



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

Escola de Teatro

***SPIN*, a velocidade da partícula:**
Procedimentos de criação em Dança Contemporânea pelo
Grupo de Dança da Faculdade de Artes do Paraná

Autoria: Rosemeri Rocha da Silva

SALVADOR
2008

Rosemeri Rocha da Silva

***Spin*, entre a posição e a velocidade da partícula:
Procedimentos de criação em Dança Contemporânea pelo
Grupo de Dança da Faculdade de Artes do Paraná (FAP)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Profª. Dra. Ciane Fernandes

SALVADOR

2008

“Não há mais situações estáveis ou permanência que nos interessem, mas sim evoluções, crises e instabilidades”.

Prigogine (1979, p.15).

Dedico este trabalho a todos os colaboradores do GDFAP desde 2000, como criadores-intérpretes, músicos, professores, iluminadores, figurinistas, fotógrafos, pesquisadores, produtores, designers gráficos, críticos e admiradores.

Em especial à minha FAMÍLIA que tão longe e tão perto está!

AGRADECIMENTOS

Ao MINTER, parceria entre o Programa de Pós Graduação da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e a Faculdade de Artes do Paraná (FAP) com a Fundação Araucária de Curitiba (PR), pela oportunidade de estar me graduando como mestre.

Às companheiras, Cinthia Kunifas, Gládis Tridapali e Marila Velloso, pela vivência, amizade e afetos necessários para a continuidade desta pesquisa.

À Giancarlo Martins, pela colaboração, apoio e parceria.

À Eliana Rodrigues, pela colaboração efetiva, incentivo e cuidado.

À orientadora Ciane Fernandes, pelo seu conhecimento e experiência na área da pesquisa em dança.

Ao membro da banca convidada, Sandra Meyer, pelos seus apontamentos e a atenção ao trabalho.

À Daniel Marques, Sérgio Farias e Antonia Pereira, pela coordenação e apoio deste Projeto, tão importante para as Fapianas.

À Ângela Reis, Suzana Martins, Fernando Passos e Fabiana Britto, pelas disciplinas ofertadas que foram tão discutidas e questionadas.

Às minhas colegas do MINTER, pelo carinho, apoio e experiência vivida.

À Ivete Matte, minha massoterapeuta e conselheira espiritual.

Ao músico Angelo Esmanhotto, pela parceria e amizade durante a criação das trilhas **sonoras** das obras aqui revisitadas.

Às queridas, fofas e talentosas proponentes/colaboradoras desta pesquisa: Camila Chorilli, Juliana Alves, Mariana Batista, Mábile Borsatto, Naiara Araújo e Viviane Morteau, pela disponibilidade e credibilidade.

À Juliana Lorenzi, pelo companheirismo e por me oferecer chá.

À Coordenação de Dança e a Equipe da Casa Hoffmann - Centro de Estudos do Movimento, pelo espaço, atenção e carinho para com o GDFAP.

Enfim, a todas as pessoas que colaboraram de alguma forma para a realização desta pesquisa.

SUMÁRIO

| | |
|--|-------------|
| LISTA DE ILUSTRAÇÕES | viii |
| RESUMO | ix |
| ABSTRACT | x |
| INTRODUÇÃO | 1 |
| CAPÍTULO I - UM NOVO PENSAMENTO EMERGENTE | 7 |
| 1.1 ORGANIZAÇÃO DO CORPO | 10 |
| 1.2 AS AULAS..... | 12 |
| 1.3 AS TÉCNICAS UTILIZADAS..... | 13 |
| 1.3.1 Algumas Técnicas Abordadas..... | 13 |
| 1.4 PROCESSO CRIATIVO | 37 |
| CAPÍTULO II - MATRIZES GERADORAS E OBRAS REVISITADAS | 41 |
| 2.1 AS MATRIZES GERADORAS..... | 43 |
| 2.1.1 ESPAÇOTEMPO..... | 44 |
| 2.1.2 FORMA CORPORAL | 47 |
| 2.1.3 MOVIMENTO | 49 |
| 2.1.4 DIFERENÇAS | 51 |
| 2.2 OBRAS REVISITADAS EM DOIS MOMENTOS | 53 |
| 2.2.1 Obra, <i>Quíron</i> – Matriz, Espaço-tempo | 55 |
| 2.2.2 Obra <i>Poiétikus</i> / Matriz, Forma Corporal | 60 |
| 2.2.3 Obra <i>O Universo Elegante</i> / Matriz, Movimento | 66 |
| 2.2.4 Obra, <i>Kaibalion</i> / Matriz, diferenças | 74 |
| CAPÍTULO III - <i>SPIN</i>, A VELOCIDADE DA PARTÍCULA | 80 |
| 3.1 PROCEDIMENTO 1: TRAJETÓRIA DO <i>SPIN</i> | 82 |
| 3.2 PROCEDIMENTO 2: ESPIRAL - A MATRIZ DE MOVIMENTO QUE (SE) RELACIONA (COM) AS MATRIZES GERADORAS..... | 82 |
| 3.3 PROCEDIMENTO 3: PROCESSO COLETIVO – O LUGAR DA EXPERIÊNCIA..... | 86 |
| 3.3.1. Processo Criativo | 88 |
| 3.3.1.1 Criação de partituras, bases para estruturas coreográficas | 92 |
| 3.4 PROCEDIMENTO 4: CENAS..... | 95 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 105 |

| | |
|--|------------|
| ANEXOS..... | 114 |
| ANEXO 1 - HISTÓRICO DO GRUPO DE DANÇA FAP | 115 |
| ANEXO 2 - CRONOLOGIA DO GRUPO DE DANÇA DA FAP ENTRE 2000 A 2002... | 119 |
| ANEXO 3 – PROGRAMAS | 120 |

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|-----|
| Figura 1 - Senso Dinâmico de Alinhamento..... | 35 |
| Figura 2 - Banda de Móebius..... | 50 |
| Figura 3 - Obra original <i>Quíron</i> , 2002, com Karenina De Los Santos e Michele Moura . | 59 |
| Figura 4 - Obra reconfigurada / <i>Quíron</i> , 2007, com Camila Chorilli. | 60 |
| Figura 5 - Obra original do <i>Poiétikus</i> , 2003..... | 65 |
| Figura 6 - Obra reconfigurada/ <i>Poiétikus</i> , 2007 com Juliana Lorenzi, Isabela Schwab e Viviane Morteau..... | 66 |
| Figura 7 - Performance que deu origem à obra <i>Samba para Primeira Pessoa</i> , 2004 | 69 |
| Figura 8 - Obra original <i>O Universo Elegante</i> , 2004 com Juliana Alves, Luciane Lazzari e Silvia Nogueira..... | 73 |
| Figura 9 - Obra reconfigurada/ <i>O Universo Elegante</i> , 2007..... | 73 |
| Figura 10 - Obra original <i>Kaibalion</i> , 2005. | 78 |
| Figura 11 - Obra reconfigurada / <i>Kaibalion</i> , 2007 com Aline Vallin, Ana Luiza Freire, Anderson Ramalho, Emanuella Kallil, Isabela Schwab e Juliana Lorenzi | 79 |
| Figura 12 - Sistema Nervoso | 85 |
| Figura 13 - Primavera. <i>Spin</i> , 2007, com Fernanda Dantas e Mariana Batista | 98 |
| Figura 14 - Gravetos. <i>Spin</i> , 2007, com Fernanda Viganó e Mábile Borsatto | 99 |
| Figura 15 - Verão. <i>Spin</i> , 2007 com Loana Campos e Mábile Borsatto | 100 |
| Figura 16 - Duo <i>Spin</i> , 2007 com Mábile Borsatto e Naiara Araújo | 101 |
| Figura 17 - Outono. <i>Spin</i> , 2007, com Ana Luiza Freire, Cibele Nolé, Fernanda Viganó, Mariana Batista e Renata Roel..... | 102 |
| Figura 18 - Inverno. <i>Spin</i> , 2007, com Isabela Schwab e Renata Roel..... | 103 |
| Figura 19 - Barriga. <i>Spin</i> , 2007 com Loana Campos e Naiara Araújo. | 103 |
| Figura 20 - Final. <i>Spin</i> , 2007 com todo elenco | 104 |

RESUMO

Essa pesquisa nasce da reflexão sobre os Processos Criativos do Grupo de Dança da Faculdade de Artes do Paraná (FAP), na cidade de Curitiba. Nos últimos sete anos, algumas ações, tais como a investigação, a criação e a formação em dança, incidiram de forma significativa na trajetória desse Grupo - que está sob minha direção desde 2000 – salientando-se, sobretudo, a importância da Educação Somática para construção de um corpo que dança, que carrega características de discussão, crítica e pesquisa na arte e na vida, o criador-intérprete. O objetivo desta pesquisa é registrar, por meio das análises das etapas dos procedimentos de criação, o caminho estético da produção artística do GDFAP. Como metodologia, propõe-se a análise dos dados de maneira sistêmica, ou seja, entendendo as articulações entre os elementos investigados a partir das teorias sistêmicas propostas pelo astrofísico Jorge Albuquerque Vieira (2006), dos princípios de movimento e de corpo proposto por Rudolf Laban (2002, 2005), Stanley Keleman (1992, 1999), Madeleine M. Bezières (1992), Bonnie Bainbridge Cohen (1993), Irmgard Bartenieff (2002,2005), dos estudos culturais e políticos, tais como os desenvolvidos por Zigmund Bauman (1998, 2005) e Stuart Hall (2005) , e a contribuição da crítica de processos criativos proposto por Cecília Salles (1992, 1998, 2004,2006). Tanto a pesquisa bibliográfica quanto as obras revisitadas e reconfiguradas propuseram novos modos de organização na criação e análise. A partir do exercício investigativo teórico-prático, a pesquisa demonstra novas estratégias de formato de um Grupo de Dança, criando núcleos de pesquisas distintos, descentralizando poderes, multiplicando idéias e ações e expandindo o pensamento em dança no espaçotempo.

Palavras-chave: processo de criação, Educação Somática, criador-intérprete, sistema.

ABSTRACT

This research arises from a reflection about the Creative Process of the Dance Group of Faculdade de Artes do Paraná, in Curitiba. In the last seven years, some actions as, investigation, creation and formation in dance, significantly acted on the trajectory of this Group, which is under my direction since 2000. The Dance Course opened its doors, so that the body studies became a reference for investigation, formation and movement creation. This (Master) Dissertation emphasizing the importance of the Somatic Education in the process of creating a dancing body which is constantly discussing, criticizing and researching art and life, the creator-interpreter. The aim of this research is to register, through the analysis of the creation procedures phases, the esthetic path of the artistic production of the Dance Group of Faculdade de Artes do Paraná (GDFAP). The methodology consisted in analysing the data in a systemic way, and that means understanding the articulations between the researched elements from systemic theories proposed by Jorge Albuquerque, from the movement principles and body of Rudolf Laban, Stanley Keleman, Madeleine M. Béziers, Bonnie Bainbridge Cohen, Irgard Bartenieff, the cultural and politics studies developed by Zigmund Bauman and Stuart Hall, and the contribution of the criticism of the creative processes, from Cecília Salles. From the exercise of theoretical and practical investigation the research formulates new strategies of creation and analysis, inventing distinct research cores, decentralizing hierarchies, multiplying ideas and actions and expanding dance thoughts throughout the time and space.

Key words: creation process, Somatic Education, creator-interpreter, system.

INTRODUÇÃO

A ciência não é, e nunca será, um livro terminado. Todo progresso importante levanta novas questões. Dificuldades novas e mais profundas são reveladas posteriormente a cada desenvolvimento (EINSTEIN, 2005, p.226).

Esta pesquisa está vinculada ao Programa de Pós - graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, e insere-se na linha de pesquisa Poéticas e Processos de Encenação.

O objeto de estudo desta dissertação são os processos de criação do Grupo de Dança da Faculdade de Artes do Paraná – GDFAP entre os anos de 2002 e 2007, em face à necessidade de aprofundamento e sistematização dos mesmos, bem como das metodologias utilizadas nas estratégias criativas e pesquisas corporais. O GDFAP apresenta-se como uma importante atividade de extensão universitária que, pelo seu caráter transdisciplinar, contribui de modo significativo para as disciplinas curriculares da Dança Contemporânea, Composição Coreográfica e Improvisação e, atualmente constitui-se, como referência na área de dança contemporânea no Brasil.

Retrospectivamente, percebo que em minha trajetória artística a reflexão sobre a minha experiência em dança foi sendo transformada de acordo com os anseios e ambientes que eu freqüentava. Fui observando como os lugares influenciavam de maneira significativa os assuntos ligados ao corpo que dança, que pensa e sente. Na prática da dança clássica, percebia grandes dificuldades no desempenho da técnica. O meu biotipo não era adequado ao balé, e a relação professor-aluno era hierárquica, influenciando minha execução.

No período em que fui aluna do curso e também participante do GDFAP (1991 a 1995), tive contato com outros profissionais em festivais de dança e no Curso Superior de Dança da FAP, o que despertou meu interesse pela dança moderna e para a necessidade de ampliar meus conhecimentos em dança. Foi com essas novas informações que meu entendimento em relação ao corpo que dança foi tomando uma outra dimensão.

As práticas corporais, como a improvisação e a consciência corporal, com as quais estava tendo mais contato, naquele momento, proporcionavam maiores possibilidades de criação de movimento, e os profissionais que ministravam as aulas

tinham posturas mais acessíveis às necessidades do aluno-indivíduo, vendo-o não apenas como aluno-resultado, o que tornava as relações mais abertas e menos hierárquicas.

Por essa mesma época, meu corpo passava por grandes transformações. Ganhei muito peso e, por esse motivo, comecei a sentir dificuldades na execução das práticas propostas em aula, o que resultou em críticas negativas por parte dos professores. Foi uma fase em que tive de lidar com muitas diferenças: de corpos, de cultura, de técnicas.

Com o passar do tempo, a experiência de bailarina, professora e coreógrafa cada vez mais me levava para o caminho do estudo do corpo, da “desconstrução” de alguma técnica ou de um determinado padrão. Começava a olhar o corpo sob um outro prisma. Deixei os palcos por um tempo - de 1996 a 2003 - e passei a me dedicar à investigação do corpo, à descoberta de novas possibilidades de movimento e à exploração da criatividade que reverberou em minha atuação como docente, o que fez com que meus alunos se conscientizassem ainda mais sobre seus corpos, padrões e atitudes, contribuindo para o seu crescimento individual e artístico. O interesse pela pesquisa e investigação do corpo determinou minhas escolhas acadêmicas e artísticas, sendo, portanto, abordado nessa dissertação.

