro-me e vou cambaleando de costas até o fundo do palco. Começo a percorrer o grande círculo no mesmo sentido horário. Entro na espiral. Corro e me movimento descoordenadamente. A música está apoteótica e próxima do fim. Aumento a velocidade da corrida e me aproximo do centro em espiral. Tenho que coincidir a entrada no foco de luz que demarca o centro do palco com o final da música. Está quase. É agora. Pronto. Estou no foco. Silêncio. Estou de costas para a platéia e no centro do palco sob uma fraca luz amarela. Respiro ofegante. O público ouve minha respiração. Volto a fazer a seqüência de movimentos dançada no início da cena. Mão direita no coração em movimentos circulares. Dou continuidade à seqüência. Agonia. No meio da movimentação percebo a roupa no corpo. Quero me livrar dela. Devo me livrar dela. Já não me importa o que pensam de mim. Eu quero fazer isso. Tiro a camisa. Jogo no chão. Volto a movimentação. Interrompo mais uma vez porque percebo a calça. Abro o zíper, tiro a calça e atijo no chão. Só resta a cueca. Essa sai rápido. Jogo no chão. Pausa. Estou livre. Sinto-me livre. A luz vai diminuindo. Volto a me movimentar livre da dor, livre do medo, livre do olhar dos outros. *Black out.*



Figura 28– *Uma Experiência na Retina* – a cena (1)



Figura 29 – *Uma Experiência na Retina* – a cena (2)

2.6 MEU PROCESSO

A cena que criei a partir da interação com o olhar de uma criança de rua, se desenvolveu lenta e gradativamente. Levei muito tempo alimentando o desejo de criar, mas atormentado pela insegurança de tornar pública uma obra coreográfica inteiramente de minha autoria. Como coreógrafo-intérprete sempre desenvolvi trabalhos em grupo, com autorias coletivas, ou pequenos solos improvisados.

A idéia da cena era transmitir as reflexões provocadas por aquela experiência na retina e tudo o mais que eu pudesse expressar como fruto daquela interação com o mundo através do olhar. Sendo um corpo vivo, as imagens e emoções sentidas permaneceram em mim, sendo transformadas a partir das experiências cotidianas vividas. A idéia foi sendo gerada a cada dia e, em geral, isso acontecia antes de dormir. Era um momento onde podia me afastar do mundo e penetrar no mundo das minhas imagens. Imagens armazenadas que se juntavam a imagens recém criadas e que, muitas vezes, davam origem a outras imagens.

Este processo foi desprovido de registros escritos. As idéias cênicas geradas a partir da experiência vivida no sinal de trânsito eram armazenadas em mim e diretamente exploradas nos ensaios em sala. Os documentos de processo aqui foram algumas fotografias e filmagem de um ensaio.

2.6.1 Um coreógrafo intérprete

A construção da cena se deu buscando na memória as sensações vivenciadas no momento em que me deparei com o olhar daquela criança. Do desejo de tornar público meus devaneios e imagens do mundo transformado em mim, vem a necessidade de me fazer ouvido e entendido. Percebi em Celso Júnior essa mesma necessidade quando disse que queria que a platéia entendesse sua estória, característica que não permeou o processo de Isa Trigo. Homens e mulheres possuem mesmo características próprias relativas ao gênero que se manifestam em seus processos de criação artística? Apesar de não pretender aprofundar tal discussão, creio que sim. Todavia essa composição binária dos gêneros pode deixar de fora o lado masculino de Isa Trigo e o feminino de Celso Júnior.

Precisava, como Celso Júnior, contar uma estória, mesmo que abstrata. Queria que a platéia soubesse da minha experiência interativa com o olhar daquela criança de rua e de onde surgiu a idéia da cena. Não consegui visualizar como isso seria possível sem o uso da palavra. Resolvi então criar um texto contando a experiência vivida naquele sinal de trânsito. Esse texto, na primeira apresentação pública, foi falado por mim mesmo. No decorrer do processo, a partir do *feedback* de Makários Maia, um ator que assistiu à primeira apresentação, resolvi apresentá-lo para a platéia em *off*¹⁶, o que resultou num outro estado de corpo, já que no momento em que o texto era falado, eu me encontrava parado de pé e de frente para a platéia, observando o olhar de alguns espectadores, confrontando olho com olho.

A troca do texto falado para o texto em *off* reforça a idéia de Salles (1998, p.80) de que uma obra acabada representa uma forma inacabada. Ela diz:

¹⁶ Chama-se texto em *off* aquele que não é falado pelo intérprete em cena. Um texto falado *off stage* (fora do palco).