Nesse contexto, o problema norteador desta pesquisa é o registro do caminho estético da produção artística do GDFAP, realizado por meio de uma análise crítica dos procedimentos de criação das obras concebidas a partir do estudo dos procedimentos utilizados na construção deste caminho artístico.

Esse estudo parte, portanto, da perspectiva do corpo dos criadores-intérpretes e as obras investigadas são: *Quíron*, *Poiétikus*, *O Universo Elegante*, *Kaibalion* e *Spin*. No entanto, o enfoque especial é dado a esta última obra, devido ao fato de que o processo criativo foi feito durante o andamento da pesquisa de mestrado, possibilitando reformular meus padrões de criação.

Ao longo dos sete anos de história e pesquisa desse grupo foram realizadas, periodicamente, leituras nas áreas da física quântica, da neurociência e das artes (dança, teatro e artes plásticas) e, a partir dos princípios destas áreas tão distintas, se buscou a construção do corpo que pensa em movimento através das aulas de técnicas e/ou métodos, tais como: *Body Mind Centering* (BMC), Fundamentos Bartenieff, Pilates, Princípios da Coordenação por Béziers, Técnica de Alexander, Dança Contemporânea,

Improvisação de Contato e Improviso. No entanto, essas concepções ressaltaram ainda mais a necessidade de uma organização mais consistente e de estudos mais aprofundados a respeito desses processos investigativos.

A pesquisa vem, dessa forma, também refletir e problematizar sobre as questões que envolvem a formação do criador-intérprete¹, bem como seu papel e função em um processo de criação e na elaboração de uma estética diferenciada de movimento, no qual a matéria prima - o corpo em movimento – é tratada, aqui, sob um olhar mais refinado.

Busca-se, nesse estudo, demonstrar que o pensamento, a ação e a atuação estão ligados pelo mesmo canal de comunicação, o conhecimento sobre a relação mente-corpo, onde o que é visto produz o que sentimos e, reciprocamente, ou seja, meu estado corporal interfere na interpretação daquilo que sinto, como um organismo indissociável, integrado com o ambiente e a experiência anátomo-fisiológica e fisicalidade de cada indivíduo. Para tanto, utilizo as concepções de diversos autores, dentre eles, António Damásio, neurocientista que trabalha nos estudos do cérebro e das emoções humanas, Stanley Keleman, estudioso das abordagens somáticas, e Bonnie Cohen, estudiosa dos sistemas corporais, entre outros.

Visto que a Dança Contemporânea disponibiliza muitos caminhos para pesquisa e que poucos processos são mostrados e conhecidos, registrar os procedimentos de criação do grupo de dança é uma oportunidade de disseminar uma forma diferente de criar, pensar, discutir e pesquisar a dança, fortalecendo também a bibliografia na área da Dança Contemporânea, mais especificamente aquelas que mapeiam o desenvolvimento de processos criativos.

Para Curitiba, uma cidade ainda tão carente em pesquisas sobre Dança, esse projeto se apresenta como uma contribuição significativa nessa temática do corpo, especificamente a Educação Somática como fio condutor para legitimar a produção da FAP, numa ponte entre arte e universidade, contribuindo para a dança contemporânea criada em Curitiba.

Por isso, a metodologia desta pesquisa incluiu um laboratório de investigação prático-teórica, na qual o grupo revisita as obras existentes através de vídeos, textos, fotografia, questionários e arquivos. Através de vários olhares, investiga os conteúdos

¹ O criador-intérprete, aqui referido, através da sua experiência estética forma redes de relações com as idéias propostas para a pesquisa artística, criando, assim, um corpo pensante que gera questões no meio da dança. Ele atua como um pesquisador capaz de aprender a criar e a se relacionar com as idéias e propostas surgidas e organizadas no decorrer do processo.

utilizados na época de criação, aplica novas metodologias e reconfigura as obras. Baseando-se nas análises dos procedimentos utilizados, foram criados quadros que apresentam os possíveis desdobramentos das etapas de criação.

Para tal, elegemos eixos de análise que se intercambiam, reforçando a idéia de refletir e problematizar as questões que envolvem a formação do corpo, o caminho estético diferenciado do movimento e os procedimentos das obras do GDFAP.

Como forma de sistematizar e ordenar a leitura, esta pesquisa foi dividida em três capítulos.

O Capítulo I tem como objetivo apresentar um breve histórico sobre o Grupo, descrevendo os dois momentos distintos da sua existência, entre os períodos de 1986 a 1995 e de 2000 a 2007. O interesse em falar da trajetória do Grupo reside, justamente, no sentido de se perceber como as relações foram sendo construídas pelas distintas funções dos diretores, professores, coreógrafos e bailarinos da época, bem como mostrar os modelos pré-estabelecidos de dança que, de certa forma, determinavam também o caminho da dança em Curitiba.

O objetivo de tal reflexão é criar um espaço de discussão entre os elementos e fatores inseridos na história do grupo e apontar como o conhecimento em dança emergiu dentro do contexto acadêmico e artístico do Curso Superior de dança da FAP.

Focalizo a importância da história dos fatos para situar este corpo que está sendo discutido e analisar onde ele está inserido. Por isso, a idéia de analisar e refletir a trajetória do grupo da FAP através da memória é uma possibilidade de conectar os fatos, as funções e os acontecimentos no tempo, capacitando, assim, a sobrevivência deste no ambiente da dança, seja dentro ou fora da instituição.

A temporalidade aparece como um fator importante na discussão, porque existe uma dificuldade muito grande de se conjugar dois objetos, que são a história e a dança. Na realidade, muitos estudiosos envolvidos com a história da dança ainda vêm esse conceito como datação das coisas no mundo, quanto ao tempo; na verdade, é fator constitutivo desses elementos e define suas configurações (BRITTO, 2002). Na visão destes teóricos, o tempo-realidade é anulado, como se os acontecimentos da história fossem intocáveis. O tempo é visto como um fator determinista, uma concepção que acaba resultando em posições hierarquizadas e em uma tendência em se ver os fatos como verdades absolutas.

Assim, proponho um estudo histórico-estético-analítico do GDFAP baseado em um modelo relacional coerente à corporeidade: CORPO- RELAÇÃO-CONEXÃO. A lógica do corpo é a de conexões e relações, e não a linearidade imposta pela razão (HACKNEY,1998).

Esta abordagem traça conexões entre diferentes momentos de criação e produção da dança a partir do estudo do corpo em cena. Como nos diz Bernard (2001, p. 17):

A palavra corpo se apresenta como auto fundadora de sua referência; ela legitima *a priori* a crença que anima secretamente o caminho ou a aproximação pelos quais ela apreende sua referência e que é, bem entendido, a emanção de uma cultura específica e de sua história.

Assim sendo, corpo e história estão intimamente relacionados, e, portanto, justificam uma abordagem não-linear, baseada na integração de diferentes conceitos a partir da prática.

A memória do corpo está no presente em trânsito, ela é re-escrita e re-dançada (re-criada) no futuro. A história não existe enquanto um evento passado, que a pesquisadora recupera e resgata como um arquivo morto. Mas, sim, ela só existe enquanto possibilidade simbólica ao ser, re-dançada/re-escrita no futuro que já está no espaçotempo presente: “Eventos em cada fatia são simultâneos, mas observadores diferentes e em movimento, em cada uma delas, têm julgamentos diferentes... Esta configuração do bloco espaçotempo implica que o futuro já está aí” (Barrow *in* FERNANDES 2007, p. 35).

A teoria sistêmica, apontada por Vieira (2006), atua como suporte, através do conceito de sistema², fundamentando a relação com os seguintes eixos: o corpo, o movimento e o espaço-tempo. Em meu ponto de vista, entendo que a dança, o Grupo, o corpo e o processo criativo são elementos que podem ser associados a esse conceito. Para dialogar com este conceito de sistema e seus elementos chamo alguns pensadores, que são: Bartenieff, Laban, Cohen, Alexander, Béziers, Hackney, Fortin, Fernandes, Bérqson, entre outros.

O Capítulo II tem como objetivo explicar o que são as matrizes geradoras e

² Avenir Uyemov (1975:96), segundo interpretação de Jorge Albuquerque, conceitua Sistema a partir da idéia de que "um agregado de "n" coisas é um sistema quando, por definição, desenvolve-se um conjunto de relações entre os elementos dos agregados, de tal forma que venham partilhar propriedades" (VIEIRA, 2006, p.88).

identificá-las nas obras existentes através de uma análise teórica-prática dos procedimentos de criação, feita de forma coletiva. O fato de não se seguir cronologicamente a trajetória desta pesquisa se justifica porque, ao longo de seu desenvolvimento, descobri que as matrizes geradoras - que foram o ponto de partida para a criação do *Spin*, espetáculo criado durante esta pesquisa - também são pontos de referência para revisitar e reconfigurar as obras anteriores, que foram criadas sem uma metodologia dada *a priori*.

O Capítulo III tem por objetivo apresentar uma minuciosa análise específica das etapas do processo da obra *Spin*, bem como discorrer sobre a possibilidade de se criarem parâmetros de procedimentos metodológicos para a criação, na dança. Isto porque, eu havia olhado para as obras anteriores e pude ter critérios para reformular meus conceitos de criação.

Nas considerações finais, apresento como minha experiência e convicções em relação à dissertação foram identificadas, assim como o problema e objetivos da pesquisa foram desenvolvidos de maneira processual, através das hipóteses, pelas ferramentas da Educação Somática. Mostro a forma como os conceitos teóricos foram abordados para discutir os assuntos e como foi construída essa rede de idéias e ações durante a pesquisa. E a importância desta pesquisa na descoberta de matrizes geradoras, na revisão das obras e identificação dos procedimentos utilizados nos processos criativos anteriores, assim como do estabelecimento de critérios e parâmetros para criação de novas metodologias e análise.

Por fim, nos Anexos são apresentados documentos relacionados ao Histórico do Grupo, de 1986 a 1995, e de 2000 a 2002, e os programas das obras referenciadas.

CAPÍTULO I - UM NOVO PENSAMENTO EMERGENTE

Em primeiro lugar, a mente seria “corporificada”, isto é, estruturada através de nossas experiências corporais, e não uma entidade de natureza puramente metafísica e independente do corpo. Da mesma forma a razão não seria algo que pudesse transcender o nosso corpo: ela é também “corporificada”, pois origina-se tanto da natureza de nosso cérebro, como das peculiaridades de nossos corpos e de suas experiências no mundo em que vivemos. Descontrói-se o dualismo cartesiano entre mente e corpo (LAKOFF & JOHNSON, 2002, p. 28).

O Grupo de Dança da Faculdade de Artes do Paraná (FAP) existe há vinte e um anos e de sua trajetória constam dois momentos bem distintos, que caracterizam o tipo de compreensão artística em relação ao corpo que dança. O primeiro período vai de 1986 a 1995, e o segundo de 2000 a 2007. No intervalo de tempo entre 1996 a 1999, o Grupo permaneceu desativado, principalmente por falta de carga horária disponível do quadro docente.

Suas propostas de trabalho, os objetivos dos diretores e o caminho estético resultante de cada fase foram sempre caracterizados pelos diferentes formatos de organização de um Grupo de Dança, ou seja, o entendimento de dança, que era estabelecido pelas pessoas que estavam à frente do direcionamento do Grupo. As ações destas pessoas se caracterizavam desde a suas referências do conceito de corpo, como a maneira de oferecer ferramentas para construir um corpo que dança, e também na escolha do tipo de trabalho coreográfico.

Em seu primeiro momento o Grupo repetia, de certa forma, os modelos pré-estabelecidos pelo Balé Teatro Guaíra (BTG), onde as relações eram determinadas pelo diretor, responsável pela escolha dos diferentes coreógrafos. Isso resultava em várias coreografias distintas, além de ter, como preparação corporal, somente as aulas de técnica do balé clássico.

O BTG foi criado pelo Governo do Estado do Paraná em 1969, é uma das únicas companhias oficiais do país e é o segundo corpo estável mais antigo do Centro Cultural Teatro Guaíra (CCTG). O BTG, juntamente com outro corpo estável, a Escola de Dança do Centro (EDTG), influenciou decisivamente na construção histórica da dança na cidade de Curitiba.

Diretamente, esses modelos afetaram o GDFAP com a presença de professores

pertencentes à EDC, que também faziam parte do quadro de docentes do Curso de Dança, os quais, de certa maneira, traziam para o andamento do Curso certos modelos já apresentados nestes espaços. Já a influência do BTG se deu através da parceria com alguns bailarinos que desempenharam a função de coreógrafos no Grupo, inclusive o primeiro diretor do GDFAP foi o bailarino Francisco Duarte (1988).

Naquela época, o dançarino apenas tinha como foco dançar as idéias e propostas pelos coreógrafos envolvidos, ele ainda não trazia suas especificidades para criar uma dança em individual ou em Grupo. Esse entendimento tomou frente na condução do GDFAP desde a sua fundação, e foi se repetindo e seguindo, de alguma forma, a filosofia da época.

As diferenças nas propostas coreográficas, por um lado, possibilitaram aos dançarinos experimentarem diferentes coreografias, aumentando o vocabulário individual e do GDFAP, respondendo, assim, a um dos objetivos do grupo, a saber: convidar vários coreógrafos com linguagens/vocabulário distintos e diferenciados dentro da área da dança neoclássica, moderna e contemporânea, criadas ou remontadas pelos próprios diretores. Por outro lado, o dançarino ainda não participava efetivamente como criador, pois mesmo com uma participação ativa a relação com os coreógrafos ainda era a de dançar o movimento e a idéia dele.

A entrada e saída de alguns artistas que participaram do grupo, nesse período, independente das suas funções, provocaram algumas mudanças no funcionamento e no andamento das atividades. Além disso, propostas mais inovadoras desestabilizaram alguns padrões já estabelecidos pelo próprio sistema formado durante as respectivas gestões de cada uma das direções.

Essas novas formas de fazer e pensar a dança trazidos por alguns artistas, foram percebidas no tipo de aulas ministradas, que focalizavam a desconstrução de padrões de movimento. As propostas coreográficas trazidas também eram diferentes e já apontavam novos caminhos para a criação, como, por exemplo, a mistura de seqüências prontas com tarefas solicitadas pelos coreógrafos. Além disso, passou-se a trabalhar com alteração de contagens, sem a obrigatoriedade de ficar “preso” aos tempos de uma música ou à partitura de um movimento.