O objeto considerado inacabado, representa, também de forma potencial, uma forma inacabada. A própria obra entregue ao público pode ser retrabalhada ou algum de seus aspectos – um tema, um personagem, uma forma específica de agir sobre a matéria – pode ser retomado.

Após a primeira apresentação, as três cenas desse espetáculo sofreram pequenas transformações em relação à forma, a partir do *feedback* do público. Uma maneira específica no ato de olhar a platéia na cena de Isa Trigo e a forma de apresentar o samba no final da cena de Celso Júnior, foram também resultado da interferência do público na primeira apresentação.

O texto criado sobre a experiência vivida no sinal de trânsito foi o seguinte: “Um dia desses, eu estava parado numa sinaleira¹⁷, quando uma criança se aproximou da janela do carro e ficou olhando pra mim. Normalmente eu teria abaixado o vidro e falado com ela, mas nesse dia eu não consegui fazer nada. O olhar daquela criança me deixou completamente paralisado. É impressionante como dois olhos tão pequenos conseguiram penetrar tão fundo em mim. Eu fiquei ali, parado, olhando fixo nos olhos dela e quando percebi, minhas retinas tinham se virado pra dentro.”

Sou um corpo acostumado ao movimento da dança e do gesto cênico. Sei que é possível realizar movimentos de dança que não tenham um significado específico. A dança pode também estar na ação de um corpo que se movimenta harmoniosamente, sem se ocupar do significado ou expressão do gesto. Entretanto, desde o início de minha formação entendi que todo gesto detém um significado, uma expressão. Gosto do movimento de dança que transmite um significado. Estou longe de ser um artista abstrato. Meu movimento vem cheio de significados. Gosto de criar movimentos que provoquem na platéia algum tipo de entendimento, mesmo que diverso do meu. Aí também se esconde a necessidade de me fazer entendido. Através da cena busco deixar meu pensamento claro para a platéia.

¹⁷ Como é chamado o sinal de trânsito na cidade do Salvador - Bahia.



Figura 30 – Um gesto

A formação como dançarino me levou a entender a linguagem não escrita da dança, a linguagem do gesto e da expressão do corpo. Já entendia isso, mesmo antes de ingressar na escola alemã cujos padrões estéticos foram estabelecidos com base na dança de expressão¹⁸ ou, como mais conhecida no Brasil, dança expressionista alemã, que valoriza a expressão do gesto, do movimento. Não me ocupo em criar códigos para a platéia, mas movimentos que expressem um determinado estado de corpo e/ou um significado.

Em meu processo de criação toda a movimentação explorada buscou o significado do gesto. Este significado podia estar num determinado movimento ou num conjunto de movimentos, que ao serem executados com expressão, volume e diferentes dinâmicas transmitiriam algum tipo de entendimento ao espectador.

Esta característica pode ser notada também na movimentação das cenas de Celso Júnior e Isa Trigo, já que, como dançarino-criador, sou o corpo que criou toda a movimentação e que apresentou as três cenas. Há, certamente, diferenças nos

¹⁸A dança de expressão alemã ou dança expressionista alemã, tem sua pesquisa de movimento fundada na expressão do gestual cotidiano dos corpos humanos. Seus maiores expoentes foram Mary Wigmann e Kurt Joss, ambos discípulos de Rudolf Laban.

movimentos de cada cena, pois cada processo teve suas especificidades e suas histórias criadas na interação entre diferentes corpos. Todavia, o corpo que apresenta as cenas, apesar de múltiplo em experiências, possui suas idiossincrasias e características próprias. Era um mesmo corpo que criava os movimentos. Minha história, minha personalidade, minha forma de expressão permearam todas as cenas. Mesmo na cena de Celso Júnior, que possuía movimentos criados a partir de formas abstratas como as fotografias, era possível perceber que a criação dos movimentos se deu em um mesmo corpo, ao observar a qualidade dinâmica dos movimentos nas três cenas.

O resultado do processo de amadurecimento e transformação ao qual estava submetido, em relação ao olhar do outro, se mostrou implícito na conclusão da cena quando decidi que tiraria toda a roupa estando de costas para o platéia. A nudez ali não representava o ápice das reflexões feitas a partir daquela experiência vivida na interação com a criança de rua. No fundo não tinha uma relação direta com a cena apresentada. Era a demonstração da libertação de um corpo que conseguia enfrentar o olhar do outro sem precisar recuar para dentro de si próprio.

2.6.2 Improvisação auto-sugerida

Neste processo de criação as improvisações foram fruto de devaneios vivenciados fora da sala de ensaios. A imagem da cena onde eu atuava foi uma constante durante o processo de criação. Através das imagens visualizava a mim mesmo me movimentando no espaço cênico, sendo eu também o espectador.

Nessas imagens foi possível visualizar alguns movimentos que serviriam de base para as improvisações na sala de ensaios. Visualizava a cena como se ela estivesse pronta e nela os movimentos que realizava. Essa imagem da cena acabada foi fundamental no momento de criação. Durante as improvisações, buscava realizar em mim os movimentos visualizados, apesar de muitas vezes aproveitar apenas a idéia rabiscada que eu tinha deles.



Figura 31 – Exploração dos movimentos visualizados

Exemplo de uma imagem em movimento: me via sentado no chão com as pernas esticadas e ao pender o corpo para um dos lados rolando pelo chão, dobrava uma das pernas para colocar o peso do corpo sobre ela, até conseguir, num movimento constante, me colocar de pé. Ao improvisar na sala de ensaios, tentei repetir essa seqüência algumas vezes, começando de maneira lenta, até alcançar a velocidade desejada.

Este é um procedimento comum ao exercer os papéis de coreógrafo e intérprete numa mesma obra. Mesmo quando uma apresentação de dança solo acontece sobre uma base improvisada, a imagem da cena, com o corpo se movimentando no espaço, é determinante para a cena acontecer.

Um outro procedimento de improvisação se deu em consequência do aquecimento corporal realizado para dar início aos ensaios. Após o alongamento da musculatura e me sentindo levemente aquecido, coloquei para tocar a música escolhida para a cena e iniciei uma movimentação livre pelo espaço. Neste

momento, procurei fazer da música o único estímulo para dançar e com isso percebi que não trazia à mente imagem alguma visualizada anteriormente.

Nessa experiência de improvisação consegui abandonar a razão e me abandonar no tempo e no espaço, me sentindo um corpo que apenas dançava e nada mais. Dançava apenas o presente, sem interferências do passado ou do futuro. Dançava na inteireza de um corpo que só existe porque se entende dança. Um corpo com células dançantes, neurônios dançantes e emoções também dançantes.

2.6.3 Uma rotina solitária

A experiência vivida com a criança de rua aconteceu em março de 2004. Ela só ganhou força porque naquele momento eu refletia a influência do olhar na minha história. Comecei a achar possível criar uma cena que transmitisse minha reação frente àquela experiência, mas só parti para os ensaios quando a cena já estava quase toda estruturada na mente.

A estrutura foi sendo construída ainda em casa. A escolha da música se deu a partir de uma pesquisa realizada em alguns cd's de ópera. Queria trabalhar com uma música que compartilhasse minha emoção e a ária *Il Lamento di Federico* da ópera *L'Arlesiana* de Francesco Cilea cantada pelo tenor José Carreras foi a que produziu em mim um estímulo próximo à idéia da cena.

A música suscita devaneios e imagens. Sentado no sofá coloquei a música para tocar várias vezes, me permitindo alcançar um estado de devaneios que suscitava muitas imagens em movimento. Imaginava-me posicionado no centro do palco realizando movimentos que expressavam as emoções sentidas ao me deparar com o olhar da criança. Conseguia visualizar a dinâmica e a forma dos movimentos em mim, o que proporcionava uma idéia clara dos movimentos que, mais tarde, se tornariam reais.



Figura 32 – Resultado dos devaneios provocados pela imagem da criança

Durante os ensaios, muitas vezes, apenas copiava com veracidade o movimento imaginado. Outras vezes, ao realizar o movimento imaginado, percebia que não era possível executá-lo exatamente igual ao imaginado. O tempo, a dinâmica e a forma eram passíveis de modificações na transposição do movimento imaginado para o corpo.

O primeiro ensaio, como todos os outros da cena de Isa Trigo e Celso Júnior, aconteceu na Escola de Dança da UFBA. Naquele primeiro momento senti uma grande solidão por estar sozinho no espaço. Era um corpo construído por muitos outros corpos, mas que se encontrava só numa sala vazia. *Sempre preferi os processos de criação com ensaios coletivos. A troca de informações entre corpos ao vivo é para mim muito mais prazerosa. Não fui acostumado a criar estando só num espaço. Éramos seis no Dance Berlin, dez na Companhia Viladança e vinte e quatro dançarinos no Balé do Teatro Castro Alves.*

Permaneci deitado por algum tempo, iniciando após alguns minutos um aquecimento corporal começando com movimentos pequenos e lentos nas extremidades do corpo como pés e mãos. Esta movimentação, aos poucos, foi

tomando outras partes do corpo, até me encontrar inteiro em movimento. A velocidade foi aumentando à proporção que o corpo ia aquecendo e a movimentação crescente não terminou enquanto eu não estava de pé me movimentando pela sala. Esse é um tipo de aquecimento rápido que realizo com muita frequência, até mesmo no meu cotidiano como professor antes de iniciar uma aula de dança.