Tais características foram importantes na trajetória artística do Grupo porque indicaram alguns caminhos, estabelecendo relação com as propostas contemporâneas e,

aos poucos, a proposta do Grupo foi se desprendendo de alguns códigos e modelos estabelecidos dentro da sua trajetória. Como aconteceu com alguns coreógrafos, entre eles Eduardo Laranjeira (diretor do Grupo de 1990 a 1992), Déferson de Melo e Dagmar Simeki, que já instigavam o dançarino a investigar o corpo como possibilidade de criar em movimento, propunham, também, o desprendimento de seqüências estabelecidas.

Depois de quatro anos desativado, o Grupo foi reativado em 2000, com o intuito de atender ao estágio de bacharelado em dança, quando os alunos do terceiro ano do Curso de Dança devem participar, durante o período letivo, de um grupo de dança da cidade, exercendo a função de dançarino.

Agora sob minha direção, a proposta focaliza o criador-intérprete, a investigação do corpo para criar um trabalho coreográfico. Entre os anos de 2000 e 2001, de certa forma ainda se repetia o formato anterior, a exemplo da proposta de contar com vários coreógrafos convidados para trabalhar com o Grupo, o que resultava na realização de espetáculos com diversas coreografias. O diferencial percebido neste segundo momento estava, justamente, na escolha dos professores que ministravam as aulas preparatórias, os quais já traziam uma nova abordagem de dança e um outro conceito de corpo. A demanda de profissionais que circulavam pelo Grupo fez com que estes introduzissem cada vez mais o conhecimento do corpo para investigar o movimento e não mais a técnica como ponto de partida e, sim, como mais uma ferramenta para dar suporte ao corpo que dança.

O conhecimento de dança construído nestes sete anos de existência teve o corpo como lugar para criação de movimento. O estudo da anatomia e da fisiologia tem sido fundamental para a consciência do corpo, é o ponto de partida para o conhecimento do indivíduo e suas possibilidades de movimento do corpo que dança, com suas diferenças inerentes. A preparação corporal tem sido baseada na Educação Somática, que inclui técnicas e/ou métodos ensinados e experimentados no Grupo, tais como: Fundamentos de Barternieff, Método Pilates, *Body Mind Centering*, os Movimentos Fundamentos de Béziers e Improvisação de Contato, que serão apresentados no decorrer deste capítulo.

Quando me refiro às escolhas de trabalhos corporais, na área da Educação Somática, é porque acredito que essas técnicas dão suporte para o criador-intérprete dialogar com o meio, se posicionando como indivíduo consciente das suas ações e que está em constante observação e questionamento do seu papel de pesquisador e

investigador do movimento.

Recentemente, Mangione (1993, *apud* FORTIN, 1998) distinguiu três períodos no desenvolvimento da Educação Somática:

- da virada do século passado aos anos 30, quando os pioneiros desenvolveram seus métodos, geralmente a partir de uma questão de auto-cura;
- de 1930 a 1970, período em que houve uma disseminação dos métodos graças aos estudantes formados por estes pioneiros;
- e dos anos 70 até hoje, período em que vemos diferentes aplicações se integrarem às práticas e estudos terapêuticos, psicológicos, educativos e artísticos.

A Educação Somática é um caminho para estudar e escutar os impulsos do corpo. A imagem corporal é essencial para tais descobertas, como o conhecimento e a compreensão da organização da forma corporal. Através da experiência da percepção no corpo, percebe-se que a ligação entre a mente e o corpo acontece simultaneamente. Como diz o neurobiólogo Damásio (1996, p.282), a mente deve “ser relacionada com todo organismo que possui cérebro e corpos integrados”.

Para Maturana (2004, p. 1), a imagem corporal:

[...] é a figuração do próprio corpo formada e estruturada na mente do mesmo indivíduo, ou seja, a maneira pela qual o corpo se apresenta para si próprio. É o conjunto de sensações sinestésicas construídas pelos sentidos (audição, visão, tato, paladar e olfato), oriundos de experiências vivenciadas pelo indivíduo, onde o referido cria um referencial do seu corpo, para o seu corpo e para o outro, sobre o objeto elaborado.

Nessa linha de raciocínio, e considerando, ainda, que esta via somática se instala no propósito do Grupo, pretendo, portanto, neste capítulo, explanar quais as questões pertinentes na organização e planejamento do Grupo, como a preparação das aulas e os profissionais envolvidos, e quais mecanismos foram e são pertinentes para constituir um entendimento de corpo e de dança.

1.1 ORGANIZAÇÃO DO CORPO

Parte-se de um olhar para o corpo como um lugar de diálogo de informações internas e externas, e que passam num ir e vir contínuo de sutis a grandes

transformações. A abordagem das aulas e improvisos, direcionados pelos profissionais envolvidos no trabalho do Grupo, se dá através da criação de momentos que geram ampla experimentação, aprendizado e compreensão do corpo e do movimento. Movimentos, aliás, que também se propõem a criar múltiplas relações entre os diversos aspectos, físico, mental, emocional e cultural, para a construção de um caminho estético diferenciado dentro da dança contemporânea.

A pesquisa corporal acontece no estudo da fisicalidade e tem como caminho a experiência da percepção, que se dá através das modalidades sensoriais (visual, auditiva, olfativa e somato-sensitiva) em conexão consciente com a estrutura corporal (pele, músculos, ossos, vísceras, líquidos...). Desta maneira, o movimento é construído nesse trânsito entre o dentro e fora, representado pelo fluxo das ações no espaço/tempo (GREINER, 2005)

A experiência de vivenciar a percepção que o movimento provoca no espaço interno do corpo que, conseqüentemente, produz uma sensação que se expande para o espaço externo através do fluxo das ações, pode resultar na organização e na desorganização dos movimentos na cena, com uma lógica aparentemente ilógica que pode estabelecer, momentaneamente, um tipo de dança. Essa, por sua vez, pode se dar pelo fluxo contínuo do movimento que estabelece a integração corporal individual, como também das diversas formas humanas que fazem parte desse possível sistema, o GDFAP.

O tempo oferece possibilidades de se criar temporariamente uma identidade para esse sistema e, ao mesmo tempo, de produzir corpos disponíveis para se relacionar com a multiplicidade e simultaneidade de informações contidas no ambiente. Henn (1998) aponta que se a linguagem e suas diversas matrizes integram o processo evolutivo, ou expansionista, produzindo uma memória que ganha forma e autonomia no mundo sensível, e que sua constituição e processamento devem estar isomorficamente de acordo com outros processos sistêmicos.

A consciência pelo movimento proposta por Feldenkrais, por exemplo, salienta que:

Só reconhecemos o estímulo para uma ação ou para uma causa para uma resposta, quando nos tornamos suficientemente cômicos da organização dos músculos do corpo na ação correspondente. (FELDENKRAIS *apud* RAMOS, 2007, p.31).

O corpo precisa ser conscientizado e atualizado constantemente, a fim de atingir a atenção necessária para se conectar com o dentro e o fora. Na verdade, ele é o ambiente e está em constante adaptação com o meio, deixando os canais abertos para que possa ocorrer a troca.

Feldenkrais (*apud* RAMOS, 2007) afirma que mudanças na base motora quebrarão a coesão do todo, e que pensamentos e sentimentos perdem sua sustentação e, conseqüentemente, sofrerão transformações.

No momento que em que o corpo está sendo redirecionado a um outro tipo de percepção ele está, também, reformulando seus hábitos de movimento. Nesse momento, as mudanças de padrões podem acontecer porque ele, o corpo, deixa de executar ações apenas pelos músculos e o movimento se realiza por outras vias.

1.2 AS AULAS

O foco das aulas e dos profissionais convidados segue caminhos com abordagens no conhecimento do corpo. A Educação Somática foi e é um fator contribuinte para a formação do criador-intérprete no GDFAP, no sentido de educar o corpo para diferentes práxis corporais e refletir sobre os sistemas de formação, preparação, treinamento, criação e produção coreográfica.

Para Fortin (1999, p. 40), “A educação somática nos conduz a inúmeras possibilidades relativas à renovação dos sistemas tradicionais do ensino da dança”.

O trabalho corporal, no GDFAP, em algumas práticas, como dito anteriormente, está focado no respeito à individualidade do ser humano. As práticas corporais foram designadas dentro da cinesiologia e de análise funcional do corpo do movimento dançado na Europa antes do termo Educação Somática ser criado na América (FORTIN, 1999).

Os caminhos somáticos mostram que, apesar de a estrutura do esqueleto humano ser basicamente a mesma, cada um de nós apresenta uma individualidade de funcionamento condicionada, por exemplo, pelo tamanho e pela elasticidade dos tendões, ou pela maior ou menor profundidade nos encaixes das articulações. Ou seja, o movimento corporal é limitado pela “capacidade estrutural do corpo e esse limite é dado por razões que caracterizam cada estrutura física em particular” (RAMOS, 2007, p.33).

Porém, como nos lembra Doczi (1990), é justamente no e através dos limites que reside nossa liberdade e possibilidade criativa.

Vale ressaltar que o GDFAP é composto por um público heterogêneo, com faixa etária variada e a grande maioria são graduandos e egressos em dança. Participam, também, alunos dos cursos de Artes Cênicas, Artes Visuais, Música e Musicoterapia da FAP, junto com a comunidade de modo geral. O Grupo não faz audição para a entrada, apenas os interessados são convidados a experimentarem o trabalho por um mês e, assim, decidir se identificam-se com a proposta.

1.3 AS TÉCNICAS UTILIZADAS

As “técnicas” servem como suporte para dar ao corpo um maior conhecimento de si próprio, e de criar um campo de investigação, onde a cognição seja capaz de promover a relação entre os corpos físico, mental, emocional e cultural.

Nas técnicas selecionadas, direciona-se a atenção para o corpo, com suas habilidades motoras-cinéticas, para produzir dança e suas maneiras de servir o corpo. Busca-se a transformação dos padrões de movimento, como proposto por Bartenieff, organizando e conectando o corpo com/no ambiente através da percepção. Essa interação acontece não só do corpo no espaço, mas também do espaço que está no corpo.

As seguintes técnicas e/ou métodos corporais que serão, aqui, abordadas, constituem-se nos pilares do estudo corporal do Grupo. Algumas foram especificamente pontuais nas criações das obras e outras foram sempre referências constantes. Tais metodologias foram colaboradoras e formadoras da filosofia do Grupo durante esses sete anos de existência.

1.3.1 Algumas Técnicas Abordadas

O **Método Pilates (MP)**, foi criado por Joseph Hubertus Pilates (1880-1967), em Düsseldorf, na Alemanha. Ele foi uma criança frágil, propensa à tuberculose, que

trabalhou incansavelmente com condicionamento e musculação. Tornou-se um respeitável esportista, foi ginasta, esquiador, mergulhador, boxeador e também artista de circo.

Em 1912 foi para a Inglaterra, onde se tornou boxeador profissional, dois anos mais tarde, quando eclodiu a I Guerra Mundial, foi considerado um “estrangeiro inimigo”. Foi quando então decidiu desenvolver suas idéias sobre saúde e aptidão física aos companheiros de internato. Ele ensinou a seus colegas de confinamento as técnicas que estava desenvolvendo. Mais tarde, trabalhou como enfermeiro, aplicando seus conhecimentos no auxílio à reabilitação de feridos de guerra e doentes de internato. Experimentou o uso de molas ligadas às camas hospitalares, observou que as molas ofereciam a resistência ideal à musculatura, de modo que os pacientes iniciavam a tonificação de seus músculos antes mesmo de poderem se levantar.

Após a guerra, voltou à Alemanha, onde treinou a força policial de Hamburgo e, na Europa, trabalhou com muitos dos pioneiros das técnicas de movimento, principalmente, Rudolf Von Laban e F. M Alexander. Em 1923, descontente com o clima político do seu país, partiu para os EUA, onde conheceu sua futura esposa e sócia e em Nova York fundaram o seu primeiro estúdio.

O Método, altamente influenciado pela Yoga, enfatiza a harmonia entre mente e corpo como uma via só, combinando consciência sensorial ao treinamento físico. Foi bem recebido, particularmente, entre os bailarinos. Martha Graham e George Balanchine foram os primeiros a serem conquistados pela técnica Pilates, seguidos, também, por nomes expressivos como Ruth St. Denis, Mary Wigman, Ted Shaw, Susan Farrel, Natália Makarova, entre outros nomes da Dança.

O MP é um método de condicionamento físico e mental. Seu principal objetivo é proporcionar as pessoas a compreensão do próprio corpo e qualidade de vida. Baseia-se na diversidade e leveza, em oposição à repetição e à fadiga, maximizando a flexibilidade, força, mobilidade e alinhamento corporal por trabalhar de forma centrada e anatomicamente correta. As seqüências de exercícios são em níveis de dificuldade diversos e são executados com precisão, coordenação da respiração e absoluto controle abdominal. Nos aparelhos, a resistência utilizada é a de molas, que variam de tamanho e espessura, proporcionando resistência progressiva muito próxima da atividade natural dos músculos, possibilitando um efetivo trabalho de balanceamento muscular.

O método de Pilates prioriza os movimentos com pouco gasto de energia. Usa a monitoração cinestésica para desenvolver o uso equilibrado dos músculos, aumentando a motricidade. Uma abordagem que se dirige do centro para fora, combinando a consciência sensorial ao treinamento físico. Respiração e suporte abdominal são enfatizados em todas as seqüências de movimento. O suporte abdominal inicia o centramento do corpo, promovendo a estabilização da pelve e do tronco. Essa estabilização, por sua vez, possibilita a fluidez de movimento dos membros superiores e inferiores.

No MP, o praticante necessita de paciência e consciência para atingir o objetivo de harmonizar o corpo e executar os movimentos com precisão, fluidez, ritmo e suavidade. Enquanto os equipamentos oferecem resistência, o praticante fornece o controle do movimento. Coordenação e controle de movimento, centramento do corpo, economia de esforço e consciência corporal são elementos fundamentais na prática do MP, onde a ênfase na atenção dos detalhes desenvolve um padrão neuromuscular apropriado para o corpo.

Os princípios do MP são: a respiração, a concentração, o centramento, o controle, a precisão e o fluxo de movimento. Algumas regras para sua prática são: manter a respiração regular, não ter pressa, inspirar latero-posteriormente pelos músculos intercostais e, ao expirar, aproximar o umbigo da coluna vertebral com o músculo transversal do abdômen. Concentrar-se no que o seu corpo está fazendo. Um método onde a qualidade dos movimentos importa mais que a quantidade.