Após sentir-me corpo aquecido e antes de tentar explorar os movimentos imaginados em casa, iniciei uma improvisação livre para mergulhar no tema, na intenção de encontrar um estado de corpo próximo ao que vivi na experiência com a criança de rua. Para isso, coloquei a música *Il Lamento di Federico* num volume alto e, absorvendo aquela informação, me movimentei sem parar explorando todo o espaço da sala. Algumas vezes tentei realizar os movimentos imaginados em casa sem, todavia, me ater a eles.

Terminada a música, usei a memória, já que não estava filmando o ensaio, para lembrar alguns movimentos, surgidos durante a improvisação e que poderiam servir para a cena. Após selecionar alguns movimentos que foram armazenados para serem utilizados na etapa de montagem da cena, iniciei o trabalho de transposição dos movimentos imaginados em casa. Em toda essa etapa eu avaliava, interpretava e selecionava movimentos que melhor expressassem a idéia da cena, experimentando em mim os estados de corpo que aquela movimentação me proporcionava.

Repeti este mesmo processo no segundo ensaio, quando também explorei o texto que seria falado por mim no início da cena. Tratei de memorizar o texto em casa para desenvolver no ensaio apenas a intenção dramática. Esta se tornou uma dura tarefa. Apesar de minha experiência como ator em algumas peças teatrais, que ajudou a construir um corpo múltiplo, nunca me senti um corpo íntimo do texto teatral. Entender – e quando digo entender, digo entender de corpo inteiro – a exata intenção da voz é uma das ações mais difíceis do teatro. Repeti muitas vezes o texto até achar que a intenção estava próxima ao satisfatório. Talvez com mais humildade (ou mais segurança), teria sido melhor contar com a ajuda de um olhar externo nessa etapa.

A nudez também foi ensaiada na sala. Repeti algumas vezes o ato de tirar a roupa para entender o que aquele gesto significava pra mim e qual estado de corpo eu encontraria. Foi libertador. Todas as repetidas vezes me senti livre, apesar de não sentir alegria ou prazer, já que a cena como um todo expressava mais tristeza e dor e sua conclusão não tinha como ser preenchida com um sentimento de prazer ou alegria. A nudez além de representar, como disse anteriormente, a libertação de um corpo que vencia o olhar dos outros, representava também o desejo de arrancar de mim o tormento provocado pela experiência vivida com a criança de rua.

Concluí a cena em quatro ensaios. No terceiro e quarto ensaios, já com toda a cena estruturada, busquei executá-la repetidas vezes até sentir que estava inteiro e que ela tinha um significado pra mim, expressando exatamente o que eu queria e como eu queria.

2.6.4 A espiral

O espaço da cena que dirigi se diferenciava espacialmente das cenas dos outros coreógrafos por ter sido desenvolvido numa espiral. Não houve nenhuma intenção em torná-la diferente das cenas dos outros diretores, até mesmo porque ela foi a primeira a ser criada, como dito na introdução.

A idéia da espiral surgiu durante meus devaneios sobre o tema. Imaginei um corpo que se locomovia em círculos, levado, talvez pela própria idéia da cena. Não poderia retratar uma experiência que provocou emoções tão fortes a partir de linhas retas. Linhas retas são mais racionais, mais claras, mais frias. Eu, enquanto corpo que viveu tal experiência, era um emaranhado de sensações e emoções.



Figura 33 – Linhas curvas num espaço curvo

O desenho de uma espiral, apresentado duas vezes na cena, representava melhor o mergulho que fiz em mim mesmo. Não que este desenho tenha sido pensado de maneira racional para fazer parte da cena, como pode parecer agora ao realizar esta análise. A idéia simplesmente surgiu na imagem da cena. Nos meus devaneios via-me movendo em círculos.

Este fato reforça o pensamento defendido nesta pesquisa de um corpo que atua unificado. É impossível fragmentar um corpo que cria. Ele, como disse anteriormente, é um complexo físico, psíquico, social, biológico, cultural. Os devaneios acontecem sobre essa base unificada. Posteriormente pode-se usar a razão para criar as antíteses, mas no momento do devaneio o corpo atua livremente, com sua carga histórica unificada.

O espaço definido para a cena iniciava com o corpo posicionado no centro do palco, um pouco deslocado para frente. Após o término do texto falado e de uma seqüência de movimentos executada repetidas vezes, num crescente de velocidade, iniciava um deslocamento circular em sentido horário, formando uma espiral que terminava no centro do palco. No percurso desta espiral, iniciada de pé eu ia aos

poucos flexionando os joelhos e encolhendo o tronco, passando por uma caminhada agachada até chegar ao centro do palco totalmente encolhido e me deitar em posição fetal.

Levantava desta posição em direção ao fundo do palco numa linha reta e após outra seqüência de movimentos descia na mesma linha reta até a frente do palco, para voltar a fazer o mesmo percurso em espiral correndo de novo até o centro. O gráfico espacial era mais ou menos o seguinte:

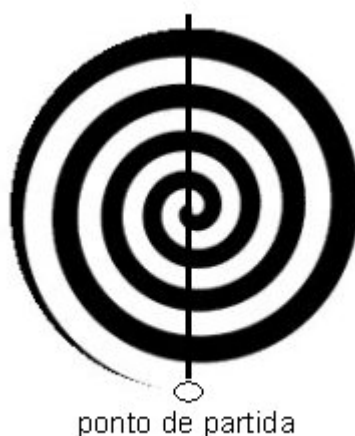


Figura 34 – Gráfico espacial da cena *Uma Experiência na Retina*

A idéia espacial de uma obra artística cênica – assim como os estados do corpo intérprete, a movimentação, a música, a iluminação, o figurino – é fruto de um corpo unificado (ou corpos unificados) em estado de criação e como qualquer outro elemento que compõe a cena deve também exercer a função, junto com os outros elementos, de comunicar à platéia a idéia do criador.

Este foi o mais rápido entre os três processos de criação que formaram o espetáculo *Idéias do Olho*. Creio que o fato de ter realizado uma criação solitária – que não me é agradável – impulsionou este processo de maneira objetiva em direção à sua conclusão. Isso, todavia, não torna a execução desta cena mais prazerosa ou menos prazerosa do que as outras. A diversidade dos processos de criação em dança e daí a natural diversidade dos resultados proporcionam aos dançarinos e criadores prazeres também diversos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo originou-se do interesse na análise de três processos de criação em dança na perspectiva do dançarino-criador. Para isso a Crítica Genética tornou-se uma das bases teórica mais adequadas ao desenvolvimento do estudo. A partir dela a análise do processo de cada coreógrafo provocou reflexões que serviram para melhor entender o pano de fundo destes e de outros processos de criação em dança. O Quadro das Atividades Básicas Inerentes a Processos Criativos desenvolvidos por Iannitelli, também serviu como importante referência teórica na análise dos três processos. Por fim, os Estudos da Performance (*Performance Studies*) que reflete o comportamento do corpo *performer*, também ajudaram a construir o pensamento condutor da pesquisa que entende o corpo criador e intérprete das cenas como fruto das relações sociais, políticas e culturais do indivíduo no mundo.

A hipótese de realizar uma pesquisa acadêmica em dança aliando prática artística e pesquisa teórica na perspectiva do dançarino-criador, mostrou ser possível durante o processo. Artistas criadores de todas as áreas podem – e devem – entender a importância da análise de seus processos criativos a partir do seu próprio olhar na intenção de proporcionar outras reflexões acerca do fazer artístico.

O entendimento de corpo nesta pesquisa abandonou o dualismo cartesiano, assumindo os indivíduos como corpos e não como seres que possuem corpos. Eles aqui foram entendidos como complexos físicos, psíquicos, biológicos, espirituais, sociais, culturais e principais elementos dos processos de criação. Foram eles que deflagraram e deram continuidade aos processos, criando, dirigindo e apresentando as cenas. Espero, com esta pesquisa, proporcionar uma reflexão mais aprofundada acerca do corpo dançante que cria e interpreta a cena da dança.