No GDFAP, o método Pilates é aplicado desde 2000. Sua prática foi inicialmente proposta por Graciela de Oliveira (artista formada pela FAP) e desde 2003 é ministrado por Alessandra Lange (bailarina do BTG). Há somente um encontro semanal com duração de uma hora, de aulas de *matwork*, e isso é o suficiente para dar fortalecimento, alongamento, centramento, controle e harmonia corporal. Mesmo com as mudanças de elenco feitas anualmente ou semestralmente, o método dá suporte à organização e preparação dos diferentes tipos de corpos que transitam pelo GDFAP.

A **Ideocinese** foi o termo criado por Lulu E. Sweigard “para descrever sua abordagem à reeducação neuromuscular, uma palavra de origem grega cujo significado é,

respectivamente, *ideo* “idéia” e *knesis* “movimento”. Portanto, Ideocinese é um processo que usa imagens mentais para mudar padrões motores (KNASTER, 1966 p.287-288). *Cinese* é o movimento físico induzido pela estimulação neuromuscular e caracterizado pelas alterações qualitativas e quantitativas das partes do esqueleto, e *Ideo* é o único estimulador do processo e único componente voluntário do movimento. Sweigard, aluna de Mabel E. Todd, foi professora na *Columbia University*, na década de 20 e 30. As duas realizaram um trabalho pioneiro; o uso de imagens era um rompimento radical com os métodos então em voga, que usavam o esforço consciente para “colocar” e “manter” partes do corpo em alinhamento correto (KNASTER,1966).

A Ideocinese é um Método Psicofisiológico de Ensino de Movimento, que parte do princípio de que o sistema nervoso dirige e coordena todos os padrões de alinhamento da postura, de uso muscular e de movimentos do esqueleto. Alguns objetivos: promover a recoordenação neuromuscular através da ideação; promover realinhamento esquelético; diminuir o consumo de energia do corpo; desenvolver o potencial do movimento humano.

Tem como metodologia as Linhas-de-Movimento e as Posições de Trabalho (CRP-Constructive Rest Position ou Posição de Descanso Construtivo, sentado, em pé e em movimento). O trabalho das linhas de movimento busca aproximar vários pesos do esqueleto axial (crânio, coluna vertebral, caixa torácica) da linha de gravidade, além de baixar o centro de gravidade. Os efeitos do trabalho com a imagem, como, por exemplo, imaginar o aumento da distância entre determinadas marcas ósseas, afeta o realinhamento postural, porque reformula os conceitos sobre falsas noções de postura, aumenta a legibilidade do esforço desnecessário, diminui a vulnerabilidade às lesões desta natureza e desacelera os sinais de envelhecimento sobre o corpo. As linhas foram criadas por Sweigard (SWEIGARD,1974).

Quadro 1 - Linhas de Movimento

| Nome | Imagem | Efeito |
|--|---|---|
| Alongando o eixo central do tronco para cima | Cabeça como uma bexiga de hélio | Realinhamento do crânio com a coluna cervical |
| Alongando a coluna vertebral para baixo | Leito do rio por onde a água flui neste sentido | Diminuição da inclinação anterior da pelve |
| Do ápice do esterno ao ápice da coluna vertebral | Capuz que reveste e se move para cima e para frente | Movimentação da cabeça para trás e centralização da cintura escapular |
| Estreitamento através da parte anterior da pelve | Zíper que se abre neste sentido | Verticalização dos membros inferiores |
| Do centro do joelho ao centro da articulação femoral | Varinha e argola que se movem nesta direção | Verticalização dos membros inferiores |
| Alargamento através da parte posterior da pelve | Zíper que se fecha neste sentido | Aumento da distância entre os grandes trocânteres do fêmur. |
| Do hálux ao calcanhar | Olho na planta dos pés por uma superfície de vidro | Diminuição da pronação dos pés |
| Estreitamento a caixa torácica | Ameixa secando dentro do tórax | Diminuição da circunferência do tórax |
| Diminuindo a distância entre a pube e a T12 | Centopéia com os pés em T12 e a cabeça em L5 | Movimentação de T12 para frente e pube para cima |
| Respiração centralizada | Cilindro que se move para cima e para baixo | Reorganização do esforço respiratório |

No GDFAP, a Ideocinese foi introduzida por Elaine Markondes, que é médica, professora de dança e pesquisadora dos estudos corporais, no início da minha gestão, em 2000. Desde então, as “linhas de movimento” são bases de preparação corporal. Seleciono algumas imagens, direciono os dançarinos a experienciarem, assim, a conscientização sobre seu corpo; é um momento em que o silêncio corporal é primordial para dar suporte ao corpo em encontrar suas conexões internas. Como exemplo, um exercício aplicado usando a linha de movimento da respiração centralizada, no qual direciono para que eles deitem no chão e pensem na imagem do cilindro que se move para cima e para baixo, dentro do tronco. Depois de algumas vezes repetida a respiração, pergunto quais as sensações trazidas pelo exercício; uma das respostas que geralmente são trazidas é a sensação do aumento do volume do corpo.

Movimentos Fundamentais de Béziers. Através da coordenação motora, se destacou em 1971, na França, baseado numa longa prática reeducativa e sustentado pela observação na motricidade defeituosa, tanto na criança como no adolescente e no adulto. Enfim, por uma reflexão sobre as finalidades psicomotoras do homem, sintetiza a

estruturação do movimento da espécie humana. O pivô desse empreendimento foi Suzane Piret, que se dedicou ao estudo da coordenação motora até seu desaparecimento, em 1977. Piret conseguiu partilhar e transmitir uma reorientação radical da fisioterapia e refundir a mentalidade daqueles que a praticam. Seu desejo era que a infra-estrutura seja integrada na ótica de uma vida psíquica e não apenas nos conhecimentos da anatomia e fisiologia humanas. Trata-se de um meio pelo qual o corpo mecânico se erige como corpo “vivenciado”, situado no espaço-tempo e, por isso mesmo, se torna foco e ponto de inserção da relação com o outro. A pesquisa tem continuidade com Yva Hunsinger e Béziers.

De acordo com o método, a coordenação motora é uma síntese da anatomia e da fisiologia do movimento. Estas áreas são estudos de materiais, de funções, de propriedades; seus elementos mecânicos são localizados, segmentares. A motricidade é organizada por uma mecânica complexa em função de um princípio e através dela é possível perceber não apenas os elementos separados (músculos e sua inervação, ossos e suas articulações), mas sua síntese, um todo, uma auto-imagem global. O desenvolvimento da motricidade e sua experimentação progressiva permitem uma descoberta que faz com que a auto-imagem evolua do estado sincrético da criança à síntese do adulto.

A coordenação motora, por meio dos aspectos organizados e complexos de sua mecânica, é um eixo em torno do qual se elabora o pensamento e se constrói a personalidade. Através dos espaços articulares, “movimentos fundamentais” que o feto produz; são baseados nos mecanismos em forma de “oito” sobrepostos, permitindo uma variedade infinita de movimentos que percorrem as três cavidades da coluna, a cabeça, o tronco e a bacia, com suas complexidades internas.

O movimento em forma de oito percorre a parte interna do tronco, próximo da coluna, fazendo com que todo o conteúdo interno do corpo, como órgãos, vísceras e líquidos, sensibilize o espaço interno. Assim, a experiência deste tipo de movimento produz sensações e percepções infinitas.

No GDFAP, os “movimentos fundamentais” foram aplicados em 2004. O trabalho veio de encontro com a parte do corpo escolhida para criação, a coluna vertebral. Valéria Cano (estudiosa paulistana destes princípios) foi quem trouxe para Curitiba essa informação durante um curso de especialização na FAP. Eu experimentei e ensinei para

os participantes do Grupo, na época, e pude perceber que trata-se de um caminho muito rico para se compreender o funcionamento do corpo, além de ser, também, uma fonte criativa. Os movimentos foram as bases para a criação do espetáculo “O Universo Elegante”, e foram revisitados durante esta pesquisa no estudo da obra original.

Técnica de Alexander, criada pelo australiano Frederick Mathias Alexander (1869-1955), que seguiu a carreira de ator e orador, logo estabelecendo uma excelente reputação, mesmo com a tendência à rouquidão e problemas respiratórios que afetavam a qualidade de sua voz durante as apresentações. Alexander descobriu a abordagem funcional quando começou a perder a voz e foi pela auto-observação que percebeu ter uma propensão inconsciente para empurrar a cabeça para trás e para baixo, deprimindo a laringe excessivamente e indevidamente e inspirando o ar com força pela boca. Notava, também, que em momentos mais difíceis dos textos o padrão vocal tornava-se exagerado.

Conforme Gelb (1987), Alexander percebeu que a relação da cabeça com o pescoço trouxe conseqüências imediatas na condição de sua laringe e nos mecanismos da respiração, e que esta relação consistia no fator primordial na coordenação do restante do seu organismo. Percebeu que alongar o pescoço e levar a cabeça “para frente e para cima”, em relação ao pescoço, gerava melhor funcionamento. A “inibição” foi o que ele chamou de o não fazer a não ação, e uma intenção racional consciente, onde o desejo de mover (pensamento) substituía a tentativa de executar a ação (fazer) diretamente, o que denominou “Direção”. A experiência de Alexander ensinou-o que a relação entre cabeça, pescoço e torso era fundamental na determinação dos níveis de funcionamento do seu organismo e na organização das suas reações corporais. “Controle Primordial” foi a expressão que criou para indicar esta relação.

Gelb (1987) salienta, ainda, que Alexander compreendeu, também, que os padrões de mau uso não eram apenas físicos, mas envolviam seu corpo e sua mente. A partir desta descoberta, formulou a idéia de unidade psicofísica, revolucionária na época, e que se tornou a pedra fundamental do seu trabalho (“a pessoa inteira”). Alexander acreditava que todos os indivíduos tinham o poder da escolha e, portanto, a capacidade de alterar seus hábitos de vida. Este poder, baseado na responsabilidade e integridade

individual, colaborou para criar o conceito de “Uso”, intimamente associado à idéia de funcionamento ou desempenho, pois percebera que o modo como este poder era utilizado afetava o funcionamento do indivíduo em todos os níveis. “Empregou o termo “Uso” para descrever o processo de controle sobre todas aquelas ações que ele parecia ter o potencial para controlar” (GELB, 1987, p. 31). A técnica demanda, portanto, uma revisão básica no modo que o indivíduo pensa sobre si próprio.

Alexander desenvolveu suas idéias por mais de sessenta anos. Através de sua contínua prática em sala de aula expandiu e refinou, também, a estrutura teórica de sua técnica. Existem sete idéias básicas que formam o cerne do seu ensinamento, citadas acima, as quais são denominadas por Gelb (1987) de “idéias operacionais”, pois servem como um guia útil para qualquer um que deseje aplicar a técnica no seu dia-a-dia. São elas:

1. Uso e desempenho: esta idéia está relacionada com a questão central da obra de Alexander, a qual reside na responsabilidade individual. Refere-se, portanto, ao poder de escolha, que afeta diretamente o desempenho do corpo, influenciando, assim, todas as outras escolhas. O Uso afeta os diferentes níveis de desempenho físico, emocional e mental.

2. A pessoa inteira: relaciona-se com a idéia de unidade psicofísica, onde os aspectos físico, emocional e mental interagem constituindo um todo corporal. O corpo só se modifica como um todo, uma vez que não é formado pela simples soma de partes.

3. Controle primordial: constitui a relação dinâmica da cabeça com o pescoço e torso que, em constante mudança, serve de chave para a coordenação do organismo como um todo. Se esta relação, que deveria ser naturalmente de equilíbrio, é afetada todo o organismo sofrerá os efeitos.

4. Apreciação sensorial enganosa: o corpo, através do sentido cinestésico, reconhece informações sobre o seu peso, posição e movimento. Se o Controle Primordial sofre alguma interferência que o desvia do seu bom funcionamento, isto causa distorções na percepção do indivíduo, tornando a apreciação de suas sensações não confiável, enganosa.

5. Inibição: explicada em detalhes no capítulo anterior, a Inibição constitui o lapso de tempo criado entre o estímulo e a reação; é a capacidade que o indivíduo tem de parar e adiar as reações até que se esteja adequadamente preparado para produzi-la.

6. Direção: após a Inibição da ação habitual, pode-se fazer uma escolha consciente sobre a maneira como o movimento vai ocorrer. Esta tomada de decisão de como operar, de como continuar, é que constitui o conceito de Direção identificado por Alexander.

7. Meios pelos quais: esta idéia propõe que a ênfase/foco esteja sempre no processo de se atingir um objetivo e não no objetivo em si. Pensando-se no objetivo final, os padrões indesejáveis são naturalmente acionados, uma vez que a ação conhecida desencadeia maneiras conhecidas do corpo operar.

No GDFAP esta técnica, especificamente, foi aplicada nos anos de 2006 e 2007, pela professora Lenita Silveira (de Curitiba, formada pela técnica em NY, onde mora e trabalha com atores, dançarinos e não artistas há dez anos). Porém, anteriormente eu já aplicava alguns dos princípios da técnica, porque sempre fiz aulas individuais. Este trabalho traz para o dançarino um maior cuidado com o corpo, dando-lhe direcionamento e atenção, colaborando para a descoberta de padrões corporais e dando-lhe a oportunidade de reorganizar; com isso, o intérprete se avalia, criando uma dança mais consciente e individual.

A **Improvisação de Contato** originou-se em 1970, com o dançarino Steve Paxton, nos Estados Unidos, que participava da cooperativa livre de improvisação em dança, teatro e música, o *Grand Union*, realizando performances de 1971 a 1976 com a proposta de liberdade individual dos atuantes. Paxton tinha interesse em descobrir novos caminhos através da improvisação que facilitassem a integração e as reações físicas, bem como promover a participação das pessoas sem empregar hierarquia social ao grupo. Contudo, ele pretendia formar novas organizações sociais para dança e criar uma estrutura para improvisação menos anárquica que a do *Grand Union*.

Em janeiro de 1972, organizou uma performance chamada *Magnesium*, onde os bailarinos colidiam entre si, caíam, rolavam e levantavam apenas para se jogarem de novo, assemelhando-se à uma luta. Os bailarinos tinham o foco voltado para si mesmos, não havia nenhuma orientação para a platéia e a movimentação era sem controle algum. Após alguns meses, Paxton convidou alguns alunos e viveram juntos por alguns dias em

um *loft* (apartamento muito amplo, geralmente uma antiga fábrica ou depósito abandonado), que dispunha de um tatame olímpico, onde deram continuidade à investigação.