O conceito de corpo mídia, o qual defende que o corpo não é um lugar onde as informações simplesmente passam, mas um lugar de cruzamento de informações foi também absorvido pelo pensamento condutor da pesquisa. Os corpos criadores nesta pesquisa são constituídos na interação com o mundo, absorvendo informações (através dos sentidos) que são transformadas em corpo. Celso Júnior

desenvolveu sua idéia cênica a partir das fotografias que tirou do seu próprio olho infectado por uma conjuntivite bacteriana. Na cena que coreografei, foi o contato social com uma criança de rua que deflagrou o processo artístico. É a idéia do corpo vazado e sua ação de absorver, transformar e devolver ao mundo o mundo transformado.

Ao admitir os aspectos da diversidade, das identidades e da alteridade como fundamentais nas artes contemporâneas a partir de corpos que se entendem complexos (partes de outros complexos) esta pesquisa propôs a coletividade como aspecto ontológico da criação artística. O corpo que interage com o mundo não se pensa um corpo só. Ele é sempre resultado da interação coletiva. O artista criador é resultado da coletividade. Ele é a voz, o olhar e as mãos dessa coletividade. De maneira ambivalente, ele é o corpo dessa coletividade e um corpo nessa coletividade. Como disse no parágrafo anterior, trazíamos para os processos nossas histórias construídas na interação com o mundo.

A experiência estética assumida como pensamento, como filosofia e que orientou toda a construção da pesquisa é também uma experiência coletiva. Tudo aqui foi fruto da coletividade (na interação coletiva com o mundo) desde os processos de criação até as considerações que agora são tecidas. A dança contemporânea propõe uma estética que reflete o pensamento contemporâneo. Diversidade e alteridade são aspectos contemporâneos que envolvem o outro e esse outro só é encontrado no coletivo. Uma estética da coletividade descentraliza as ações do criador. Esta pesquisa abriu espaço para o pensamento que assume outros corpos envolvidos, direta ou indiretamente, nos processos criativos.

Também a partir desse estudo, a possível morfologia dos processos de criação citada por Salles parece mesmo existir quando se analisa a importância das imagens – e das memórias – nos processos artísticos, sejam eles cênicos ou não. A contribuição do escritor Italo Calvino ao versar sobre a visibilidade afirmando que seu processo de criação literária era também deflagrado a partir de imagens serviu para elucidar essa idéia. O mesmo se deu nos três processos aqui analisados. Isa Trigo, Celso Júnior e eu iniciamos nossos processos a partir de imagens criadas e armazenadas em nós mesmos e/ou a partir de imagens externas absorvidas pelo olhar.

Outro aspecto que indica essa possível morfologia da criação e que se faz presente no corpo que desenvolve um processo de criação artística é o devaneio. Um corpo que devaneia suscita imagens que, geralmente, são deflagradoras dos processos de criação incitando o desejo criador. Nos três processos criativos deste estudo, o devaneio se deu de tanto na geração das idéias quanto nas improvisações de movimento realizadas nos ensaios.

A morfologia sugerida por Salles foi observada em alguns aspectos da criação. Apesar de suas peculiaridades, os processos possuíram aspectos comuns a todos eles. Além das imagens, das memórias, dos devaneios e dos conceitos de corpo utilizados na pesquisa, outros aspectos puderam ser percebidos como comuns aos três processos. O desenvolvimento da cena a partir da improvisação, como citado anteriormente, foi um deles. Cada coreógrafo, à sua maneira, utilizou a improvisação como método criativo na construção da obra. Para Isa Trigo, improvisar foi mais do que um método: foi o próprio processo em si. A improvisação sustentou o desenvolvimento de sua cena do primeiro ao último encontro. Em seu processo, nada foi pré-determinado. Na minha cena o ato de improvisar se deu a partir das imagens desenvolvidas fora da sala de ensaios. E na cena de Celso Júnior a improvisação teve uma menor importância, mas foi também necessária na construção de toda a movimentação da dança. Estes diferentes modos de trabalhar com a improvisação, entretanto, não tornaram os resultados cênicos melhores ou piores que os outros. As cenas foram resultado das ações dos corpos que, apesar dos aspectos comuns, desenvolveram diferentes processos a partir de diferentes histórias, pensamentos e possibilidades.

As atividades de geração, exploração, interpretação, estruturação, seleção e avaliação (defendidas por Iannitelli como inerentes aos processos criativos em dança) foram também contempladas nos trabalhos dos três coreógrafos. No desenvolver da pesquisa pude constatar também que as atividades, como afirmou Iannitelli, não aconteceram de forma linear e sim de forma cíclica, com superposições e interações de dados. A variável aqui ficou por conta da importância de cada uma das atividades na construção da cena. A exploração foi fundamental no resultado da cena de Isa Trigo e foi a atividade que utilizou o maior período de

tempo. Já na cena de Celso Júnior e na minha a estruturação se tornou a atividade mais importante na construção das cenas.