A dança é, assim, chamada por ele de *Contact Improvisation*. Diariamente eles testavam as possibilidades de dois corpos movendo-se juntos enquanto estavam em contato físico, misturando a vida com sessões de trabalho, pois os ensaios aconteciam também nos parques de Nova York, experimentando tanto o movimento quanto uma vida em grupo. Frequentemente era convidado para realizar performances em escolas, galerias e outros espaços menores, levando seus bailarinos para mostrar seu trabalho.

Paxton (1997), a partir de experiências com os movimentos de Aikidô, arte marcial japonesa, começou a experimentar os rolamentos, quedas e habilidades dos parceiros nesta técnica de movimentos. A improvisação acontece como um jogo entre o corpo e as forças físicas que regem seu movimento - *momentum*, gravidade e inércia.

Define-se que a improvisação de contato:

É uma técnica que implica num diálogo físico com outra pessoa, muitas vezes em silêncio e sempre em movimento. A concentração está na percepção do seu corpo e no do parceiro. O toque, a visão e a consciência da gravidade operam sentindo simultaneamente o espaço interior do próprio corpo e sua forma/movimento no espaço (KNASTER, 1966, p.289).

Nos primeiros anos da iniciação da técnica, sua prática consistia em encontros de duos, onde um ou dois parceiros pulavam e caíam usando o corpo do outro como alavanca para direcionar a queda. Este tipo de dança fez aproximar pessoas, criando no ambiente um clima de imprevisibilidade, tensão e excitação. A estrutura (*Jam*) onde acontecia era informal e livre, exibia um comportamento em processo, sem o propósito de apresentar um produto acabado e onde as pessoas podiam entrar e sair da roda de improviso. A dinâmica e a interação na participação caracterizavam os eventos, que era gerada pelo estilo de movimento em si (atlético, de alto risco, de extensivo tocar), sensibilizando o público presente.

Para Novack (1990), alguns princípios e valores centrais da Improvisação de Contato são: gerar movimentos através da mudança de pontos de contato entre corpos, perceber por meio da pele, rolar ao longo do corpo focalizando a segmentação do corpo e na movimentação em direções simultâneas, sentir o movimento por dentro (foco interno), sentir o espaço externo (a atenção é secundária), usar caminhos tridimensionais no

espaço (com linhas espirais curvas e circulares com o movimento do corpo), enfatizar os fatores de movimento fluxo livre ou contínuo e o peso aliado à alternância do uso ativo e passivo, incluir a platéia durante a prática ou *jam* numa apresentação informal, se comportar como um dançarino comum, ter um comportamento natural, deixar a dança acontecer usando a dinâmica de mudança de pessoal e da emergência de diferentes ânimos e qualidades para criar formas coreográficas, valorizar toda e qualquer pessoa que entre na roda sem julgar padrões de movimento, de dança, de roupa e de experiência em dança.

Alguns métodos de trabalho, em uma aula técnica de improvisação de contato, são: preparar o corpo para mover, “quebrar o gelo”, para tocar no parceiro, ter segurança, encontrar o centro do corpo, descobrir e identificar primeiro o ponto de contato antes de começar a se mover, trabalhar na transição movendo com o mínimo de peso, subir e suportar o parceiro, confiar, perceber como está seu estado para se mover (o clima, humor, nível de energia, emocional, entre outros fatores), cair e rolar, ficar com a cabeça para baixo, usar alguns objetos para praticar (PAXTON, 1997).

No GDFAP, o trabalho de “improvisação de contato” foi uma referência para compreender as conexões dos sistemas corporais como a pele, os músculos, os ossos, as vísceras e os líquidos. Em 1997, participei de um curso extensivo da “improvisação de contato” em Nova York, com o coreógrafo e professor David Zambrano. Com base nos princípios e sempre fazendo aulas com outros profissionais, em Curitiba e em outros lugares do Brasil, fui sempre introduzindo os princípios no Grupo. Este trabalho faz com que mudanças aconteçam nos aspectos físico, emocional e social. Através da experiência eu, como coreógrafa, diretora e pesquisadora, pude renovar meus conceitos de dança, de trabalho em grupo e de estética. Esta experiência se aproximaria, mais tarde, dos estudos de *Body-Mind Centering*.

Body-Mind Centering (BMC), segundo Cohen (1993, *in* MIRANDA, KOVAROV, 2006), é uma jornada experimental feita pelo corpo, onde o explorador é a mente – nossos pensamentos, sensações, energia, alma e espírito. Para ela, esse caminho conduz a um entendimento de como a mente se expressa através do corpo em movimento, e pode ser também um caminho para influenciar mudanças na relação corpo-

mente. No BMC, “centramento” é um processo de equilíbrio, não um lugar de chegada, que é baseado no diálogo, e o diálogo é baseado na experiência.

Um importante aspecto da jornada no *Body-Mind Centering* é a descoberta da relação entre o menor nível de atividade dentro do corpo e o mais expansivo movimento corporal – alinhando o movimento interior celular com a expressão do movimento externo através do espaço. Isso envolve identificação, articulação, diferenciação e integração dos vários tecidos que constituem o corpo, descobrindo as qualidades que contribuem para um movimento específico, como estes tecidos têm evoluído nesse processo de desenvolvimento e o papel que eles representam na expressão da mente. O alinhamento em si mesmo não é o alvo, mas sim um contínuo diálogo entre consciência e ação – tornar-se ciente das relações que existem por todo nosso corpo/mente e agir a partir desta consciência.

A Escola de *Body-Mind Centering* foi fundada em 1973, por Bonnie Cohen, como um meio de formalizar e articular a pesquisa em curso, e como um veículo para o contínuo intercâmbio de informação e descoberta. Somente após anos de experiência e investigação com seus alunos é que foi fundada a escola. Os princípios emergem das próprias experiências das técnicas e aplicações, eles não são o material e, sim, a consciência de como as pessoas aplicam os princípios em suas vidas. No BMC, nós somos o material, nossos corpos e mentes são o meio de nossa exploração. A pesquisa é experimental, como é o material. Nós somos, cada um, o estudo, o estudante, o professor. Além dessa investigação, nós estamos desenvolvendo uma ciência empírica – observando, contrastando, corroborando e recordando nossas experiências de incorporação de todos os sistemas do corpo e os estágios de desenvolvimento humano. Portanto, os princípios emergem destas experiências coletivas.

No BMC é usado o mapa da medicina ocidental e sua ciência – anatomia, fisiologia, cinesiologia, etc. Mas tem sido influenciado, também, pelas filosofias do Oriente. Trata-se de um estudo revelando-se em fusão com o Ocidente e Oriente, onde são trabalhados conceitos de dualidades fundidas. Contudo, são usadas as terminologias e mapeamentos anatômicos ocidentais associados aos sentidos orientais a estes termos através das experiências.

O estudo de BMC inclui os aprendizados dos sistemas corporais, no âmbito cognitivo e experimental – esqueleto, ligamentos, músculos, fáscia, gordura, pele, órgãos,

glândulas endócrinas, nervos, fluidos -, respiração e vocalização, os sentidos e as dinâmicas da percepção, desenvolvimento do movimento (ambos, o desenvolvimento infantil humano e a progressão evolucionária através das espécies animais) e a integração psicofísica.

Como um conjunto de princípios e uma aproximação do movimento, toque e aprendizado, o BMC é correntemente aplicado por pessoas envolvidas em muitas áreas de interesse, tais como: dança e artes do movimento, trabalho corporal, fisioterapia, terapia ocupacional, terapias do movimento, dança-terapia, psicoterapia, medicina, desenvolvimento infantil, educação, voz, música e artes visuais, meditação, yoga, atletismo, artes marciais e outras disciplinas do corpo-mente.

Embora o material básico do *Body-Mind Centering* tenha sido estabelecido em 1982, os princípios continuam a ser reelaborados e refinados, e mudanças fazem novos pontos de vista surgir. Em seguida, breves descrições dos tecidos-territórios, os quais foram mapeados nos vinte e cinco anos de estudo na Escola do *Body-Mind Centering* (COHEN, 1993, *in* MIRANDA, KOVAROV, 2006).

Os sistemas corporais:

Cada célula do nosso corpo tem inteligência, é capaz de saber de si mesma, iniciando ação e comunicando-se com todas as outras células. A célula individual e a comunidade das células (tecidos, órgãos, corpo) existem como entidade separada e como uma totalidade ao mesmo tempo. Celular personificação é um estado no qual todas as células têm igual oportunidade de expressão, receptividade e cooperação.

Para Cohen (1993, *in* MIRANDA; KOVAROV, 2006), harmonizar a nós mesmos em direção à nossa consciência celular nos oferece um estado através do qual podemos encontrar o terreno no qual circula a intrincada manifestação do nosso ser físico, psicológico e espiritual.

Ela diz que nossa percepção de alguma célula como única, individual, a sensação ou qualidade mental é a mesma para todas as células. A sensação ou estado da mente é único para cada tecido. Por baixo dessa unicidade estão sensações gerais, num contínuo entre ansiedade celular e facilitação, repouso e atividade, foco interior e exterior, receptividade e expressividade.

Enquanto cada sistema faz sua própria contribuição separadamente para o movimento do corpo-mente, eles são todos interdependentes. Juntos, eles provêm uma completa estrutura de suporte e expressão. Certos sistemas são percebidos como tendo afinidades naturais com outros. Contudo, aquelas afinidades variam entre indivíduos, grupos e culturas. As ressonâncias são conscientes e inconscientes quando são exploradas em diferentes combinações. Cohen (1993, *in* MIRANDA; KOVAROV, 2006) apresenta, em seus estudos, os seguintes sistemas corporais:

- Sistema Esquelético: é a estrutura básica de suporte, composto de ossos e articulações. Os ossos nos alavancam através do espaço, sustentam nosso peso em relação à gravidade e a forma do nosso movimento no espaço. O sistema esquelético dá ao corpo a forma básica, através da qual nós podemos nos locomover, esculpir e criar a forma da energia no espaço, a qual chamamos movimento, e agir no ambiente, nos relacionando com as outras formas ao redor. Através da incorporação do sistema esquelético, a mente se torna estruturalmente organizada, providenciando terreno de suporte para nossos pensamentos, o alavancar de nossas idéias, ou espaços entre nossas idéias, para a articulação e o entendimento das relações entre elas.

- Sistema de ligamentos: os ligamentos determinam as fronteiras do movimento entre os ossos. São os ligamentos responsáveis por manter os ossos juntos; assim, eles guiam as respostas musculares, orientando o percurso do movimento entre os ossos e sustentando os órgãos dentro da cavidade torácica e abdominal. Este sistema provê especificidade, clareza e eficiência para o alinhamento e movimento dos ossos e órgãos. A clareza de foco e a concentração são frutos da consciência dos ligamentos.

- Sistema Muscular: os músculos estabelecem uma forte trama tridimensional para proporcionar o suporte equilibrado e o movimento da estrutura óssea, providenciando as forças elásticas que movem os ossos através do espaço. Eles provêm o conteúdo dinâmico que envolve a superfície exterior da estrutura óssea. Através deste sistema nós incorporamos nossa vitalidade, expressamos nosso poder e estabelecemos um diálogo entre resistência e resolução.

- Sistema dos órgãos: os órgãos carregam as funções de nossa sobrevivência interna – respiração, nutrição e eliminação. Eles são os conteúdos que preenchem internamente o recipiente ósseo-muscular. Os órgãos nos dão o sentido de volume, de preenchimento corporal e de autenticidade orgânica. Eles são o primeiro habitat e

ambiente natural de nossas emoções, aspirações e memórias e de nossas reações internas relacionadas à história pessoal.

-Sistema Endócrino: as glândulas endócrinas constituem o mais importante sistema que governa a química do corpo e estão estreitamente ligadas ao sistema nervoso. Trata-se do sistema responsável pelo equilíbrio interno, pela alternância e (ou) coexistência dos estados de caos e ordem e da cristalização da energia em experiências arquetípicas. As glândulas endócrinas motivam a intuição, percepção e compreensão da sabedoria universal.

- O Sistema Nervoso: é o sistema de documentação do corpo, que registra nossas percepções e experiências e as armazena. Pode lembrar o padrão de uma experiência e modificá-la, integrando-a com padrões de outras experiências prévias. Pode iniciar a aprendizagem de novas experiências através da intuição, da criatividade e do jogo. O sistema nervoso sublinha a atenção, a reflexão, a precisão da coordenação e estabelece a base perceptiva através da qual interagimos com nosso mundo interno e externo.

- Sistema Fluido: os fluidos constituem o sistema de transporte do corpo. Os principais fluidos são: celular, intersticial, sangue, linfa, sinovial e cérebro-espinhal. O sistema fluido dá a característica de liquidez ao movimento e à mente. Os fluidos sublinham o senso de presença e transformação e fazem a mediação das dinâmicas do fluxo entre repouso e atividade.

- Sistema Fascial: o tecido fascial conjuntivo estabelece um macio revestimento para todas as outras estruturas do corpo. Ele tanto separa como integra todos os outros tecidos e os provê de uma superfície lubrificante semi-viscosa; por isso, eles possuem independência de movimento dentro dos limites estabelecidos do corpo como um todo. Através do sistema fascial, conectamos nossos sentimentos internos com nossa expressão exterior.

-Gordura: a gordura é energia em potencial armazenada no corpo. Ela proporciona isolamento de calor para o corpo e isolamento elétrico para os nervos. Sua síntese, quebra, armazenamento e transporte são intensamente controlados pelo sistema endócrino.

- Pele: a pele é a camada mais externa, cobrindo nosso corpo por inteiro. Definindo-nos como indivíduos, nos distingue do que não somos. Através da pele, nos

tocamos e somos tocados pelo mundo externo. Essa fronteira exterior é a nossa primeira linha de defesa e de integração. Ela estabelece nosso tônus geral de abertura e fechamento para estar no mundo. Através da pele nós somos tanto invadidos como protegidos; é o meio pelo qual recebemos e fazemos contato com os outros.

Desenvolvimento do movimento, proposto por Cohen (1993, *in* MIRANDA; KOVAROV, 2006), traz as formas de nossa expressão através dos sistemas corporais, o processo de desenvolvimento do movimento, tanto ontogenético (desenvolvimento humano infantil) quanto filogenético (a evolucionária progressão através das espécies animais).

O desenvolvimento não é um processo linear, mas ocorre em sobreposição de ondas, em que cada estágio contém elementos de todos os outros. Algum tipo de interrupção ou falha para completar um estágio do desenvolvimento pode resultar em problemas de alinhamento no movimento, desequilíbrios nos sistemas corporais e bloqueios de percepção, sequenciamento, organização, memória, criatividade e comunicação.

Os reflexos, reações de correção e respostas de equilíbrio são elementos fundamentais, o “alfabeto” de nossos movimentos. Eles se combinam para a estruturação dos Padrões Neurológicos Básicos, os quais são baseados nos padrões de movimento pré-vertebrados e vertebrados. O primeiro dos quatro padrões pré-vertebrados é a respiração celular (processo de expansão/contração no movimento da respiração em cada e toda célula do corpo), o qual corresponde ao movimento de animais unicelulares. A respiração celular acompanha todos os outros padrões de movimento e postura tônica.

Para Cohen (1993, *in* MIRANDA; KOVAROV, 2006), os doze padrões vertebrados são constituídos por: *movimento espinhal* (relação cabeça-cóccix), o movimento dos peixes; *movimento homólogo* (movimentos simétricos de dois membros superiores e/ou dois membros inferiores simultaneamente), o qual corresponde ao movimento dos anfíbios; *movimento homolateral* (movimentos assimétricos de um membro superior e um inferior do mesmo lado), o qual corresponde ao movimento dos répteis; e *movimento contralateral* (movimento diagonal de um membro superior com o oposto membro inferior), o qual corresponde ao movimento dos mamíferos.

O desenvolvimento dos Padrões Neurológicos Básicos estabelece nossos Padrões Básicos de Movimento e correspondem às relações de percepção, incluindo orientação espacial, imagem corporal e os elementos básicos de aprendizagem e comunicação.

A progressão do desenvolvimento do movimento-perceptivo estabelece uma estrutura de processo orientado para o diálogo dos sistemas do corpo. Alinhando a sabedoria interior celular e o movimento exterior consciente através do espaço no contexto do processo de desenvolvimento, podemos facilitar a evolução de nossa consciência corporal e aliviar os problemas do corpo-mente em suas origens. Tornando-nos mais hábeis para experimentar nossa consciência a nível celular e dos tecidos, conseqüentemente, nos tornamos mais hábeis para compreender a nós mesmos. Na medida em que aumentamos nosso conhecimento de nós mesmos, aumentamos também a compreensão e a compaixão pelos outros. Como experimentamos a unicidade de nossas células dentro do contexto da harmonia do tecido, aprendemos sobre individualidade dentro do contexto da comunidade. Como ganhamos consciência da diversidade de nossos tecidos e a natureza de suas expressões no mundo exterior, expandimos nossa compreensão de outras culturas dentro do contexto da Terra como um todo e a consciência de nosso planeta dentro da consciência expandida do Universo.

As dinâmicas da percepção

É através de nossos sentidos que recebemos informações do ambiente interno (nós mesmos) e do ambiente externo (os outros e o mundo). O modo pelo qual filtramos, modificamos, distorcemos, aceitamos, rejeitamos e usamos estas informações faz parte do ato de perceber.

Quando optamos por absorver informações, nos ligamos aos estímulos do ambiente. Quando bloqueamos estas informações, nos defendemos destes estímulos. A aprendizagem é o processo pelo qual variamos nossas respostas às informações baseados no contexto de cada situação.

Para percebermos claramente, nossa atenção, concentração, motivação ou desejo nos focam ativamente sobre o que estamos percebendo. Denominamos este ato de perceber de “foco ativo”. Este ato estabelece padrões de interpretação da informação

sensorial, e sem este foco ativo nossa percepção permanece precariamente organizada.

Para Cohen (1993, *in* MIRANDA, KOVAROV, 2006), o toque e o movimento são os primeiros sentidos a serem desenvolvidos. Eles estabelecem a base para as futuras percepções através do paladar, olfato, audição e visão. A boca é a primeira extremidade a agarrar, soltar, dimensionar, alcançar e recuar. Isso prepara o surgimento do movimento de outras extremidades (mãos, pés e cauda-cóccix) e desenvolve uma associação de afinidade com o nariz. Movimentos da cabeça iniciados pela boca e nariz dão suporte aos movimentos da cabeça iniciados pelos ouvidos e olhos. Tônus auditivo, tônus postural, vibração e movimento são registrados no interior do ouvido e estão intimamente relacionados. A visão é dependente de todos os outros sentidos e quando giramos em torno de nosso eixo, ela nos ajuda a integrá-los em padrões mais complexos.

O GDFAP teve contato direto com duas profissionais da área, a bailarina Ana Anes, em 2005, 2006 e 2007 (que é Mestre em Dançaterapia em Londres), e Marila Velloso (formada pelo método BMC, professora, coreógrafa e bailarina). Os encontros trouxeram referências do método, demonstrando que com as novas informações existem mais possibilidades do artista se conscientizar dos sistemas corporais. No caso desta pesquisa, o sistema corporal, foi a matéria-prima para criação da obra *Spin*, em 2007. Portanto, o BMC é um caminho para entendimento de corpo, de criação, de relações e de vida.

O Sistema Laban, hoje sistema Laban/Bartenieff, foi inaugurado nas primeiras décadas do século XX. Rudolf von Laban (Bratislava, 1879; Inglaterra, 1958) deu início ao delineamento de uma linguagem apropriada ao movimento corporal, com aplicações teóricas, coreográficas, educativas e terapêuticas. Após a Segunda Guerra Mundial, muitos de seus alunos continuaram a desenvolver suas teorias em outros continentes, mantendo suas amplas aplicações.

Laban foi precursor do pensamento de refletir sobre a dança, sistematizando um método de análise do movimento e atuando em esferas públicas de educação, saúde e produção industrial que o colocam muito à frente do seu tempo (MOMMENSOHN; PETRELLA, 2006, p. 15).

Laban, uma das figuras mais importantes no desenvolvimento da dança moderna

alemã, fundou o sistema agora conhecido como *Laban Movement Analysis* ou *Labananalysis* (Análise Laban de Movimento). Este sistema baseia-se na observação e análise do movimento em relação ao uso total do corpo, de como ele se move no espaço, e a atitude interior daquele que se move em relação aos elementos de peso, tempo, espaço e fluência. O estudo que Laban fez sobre as artes marciais foi uma das muitas influências canalizadas para dentro de seu sistema de análise.

O Sistema Laban tem sido denominado também de Expressividade/Forma (Effort/Shape), tendo esta denominação se expandido, nos últimos anos, para *Body-Effort-Shape-Space*, ou Corpo-Expressividade-Forma-Espaço.

A categoria “Corpo” (o que se move) refere-se aos princípios e práticas corporais desenvolvidos pela discípula de Laban, Irmgard Bartenieff (Alemanha, 1900; Estados Unidos, 1982) e sua aluna, Bonnie Bainbridge Cohen (BMC).

A categoria “Expressividade” (como nos movemos) refere-se à teoria e prática desenvolvidas por Laban, na qual qualidades dinâmicas expressam a atitude interna do indivíduo em relação a quatro fatores (dispostos na ordem de seu desenvolvimento na infância): fluxo, espaço, peso e tempo.

A categoria “Forma” (com quem nos movemos) refere-se às mudanças no volume do corpo em movimento, em relação a si mesmo ou a outros corpos. Esse relacionamento, criando formas em constante movimento, pode ser diferenciado em três tipos – Forma Fluida, Forma Direcional e Forma Tridimensional.

A categoria “Espaço” (onde nos movemos), ou Harmonia Espacial, envolve uma “arquitetura do espaço” criada por Laban a partir de seus estudos da “arquitetura do corpo”, numa relação “harmônica” (LABAN, 1976). Trata-se de uma arquitetura do espaço do movimento humano que envolve os seguintes conceitos: a Cinesfera, o Alcance do Movimento, o Padrão Axial, as Formas Cristalinas (Tetraedro, Octaedro, Icosaedro, Cubo, Dodecaedro), o Percurso Espacial, a Tensão Espacial, Escalas de Espaço, entre outros.

Nesta pesquisa, esta categoria foi enfatizada para estudar os caminhos do estudo da espiral enquanto conceito, imagem, exercício e criação artística. Para Laban, a Harmonia Espacial tem suas bases históricas em diversas fontes com interesses científicos, artísticos e espirituais como um todo do movimento. Ele se apropriou das idéias matemático-geométricas da filosofia grega da Antiguidade. As relações com a matemática, arquitetura, a natureza e o tempo, do início do século XX, fizeram com que

Laban realizasse seu desejo entre arte e ciência.

A Harmonia Espacial estuda o corpo em suas relações consigo mesmo e com os outros, formando desenhos no espaço. Os movimentos criam formas geométricas que podem ser completadas ou expandidas na execução de poliedros, denominados por Laban de Formas Cristalinas. É através das Escalas Espaciais desenhadas por Laban que o corpo reaprende a mover-se tridimensionalmente no espaço, “é no espaço não utilizado do nosso corpo cristalizado que reside nossa transformação e possibilidade de interação dinâmica enquanto seres criativos” (FERNANDES, 2005, p.72).

Foi na tridimensionalidade do espaço que Laban descobriu uma correspondência, tanto no palco como na ciência. Laban aplicou suas idéias nas concepções de movimento, o homem movendo no espaço pensando em arquitetura tridimensional (comprimento, largura e profundidade do corpo, Eixo vertical, Horizontal e Sagital). Para ele, essa é uma questão fundamental para fazer a relação dinâmica do corpo em movimento no espaço, chegando no conceito de cinesfera, que é o espaço pessoal que envolve seu corpo e o movimento do corpo no espaço.

Foi no trabalho de Laban que a complexidade das categorias Corpo, Esforço, Forma e Espaço e o fraseado desses elementos e suas relações de mudança constante formavam uma estrutura móvel, mas consistente, a qual constitui a base dos Fundamentos.

Os Fundamentos Corporais Bartenieff foram propostos por Irmgard Bartenieff, nascida na Alemanha, em 1900. Bailarina profissional, ela estudou e ensinou dança e realizou turnées com sua companhia junto ao marido, Michail Bartenieff, também bailarino. Suas atividades, que giravam em torno da biologia, arte e dança, tornaram-se seu foco central quando, em 1925, conheceu Rudolf Laban e iniciou estudos com ele e seus colegas, encontrando fundamento para suas questões sobre movimento e expressividade.

Especializou-se em notação de Laban, aprofundando-se na teoria. Recebeu o diploma em Berlim, que levou para os Estados Unidos, para onde se dirigiram em 1936, introduzindo *labanotation* no estúdio de Hanya Holm (bailarina expressionista), e palestrando em importantes instituições de Nova Iorque. Com formação em fisioterapia, na *New York University* (NYU), graduando-se em 1943, dedicou-se, como forma de sobrevivência, à recuperação de vítimas de pólio epidêmica. Este foi o início do que, mais

tarde, veio a ser os *Bartenieff Fundamentals*™ .

Em 1978, fundou o *Laban Institute of Movement Studies*, em New York, para desenvolver a teoria de Laban e estendê-la a muitas outras áreas, com seus métodos particulares de aplicação.

Bartenieff, assim como Laban que todos usamos o corpo dentro de um espaço, de forma que podemos analisá-lo através de componentes comuns, individualmente e em interação. Para Bartenieff, o componente central é o corpo. A autora afirma que se deve ter conhecimento da fisiologia do corpo para se fazer qualquer estudo do mesmo. Sua operação e criação são já bastante complexas para que não averigüemos aquilo que está a nosso alcance: o reconhecimento de suas partes, suas funções e, mais do que tudo, o constante inter-relacionamento entre estes elementos, o qual varia de acordo com as tarefas e situações as quais o corpo se apresenta (HACKNEY, 2002).

Os Fundamentos de Bartenieff™ constituem uma série de seqüências de movimento, as quais, simultaneamente, estabilizam e mobilizam nosso corpo na direção de um diálogo mais vivo com o ambiente que nos circunda. Cada um dos seis Fundamentos Básicos é criado/projetado para auxiliar a alcançar um padrão mais eficiente de nosso mais profundo sistema muscular de suporte; como resultado dessa interação aprendemos a nos mover através de caminhos dinâmicos no espaço (FERNANDES, 2002).

Os seis Exercícios Básicos são:

- Elevação da coxa;
- Deslocamento frontal da pelve;
- Deslocamento lateral da pelve;
- Metade do corpo;
- Queda dos joelhos (condução dos joelhos para os lados - um e outro);
- Círculo de braços.

Baseiam-se nas seguintes relações, denominadas Temas Majoritários:

- Interior/exterior;
- Função/Expressão;
- Esforço/Recuperação;
- Mobilidade/Estabilidade.

Bartenieff Fundamentals pressupõem nove princípios:

- Respiração como aporte/base (*breath support*);
- Centro do corpo como aporte/ base (*core support*);
- Alinhamento dinâmico – conexões ósseas;
- Troca - Transferência de peso;
- Iniciação e sequenciamento;
- Intenção Espacial;
- Motivação pelo Esforço (intenção da expressividade - qualidades);
- Fator de Rotação;
- Padrões de desenvolvimento (DNC):
 - Respiração;
 - Irradiação central (Centro-extremidades/ *core-distal*);
 - Cabeça-cauda;
 - Homólogo - Metade cima metade baixo (*upper-lower*);
 - Homolateral;
 - Contralateral;

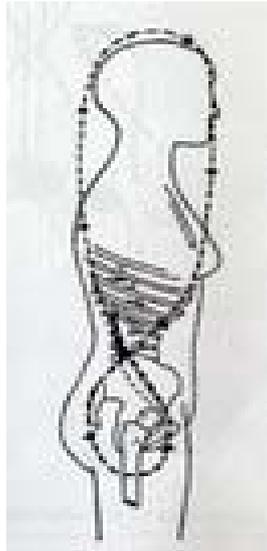
Existem, também, alguns conceitos relacionados ao trabalho: Cadeias cinéticas (cadeias musculares) / *Grounding* / Marco dos ossos – arquitetura óssea como referência (*Bony landmarks*) / Contra-tensão (*Counter tension*).

Segundo Hackney (2002), os fundamentos são necessários para a mudança de padrões, os quais são compreendidos como relações em transformação. Os fundamentos são a espinha dorsal de um sistema de conexões, e operam quer você esteja consciente ou não, proporcionando prazer, envolvimento e encorajando o movimento.

Aqui, farei uma pontuação sobre o conceito de integração, que se relaciona diretamente com a proposta de formação do criador-intérprete. Este conceito foi apresentado por Hackney (2002), que desenvolveu termos e princípios de Bartenieff, e Integração é um deles. Porém, o *Body Movement* foi escrito por Bartenieff e Lewis. Trata-se do uso de todos os padrões de movimento e habilidades que adquirimos, de tal forma que o “todo é mais do que as partes” (HACKNEY, 2002, tradução livre). Cada habilidade torna-se “mais” porque as habilidades individuais são vistas de acordo com as relações que existem entre elas e em como podem contribuir para nosso propósito maior de vida,

incluindo a sabedoria do contexto e objetivo de vida.