Outro aspecto presente nos processos refere-se à idéia inicial da obra. Nenhum de nós tinha a idéia pronta da cena antes de dar início aos ensaios. A obra foi construída e transformada a cada dia. A idéia estava sustentada apenas por algumas imagens. Isa Trigo disse: *A criação é um enigma [...] a gente nunca sabe nada do que vai acontecer.* Sua cena foi inteiramente construída na interação entre os corpos criadores. Corroborando com esse pensamento, Celso Júnior afirmou: *Eu não tinha na cabeça o que era. Eu não sabia o que era. Eu tinha algumas idéias e a minha criação foi juntar essas idéias que estavam dispersas.* Na cena que coreografei a construção se deu à proporção que experimentei e refleti minhas experiências na interação com o mundo.

A morte, representada pela destruição de certos materiais gerados e explorados, apareceu também como elemento morfológico da criação cênica. Nos três processos muito material gerado e explorado foi destruído durante as atividades de avaliação, seleção e estruturação, tanto por não ser condizente com a idéia da cena quanto pelo fato de ser impossível lembrar de todo material fruto das improvisações. A morte, o desaparecimento, é aspecto ontológico dos processos de criação artística. Segundo afirmou Salles, constrói-se à custa de destruições. A existência da obra se deve também à morte: morte das idéias, das experiências, dos resultados que pareciam prontos e, segundo Phelan, da própria cena.

Entretanto muitos aspectos variaram em cada processo. O tempo para conclusão de cada cena foi um deles. O processo de Isa Trigo, por exemplo, requisitou um tempo de preparação para dançarino, o que demandou um maior número de ensaios: dez no total. A cena de Celso Júnior e a minha foram concluídas em quatro ensaios.

Algumas características também tornaram os processos diferentes entre si. O processo de Isa Trigo foi marcado pela flexibilidade com que ela dirigiu a construção da cena. Já o de Celso Júnior teve como característica marcante a objetividade.

Nestas considerações finais, gostaria de destacar também algumas reflexões surgidas durante a escrita da dissertação. A primeira delas refere-se à idéia de que a informação da obra de arte, assim como toda informação, circula na rede interativa

entre os corpos. Nos processos criativos os dançarinos absorvem e criam imagens que são transformadas em movimento e transmitidas aos espectadores passando a interagir com as imagens destes. Nesta interação o processo artístico não termina nos espectadores. Ao pousar nestes corpos, as imagens da obra são transformadas e, numa nova interação, são passadas adiante. Nessa perspectiva, a obra de arte não acaba em um corpo. Ela é transformada em informação e passa a transitar na rede do sistema complexo intercorporal, passando de corpo em corpo e tornando-se inacabada e em fluxo.

Outra reflexão surgida que gostaria de destacar refere-se à percepção do movimento de um corpo por outro. Acredito que, na interação entre corpos, o movimento de um corpo nunca é inteiramente percebido por outro. Imitar o movimento de outro (tarefa comum aos dançarinos) é imitar apenas a forma que o corpo desenha no espaço e nunca o movimento em sua integridade corporal, com suas emoções e sensações. A forma de um movimento pode pertencer a muitos corpos, mas a sensação ao executá-lo é certamente diferente para cada um. Um corpo baixo e musculoso ao executar o mesmo movimento de um corpo alto e magro terá sensações diferentes.

Um importante aprendizado ao realizar esta pesquisa foi o entendimento de que existe muito mais por trás da forma apresentada aos olhos. Existe um mundo por trás do que eu vejo. Por trás de uma imagem, de uma forma visível existe o mundo do processo que construiu a forma. Esse mundo se faz do movimento do corpo: movimento da mente, movimento das cordas vocais, da coluna, das ondas cerebrais, movimento, movimento, movimento. Existe muito mais por trás da forma da dança, muito mais por trás da forma de uma obra de arte, por trás da forma do homem e da mulher, assim como da forma desta dissertação. O mundo por trás da forma é bem maior do que se vê. Ele vai muito além dos contornos visíveis da forma em si.

Espero que este estudo possa ser útil a pesquisadores, estudantes e artistas que tenham o interesse em entender um pouco mais sobre o que se passa por trás da forma de uma obra coreográfica – o que se passa no mundo dos processos.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. São Paulo/Campinas: Hucitec/Unicamp, 1995.

BATAILLE, Georges. **História do olho**. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BIÃO, Armindo. A especificidade da pesquisa em artes cênicas no ambiente universitário brasileiro. In: I CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS. 2000, Salvador. **Anais...** Salvador: ABRACE, 2000.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: **O olhar**. Adauto Novaes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.

_____. **Work in progress na cena contemporânea**: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FISCHER-LICHTE, Erika. Performance e cultura performativa: O Teatro como Modelo Cultural. **Revista de Comunicação e Linguagens**. Paulo Felipe Monteiro (Org). Lisboa: Edições Cosmos, 1998.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução de Maria Célia Santos Raposa. Petrópolis: Vozes, 1975.

GREINER, Christine. Por uma dramaturgia da carne: o corpo como mídia da arte. In: **Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade**. Armindo Bião, Antonia

Pereira, Luiz Cláudio Cajaíba, Renata Pitombo (Org). São Paulo: Annablume; Salvador: GIPE-CIT, 2000.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. Por uma teoria do corpo mídia. In: **O corpo: temas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

HENRY, Philippe. *Eléments introductifs aux démarches de la recherche qualitative*. **Apostila**. 2. ed. Paris: Université Paris 8 – Saint-Denis, 1999.

IANNITELLI, Leda. **Guiding choreography**: a process-oriented, person-centered approach with contributions from psychoanalytic, cognitive and humanistic psychology. 1994. Tese (Doctor of Education) - Temple University, Philadelphia-USA.

_____. Dança, corpo e movimento: a criatividade artística. In: **Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade**. Armindo Bião, Antonia Pereira, Luiz Cláudio Cajaíba, Renata Pitombo (Org.) São Paulo: Annablume: Salvador: GIPE-CIT, 2000.

JANELA da Alma. Direção: Walter Carvalho e João Jardim. Produção: Flávio R. Tambellini. Roteiro: João Jardim. Música: José Miguel Wisnick. Fotografia: Walter Carvalho. Edição: Karen Harley e João Jardim. Rio de Janeiro : Ravina Filmes / Copacabana Filmes, 2002. (73 min.), color.

KOPELSON, Kevin. **The Queer Afterlife of Vaslav Nijinsky**. Stanford, California, Stanford University Press, 1997.

LITTO, Fredric. A sistematização do projeto de pesquisa em artes. In: **ART: Revista da Escola de Música e Artes Cênicas**. Salvador: Universidade Federal da Bahia. n.15. 1987.

LIMA, André Meyer Alves de. Helenita Sá e suas propostas para abordagens criativas da formação técnica de intérpretes na dança contemporânea. In:

1º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, São Paulo, 15 a 17 de Set. de 1999, Salvador, ABRACE, 2000.

LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. In: **Licões de dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.

LÜDKE, Menga e ANDRÉ, Marli. **Pesquisa em educação**: abordagens qualitativas. São Paulo: E.P.U.,1986.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**: seguido de a linguagem indireta e as vozes do silêncio e a dúvida de cézanne. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. 3. ed. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

_____. **A cabeça bem-feita**: repensar a reforma, reformar o pensamento. Tradução de Eloá Jacobina. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

PASSOS, Fernando Antonio de Paula. **What a drag! etnografia, performance e transformismo**.2004. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Dança, Escola de Teatro Universidade Federal da Bahia.

PHELAN, Peggy. A Ontologia da Performance: Representação sem Produção. **Revista de Comunicação e Linguagens**. Paulo Felipe Monteiro (Org). Lisboa: Edições Cosmos, , 1998.

PITOMBO, Renata. A abordagem compreensiva na sociologia: resenha sobre a contribuição de alguns autores fundamentais. In: **Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade**. Armindo Bião, Antonia Pereira, Luiz Cláudio Cajaíba, Renata Pitombo. (Org.) São Paulo: Annablume: Salvador: GIPE-CIT, 2000.

RODRIGUES, Graziela E. F. **Bailarino-pesquisador-intérprete**: processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

_____. **Crítica genética**: uma introdução. São Paulo, EDUC, 1992.

SANCHES, Antrifo. Reflexões Acerca da Formação do Corpo na Dança Contemporânea. In: **Cadernos do GIPE-CIT**: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas , Universidade Federal da Bahia. Salvador, n. 13, jul. 2005.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies**: an introduction. London: Routledge, 2002.

TRIGO, Isa Maria Faria. **No pulso do ator**: treinamento e criação de máscaras na Bahia. 2006. Tese(Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Dança, Escola de Teatro Universidade Federal da Bahia.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor; Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.