A integração é o momento de ser sensível às habilidades que melhor servirão em uma situação específica e como expressar o que sabemos; dessa forma, nos tornaremos melhores com a proposta das partes trabalhando cooperativamente para criar um todo inter-relacionado.



Fonte: HACKNEY, 2002.

Figura 1 – Senso Dinâmico de Alinhamento

O momento de Integração é o momento de lembrar de todos os estágios mais iniciais de desenvolvimento e as formas de conhecer corporalmente. Hackney (2002) discute duas categorias diferentes de integração:

- a. Integração corporal usando movimento – Integrando os vários padrões corporais e fraseando-os para uma possibilidade de movimento mais plena.
- b. A Integração de Movimento e Conhecimento Corporal para a Vida.

Cada indivíduo constrói seu padrão de movimento, ao mesmo tempo em que estabelece sua interação expressiva única com o mundo (o modo de se mover). A interação e seu significado estão inclusos individualmente dentro do padrão corporal. E o estágio integral do movimento é estabelecido quando há o funcionamento efetivo de relações de acordo com o contexto.

O tempo é uma parte fundamental para cada pessoa descobrir o que é importante para sua sobrevivência. É preciso atenção para mudar a relação do movimento onde quer que ele ocorra com a nossa participação, implicando em uma existência interativa e criativa com o movimento em nós mesmos e em nosso mundo. Para conseguir essa existência é preciso treinar nossa intuição, com um treinamento diferenciado, que aprendemos na escola, e que possibilite lidar com questões de um mundo multifacetado e sempre em mudanças.

As esferas de ação apresentadas requerem que consideremos uma variedade de elementos que interagem simultaneamente, ponderando sua importância proporcional e tomando decisões que refletem uma inteligência incorporada.

Hackney (2002), disse que o movimento é “altamente orquestrado”, ciente de que um ou dois aspectos não são suficientes para se adquirir um entendimento significativo. Hackney (2002) lembra que a sua visão de mundo e a de Laban e Bartenieff são essencialmente transversais. Isso se deve ao fato de Hackney ter organizado o corpo em 3-D, atribuindo ao fato de ter educado seu corpo baseado no Icosaedro.

A ação, dentro dessa forma cristalina, requer mudar constantemente as conexões com três tensões espaciais. Produz-se, assim, uma experiência que reproduz movimentos com um ou mais movimentos, fazendo parte de um contexto, portanto, uma quarta dimensão que está continuamente operante, que é o tempo.

O Sistema Laban/Bartenieff sempre foi base para trabalhar o corpo, no GDFAP. Alguns profissionais de Curitiba, como a bailarina e professora Cinthia Kunifas, e professores visitantes, como Ciane Fernandes, Carlos Delgado e Isa Partsch Bergsohn, foram referência para que eu pudesse ensinar os princípios ao Grupo. O sistema foi, e é, fundamental para a construção do corpo e suas relações com o movimento na dança.

O contato com essas experiências conduz à reflexões acerca das relações que são estabelecidas a partir das vivências, e o corpo não é mais um receptáculo de informações trazidas pelas técnicas e métodos. A relação mente-corpo é instaurada e incorporada no pensamento do participante do GDFAP, e todos os trabalhos corporais focalizam a união e não a separação da mente-corpo.

A partir desta abordagem somática, os espetáculos criados entre 2002 a 2005 tiveram como ponto de partida uma parte do corpo como geradora de movimento. A movimentação criada pela investigação de cada parte do corpo de certa forma estabelecia

alguma relação com algum assunto que surgia durante os processos, como leituras em contato com outras áreas. Desta forma as obras foram sendo construídas.

Já em 2006 o foco interno foi o sistema nervoso, que será explanado no capítulo III. Como nos aponta Vieira (2006), na partilha não é necessário sermos iguais para trocarmos com o mundo. O que é necessária é a abertura de permutar as propriedades para ter possibilidades associativas entre as coisas no mundo.

1.4 PROCESSO CRIATIVO

O processo de criação do GDFAP está organizado a partir do desenvolvimento de quatro eixos e seus possíveis desdobramentos, que são: corpo (o quê), movimento (como), espaço (onde) e o tempo (quando/por quê), e pretende elaborar uma reflexão sobre o processo e criação por meio de uma visão sistêmica.

O foco está na importância do ambiente de criação, a relevância de um pensamento sistêmico e em como ele pode dar suporte às angústias existentes na minha posição de artista responsável por um Grupo de um curso superior. Para Salles (*apud* HENN, 1998, p.199) “o esforço do artista é de fazer visível aquilo que está por existir - um trabalho sensível e intelectual executado por um artesão”.

A visão sistêmica abordada nesse projeto pressupõe que o diálogo com a trajetória artística do GDFAP e algumas referências conceituais podem estabelecer eixos em comum entre as duas áreas, A Arte e a Ciência, fortalecendo-as entre si. Como cita Vieira (2006, p. 47), a Arte e a Ciência “são formas de conhecimento que partilham um núcleo comum, aquele que envolve os atos de criação”. Para Vieira (2006), a Ciência adota um objetivismo realista crítico, torna-se conhecimento controlado e público relativo à construção de esquemas conceituais ou representações que reflitam, com alguma isomorfia, aspectos da organização objetiva do mundo, buscando a permanência. Já a Arte, o conhecimento tem mais liberdade de explorar não somente a realidade, mas o que poderíamos chamar de possibilidades do real. Ela tem ampla atuação e valor, no sentido de trabalhar alternativas possíveis quanto à realidade.

Para o autor, o entendimento de sistema é como um conjunto de elementos que se relacionam, partilhando suas propriedades e funcionando como uma estrutura

organizada num determinado ambiente. Esse sistema, por sua vez, é regido por parâmetros, chamados básicos, que são a permanência, o ambiente e a autonomia, e os evolutivos, que são a composição, a conectividade, a estrutura, a integralidade, a funcionalidade e a organização (VIEIRA, 2006).

Segundo Vieira (2006), sistema é uma estrutura aberta, que permite a troca e a inovação a partir de elementos disponíveis. Tudo o que existe é sistema, como o corpo que dança, porque possui conceitos básicos como matéria, energia, espaço e tempo. No entanto, são pressupostos para compreender algo específico; logo, para existir coesão, é preciso compará-los e conectá-los. Conforme Vieira (2006, p. 92), “...sistemas abertos interagem no Universo, condicionando, assim, suas histórias de forma mútua” .

Nesta apropriação do conceito de sistema, cria-se o diálogo com os eixos estabelecidos; logo, esses conceitos foram tomando certo grau de importância para esse estudo, na discussão com alguns autores aqui citados, no decorrer da pesquisa.

O que se evidencia, nesta discussão, é o cruzamento destes eixos (corpo, movimento, espaço e tempo), para que se possam estabelecer algumas relações entre os elementos constituintes de um tipo específico de processo criativo. A conectividade desses elementos envolvidos pontua a construção de um corpo que dança, estabelece algumas ferramentas como as técnicas e/ou métodos necessários para formar um pensamento em movimento, caracterizando uma particular organização do GDFAP.

A conectividade, segundo Vieira (2006, p.89):

É a capacidade que elementos e protossistemas em formação apresentam em conectar tanto entre si (no caso dos elementos), quanto ao meio ambiente (no caso do “todo” incipiente ou protossistema); ele também cuida de processos seletivos na aquisição de novos elementos, ou seja, aceitando elementos novos e rejeitando outros.

Ainda segundo Vieira (2006, p.90), a complexidade é o parâmetro sistêmico mais importante, pois está “sempre presente e é característico em tudo o que o ser humano faz, seja como criação científica ou artística”.

Esse parâmetro surge na emergência do relacionamento de múltiplas e diferenciadas questões deste Grupo e que são pertinentes na área da dança, porque relativas a tempo, espaço e construção de um caminho estético artístico trabalhado pelo Grupo ao longo desses sete anos de existência sob minha direção. São elas, então: a existência de um grupo de dança contemporânea dentro de um curso superior durante

estes anos; a necessidade de se produzir um trabalho artístico com uma estética diferenciada clara, que identifique este coletivo; um lugar que constrói corpos que possibilitem dialogar com os anseios artísticos atuais na dança e na arte.

Aparentemente, o comportamento desse tipo de sistema apresenta-se de maneira caótica e não linear; no entanto, isso caracteriza um processo de criação. Isto, porque:

A vida, como linguagem, tende a se expandir, até ocupar o espaço disponível. Conforme se expande, torna-se mais complexa. Quanto mais complexa torna-se, mais aumenta o ritmo do seu crescimento (HENN, 1998, p.198).

Henn (1998) diz que a linguagem e a cultura se expandem no decorrer do tempo e que ela diversifica-se, gerando diversos subprodutos os quais, através de vários processos, ganham auto-suficiência sistêmica.

Na dança, muitos elementos se agregam de maneira relacional ao processo de criação, como os movimentos, a música, as idéias, os assuntos, os indivíduos e suas experiências, enfim, tudo que se aproxima e cria similaridade de idéias e possibilidades de criação nesse corpo que dança. Segundo Henn (1998, p.1999), “É a partir da criação que a linguagem diversifica-se e ganha perenidade na seta do tempo”. O processo de criação é, assim, um ambiente onde as relações acontecem num determinado intervalo de tempo e no qual os intérpretes, com suas formas corporais distintas, transitam pelo espaço, partilhando suas propriedades e funcionando como uma estrutura organizada.

Vieira (2006) menciona uma classe de obras de arte que possui como principal característica a temporalidade ou processualidade. O tempo é a dimensão mais introduzida, por decorrência das transformações. Os principais exemplos são: a Música, o Teatro, o Cinema e a Dança. Neles encontra-se um notável nível de atuação e conectividade, mesmo que não visível à nossa percepção imediata, como os enlaces de natureza temporal, ordenação e organização do tempo. A dinâmica do movimento dos elementos relacionados dos diversos sistemas gera complexidade na estrutura, caracterizando a processualidade evolutiva dos sistemas vivos, dentre eles, a dança.

Já a Memória, segundo Vieira, é uma função característica exigida pela evolução para a permanência dos sistemas, gerando a necessária autonomia. “Através da memória, observadores humanos conseguem perceber a conectividade temporal e captar as nuances de integralidade em uma música ou coreografia” (VIEIRA, 2006, p.93). Já a

autonomia constitui-se em um parâmetro sistêmico que permite comparar e utilizar os sistemas componentes.

Segundo Fortin (1999, p. 44), “o aporte das práticas somáticas para formação dos dançarinos reside em sua possibilidade de aumentar a capacidade expressiva do dançarino”. Para a autora, o dançarino tem, na sua essência, a necessidade de comunicar com ele mesmo, a relação que estabelece com seu meio e o olhar que ele possui sobre a cultura e a sociedade.

A Educação Somática é uma porta de entrada para a transformação de uma pessoa pela via corporal, pois, segundo Fortin (1999), esta é a via mais concreta e apta para catalisar a globalidade da transformação do corpo.

Esse caminho somático permite ao criador-intérprete fazer algumas escolhas e ter novos posicionamentos em seu meio, como, por exemplo, estabelecer certo tipo de dança, ou seja, constitui-se em um caminho passível de ser seguido. A escuta do corpo oferece a possibilidade de construir um ser que se move conscientemente e que estabelece uma relação com o momento presente. As propostas corporais direcionam o trabalho artístico, elas são o ponto de partida para o conhecimento, formação e criação.

No GDFAP, o criador-intérprete participa efetivamente na investigação do movimento e composição das seqüências do trabalho, juntamente com as propostas do diretor-coreógrafo. A criação parte da relação de partilha entre as pessoas envolvidas no processo, como coreógrafo, diretor, criadores-intérpretes, cenógrafo, músicos e iluminador. A parceria com músicos é, também, um fator significativo para a criação. A improvisação é o ponto de partida para que músicos e criadores-intérpretes construam suas partituras, e dá suporte para criar relações com a idéia do trabalho em andamento, selecionando, identificando e compondo a trilha sonora juntamente com a coreografia.

CAPÍTULO II - MATRIZES GERADORAS E OBRAS REVISITADAS

Obras são territórios. Formulações independentes, plenas, com níveis de complexidade variáveis, cada qual com suas leis de formação. Uma obra que valha a pena remapeia o espaço a que pertence a esse repertório (SALLES, 2006).

No início da pesquisa, no 1º semestre de 2006, em Salvador (BA), o fato de escrever sobre o processo criativo da obra “*O Universo Elegante*” - até então, a única obra que estava presente no projeto proposto como requisito para inserção no programa de mestrado - abriu espaço para o contato com outras obras do Grupo de Dança da FAP.

A escolha desse espetáculo se deu, justamente, pela importância de ter identificado o modo de operação e composição dos elementos da construção da obra, como os procedimentos utilizados, que partiram do corpo e foram se relacionando e compondo a cena juntamente com a música, o cenário e o figurino.

Durante a produção dessa escrita, identifiquei alguns conteúdos que se tornaram as bases para a criação da obra. Foi nesse exercício de análise que selecionei alguns conceitos como “dança, sistema, identidade, forma humana e ambiente”, optando por elas como bases de análise. Esses conceitos estavam muito presentes durante todas as disciplinas cursadas no Programa de Mestrado e também no material bibliográfico que fazia parte do meu acervo de estudos. Dessa forma, tais conceitos poderiam dialogar com as questões pertinentes aos assuntos referentes ao Grupo. Cada um destes conceitos será abordado em detalhes mais adiante, em consonância com as obras do GDFAP.

Durante o andamento da pesquisa, em contato com todos os assuntos discutidos em torno dos processos de criação do GDFAP, percebi haver um traço que permeia e identifica os trabalhos do Grupo, que não é uma técnica, mas, sim, conteúdos que vêm do próprio corpo, e que é ilustrado pelo movimento espiralado. No capítulo III será descrito o percurso que me levou à construção do conceito de espiral.

A importância em estudar os processos *a posteriori*, com um olhar de fora para dentro, resultou na identificação de quatro matrizes geradoras, presentes nas quatro primeiras obras do GDFAP, que foram denominadas como: espaçotempo, forma corporal, movimento e diferenças, após maior aprofundamento e entendimento dos assuntos

abordados. Já na quinta obra (*Spin*, 2006), estas quatro matrizes serviram de base para a criação.

No desenvolvimento da pesquisa percebi, também, a necessidade de realizar uma análise prática, com o objetivo de entender os modos de criação das obras, uma vez que isso me daria a oportunidade de ter outros olhares para com elas, compartilhar com o Grupo diferentes metodologias.

Portanto, o processo de análise das matrizes geradoras acontece de duas maneiras, a serem vistas neste capítulo, através das obras *Quíron* (2002), *Poiétikus* (2003), *O Universo Elegante* (2004), *Kaibalion* (2005) e, no capítulo III, *Spin* (2006).

Este capítulo prossegue, inicialmente, com o conceito de matriz geradora, responsável pela organização do material de criação das obras do GDFAP, especificando a definição de cada uma delas. Nesta perspectiva, divido em dois momentos as obras revisitadas, que são: a) Momento I - o Processo Colaborativo, quando é feita a análise das quatro obras originais; e b) Momento II – Processo de Reconfiguração, com a aplicação de cada matriz específica em cada obra reconfigurada.

A opção de desenvolvimento em duas fases se deu, justamente, para que se possam compreender as lógicas de funcionamento das matrizes nas obras, e por entender-se que, através de outros olhares, com uma visão “de fora” das obras, fosse possível se entender os procedimentos envolvidos nos processos criativos do repertório do Grupo.

A proposta de análise teórico-prática contou com o apoio de uma equipe de colaboração, o que fez com que o exercício de análise fosse realizado na prática coletiva e sob outros olhares. Teve como objetivo compreender os procedimentos de criação, estabelecer critérios, criar parâmetros de análise e reorganizar as matrizes.

A importância de focalizar as matrizes geradoras está não só como um meio de se iniciar uma pesquisa investigativa, mas, também, como forma de iniciar um diálogo entre os sistemas envolvidos no processo de criação como: o corpo, a música, a luz, os assuntos e o figurino.

2.1 AS MATRIZES GERADORAS

Este conceito, segundo Salles (2006) em sua obra “Redes de Criação”, é compreendido como formas de armazenagem de dados. Estas possuem como característica gerativa a operação de combinação das matrizes, as quais se cruzam e interagem nos procedimentos de um processo, oferecendo possibilidades de singularidades processuais.

As quatro matrizes geradoras surgiram em conseqüência do aprofundamento dos assuntos discutidos em relação aos processos criativos do Grupo que, no primeiro momento da pesquisa, percebeu-se que as matrizes estavam presentes nas quatro obras existentes citadas anteriormente. Com essa base de dados, foi criado o espetáculo *Spin*, em 2006, que apresenta uma nova forma de criar em comparação aos outros processos do Grupo.

No andamento da pesquisa teórico-prática, as matrizes serviram como referência para revisar e reconfigurar as quatro obras. Na primeira fase da análise, todas as matrizes foram focadas e identificadas nas quatro obras revisitadas; porém, ao final desta fase foi constatado, pelas proponentes e eu, que em cada obra uma matriz era mais evidente, e com esse fato resolvemos que, no processo de reconfiguração, seria selecionada uma matriz específica para cada obra. O motivo desta escolha foi justamente para que a pesquisa pudesse ser mais aprofundada, com um número menor de dançarinos em cada obra, já que, na prática, as distintas metodologias geraram muitas discussões em relação a como cada proponente se apropriou e se relacionou com o material das obras originais. Por isso, na reconfiguração de cada obra foi escolhida uma matriz específica.

A seguir, serão apresentadas as conceituações de cada uma delas, na ordem cronológica de criação das obras, a saber: espaçotempo, forma corporal, movimento e diferenças.

2.1.1 ESPAÇOTEMPO

Os autores Laban, Prigogine³ e Bergson⁴ foram escolhidos para discutir o conceito desta matriz, assim como algumas teorias da física quântica, com o intuito de melhor compreender o estudo do espaço-tempo.

Essa matriz caracteriza-se pelo lugar onde a performance acontece. Como salienta Fernandes (2007, p. 35), é “um Espaço-tempo intervalar, fértil em formação e criação”.

Para Laban, o espaço é sempre dinâmico e, de fato, essas qualidades dinâmicas (Expressividade) são distribuídas nos percursos espaciais em diferentes intensidades, criando fraseados e ritmos mutáveis, intrínsecos e fundamentais à conexão corpo-espaço (FERNANDES, 2007).

Assim como o Espaço Dinâmico de Laban, o Espaço-tempo dos astrônomos associa espaço e tempo (energia, fluxo, ritmo) em uma terceira categoria, conforme Barrow (*apud* FERNANDES, 2007, p. 35).

Isto significa que o espaço-tempo é um conceito primário, ao invés do espaço ou do tempo separadamente ou adicionados. O bloco do espaço-tempo pode ser fatiado em uma pilha de folhas curvas em um infinito número de maneiras diferentes. ... Eventos em cada fatia são simultâneos mas observadores diferentes e em movimento, em cada uma delas, tem julgamentos diferentes... Esta configuração do bloco espaço-tempo implica que o futuro já está aí. Em contraste, em outras ciências, o fluxo do tempo é associado ao desenrolar dos eventos, o aumento da informação, entropia e complexidade, e não há a sugestão de que o futuro está aí esperando.

Já Prigogine (1996), trata das mudanças do conceito de tempo no âmbito da ciência contemporânea. Com base em considerações sobre o nascimento do tempo e sobre a matéria-energia que dele decorre, Prigogine alude a uma ciência dos processos irreversíveis que está apenas começando, capaz de pensar fenômenos como a idade do universo e mesmo a “morte térmica”, que seria o elemento indutor da origem do mundo. Para o autor, o mundo contemporâneo caracteriza-se pela complexidade em diversos âmbitos e pela fragmentação dos antigos pilares institucionais. Ele apresenta o percurso da mudança da perspectiva de visão do mundo, salientando a necessidade de um novo

³ Ilya Prigogine é Prêmio Nobel de Química, devido à sua contribuição e pesquisa no campo da incerteza que caracteriza a matéria e especificamente por sua teoria das estruturas dissipativas. Professor da Universidade Livre de Bruxelas e da Universidade do Texas, Austin. EUA

⁴ Henri Bergson recebeu o Prêmio Nobel de literatura em 1927.

modo de pensar onde incerteza, instabilidade, efemeridade e diferença sejam considerados parâmetros válidos como instrumento de investigação interdisciplinar.

A filosofia de Bergson (1999) é um marco na filosofia moderna: substituindo pela visão biológica a visão materializante da ciência e da metafísica, ele representa o fim da era cartesiana. Exprime, em nível filosófico, um novo paradigma baseado na consciência, adquirido pela cultura de seu tempo, das conexões entre a vida orgânica e a vida social e psíquica.

O autor define a matéria como imagem, é uma certa existência que aparece imediatamente através da visão, existe por si mesmo, tem atualidade e potência. Afirma que dentro dos conjuntos de imagens, existe um que conhecemos melhor – o corpo. O corpo ocupa um lugar especial, é o centro de ações, é através dele que podemos perceber o mundo.

Ora, eis a imagem que chamo de objecto material; tenho a representação dela. (...) O que a distingue, enquanto imagem representada, enquanto realidade objectiva, de uma imagem representada é a necessidade em que se encontra de agir por cada um dos seus pontos sobre todos os pontos das outras imagens, de transmitir a totalidade daquilo que recebe, de opor a cada acção uma reacção igual e contrária, de não ser, enfim, mais do que um caminho por onde passam em todos os sentidos as modificações que se propagam na imensidão do universo. (BERGSON, 1999, p.33)

Tais idéias despertam a atenção para algumas questões, como: Através dos sentidos do corpo podemos criar novas relações com o ambiente? Existe a possibilidade de atualizar constantemente o corpo de cada participante e, conseqüentemente, no Grupo, durante espetáculo? Foram tais questionamentos que me levaram a relacionar a experiência da percepção com a ação que acontece no espaçotempo.

Essa agregação de elementos e idéias cria o conceito da matriz espaçotempo, e a Improvisação de Contato foi um caminho eficaz para o intérprete exercitar seu corpo a se adaptar a outros corpos. A movimentação que, por hora, é estruturada, faz parte de um processo irreversível dentro da coreografia. O fato de lidar com possibilidades e não com certezas, faz com que a composição da obra que, por hora, está estabelecida, fique pré-disposta a se modificar a todo instante. Através da relação de observar e ser observado, o intérprete modifica completamente a maneira com que está fazendo sua partitura e seu posicionamento na cena.

Por mais breve que se suponha uma percepção, com efeito, ela ocupa sempre uma certa duração, e exige conseqüentemente um esforço da memória, que prolonga, uns e outros, uma pluralidade de momentos (BERSON, 1999, p. 30-31).

Para Prigogine (1996), no momento em que a ação acontece não existe distinção entre o espaço e o tempo. Esta questão aparece na cena quando o intérprete possui autonomia sobre o seu corpo e a obra. Mesmo que existam partituras e estruturas fixas, a experiência sensorial, durante a apresentação, é fator relevante na transformação das estruturas estabelecidas na composição.

É na relação entre os dois campos, interno e externo, que acontece a representação das imagens. Para Prigogine (1996), quando estamos diante de sistemas instáveis, nossa descrição da natureza muda, em termos de possibilidades e não de certezas. Assim, irreversibilidade resulta em instabilidade.

Traçando um paralelo com as idéias de Laban, Prigogine e Bergson pode se dizer que o corpo, por natureza, é um sistema instável, não fixo e nem imóvel, que possui movimento interno e externo, e que mesmo em pausa estabelece relações com o que acontece do lado externo do corpo. Conseqüentemente, o corpo enquanto dança se atualiza a todo instante, a partir das modificações corporais que acontecem na duração da cena. Pela consciência dessas relações entre o que acontece dentro e fora do corpo e na relação com os outros corpos é que o criador-intérprete constrói imagens.

As idéias de Prigogine podem ser percebidas enquanto corpo construído e atuante na cena. Pensando em processos irreversíveis, o corpo é um sistema que se modifica a cada instante; por isso, podemos complexificar essa idéia, quando pensamos num corpo que se modifica dentro da sua cinesfra como nas suas relações, seja com o outro e/ou com o ambiente, causando a efemeridade da dança.

Para Bergson (1999), a imagem é um recorte entre o que acontece dentro e fora, e através dela pode-se ter noção de duração e tempo. No entanto, características como simultaneidade, pluralidade e continuidade surgem durante a ação, o que provoca a construção das imagens no espaçotempo. Portanto, quando o corpo está em movimento num determinado tempo, percebe-se que ele não é estanque, é instável, capaz de modificar a cena, a partir das suas próprias sensações sentidas e transmitidas durante a experiência temporal-corporal.

Esta matriz está, portanto, relacionada à escolha de uma forma de organizar os corpos em movimento na cena da dança produzida no GDFAP, à percepção dos corpos

que, com as complexidades que envolvem suas formas corporais, movimentos e diferenças, consegue estabelecer nexos de conexão e coexistem na cena, trocando com o ambiente onde a dança acontece. Enfim, está associada à maneira de configurar as seqüências de movimento e na composição das cenas. Esta matriz foi identificada na obra no *Quíron*. (2002).

2.1.2 FORMA CORPORAL

Para definir esta matriz, utilizam-se aqui as proposições das ciências cognitivas, a partir dos autores Keleman e Maturana, com os conceitos de forma humana e imagem corporal.

Afirma Keleman (1992) que a forma humana está associada a um princípio de organização da vida, a existência. Um indivíduo segue os impulsos da funcionalidade da sua própria forma e aprende suas regras de organização, construindo sua linguagem única a partir do espaço interno que se conecta, move e informa ao mundo suas integrações somáticas.

O ser humano é vida e existência através da materialização, e o corpo biológico que estabelece relação com o mundo através de diferentes linguagens, cria grupos e comunidades com autonomia e estratégias de sobrevivência.

Já para Maturana (2004), a imagem corporal é a figuração do próprio corpo formada e estruturada na mente do mesmo indivíduo, ou seja, a maneira pela qual o corpo se apresenta para si próprio. É o conjunto de sensações sinestésicas construídas pelos sentidos (audição, visão, tato, olfato e paladar), oriundos de experiências vivenciadas pelo indivíduo, que cria um referencial do seu corpo, para o seu corpo e para o outro.

Pode-se dizer que o indivíduo cria nexos de relações no trânsito entre a sua percepção de corpo através do sensório-motor, a partir da vivência com o outro, que pode ser outro indivíduo ou o próprio ambiente vivido.

Com a conexão destes dois conceitos, percebo uma possibilidade de identificar a primeira matriz, intitulada de forma corporal. Esse conceito articula a própria forma humana e suas relações de integração, e carrega sua identidade corporal.

Minha intenção de estabelecer essa lógica de entendimento dessa matriz está centrada no princípio de criação que sempre foi estabelecido no Grupo, a saber: a escolha de uma parte do corpo para iniciar a pesquisa de uma obra artística. Portanto, a matriz forma corporal está ligada diretamente as características da anatomofisiologia do corpo, um caminho que focaliza a descoberta das propriedades armazenadas em cada parte do corpo em relação às outras partes. É um ponto de partida para investigar e criar o movimento. E é através dela que cada indivíduo mostra que possui características distintas, uma vez que, mesmo que todo o elenco esteja pesquisando a mesma parte do corpo, a movimentação resultante é única e específica de cada um. A diversidade dos corpos que participam do grupo, a relevância de distinções de fisicalidades e a inexistência de uma única estética corporal, gerando, assim, a multiplicidade de formas corporais presentes.

O conhecimento de uma parte específica do corpo possibilita a percepção da importância de uma sobre as outras, sem exclusão, e, sim, com a inclusão das partes restantes. O objetivo deste caminho investigativo é o de descobrir as diversas maneiras de mover e integrar esta parte com o resto do corpo.

Lembrando Hackney (2002, p.204), a Integração Corporal é importante para conectar os vários padrões corporais, fraseando-os para uma possibilidade de movimento mais pleno e para dar mais conhecimento corporal para a vida, com a proposta das partes trabalharem cooperativamente para criar um todo inter-relacionado.

O movimento que é gerado por este ponto de partida constitui-se na motivação que determina o andamento de cada obra iniciada. Fortin (1993) afirma que qualquer iniciação é um impulso poderoso, é o início de uma onda de acontecimentos, e toda vez que se inicia um movimento, ele pode se propagar pelo corpo por uma infinidade de formas.

O corpo é constituído de partes que, juntas, formam um sistema corporal. Dado que este corpo do GDFAP traz diversos vocabulários de movimento que fazem parte de cada experiência estética e/ou vivida, com isso o criador-intérprete constrói sua dança a partir dos elementos que coexistem no momento. Constrói-se, assim, um sistema com características específicas e distintas de outros sistemas de dança.

Na análise do espetáculo *Poiétikus*, esta matriz se evidencia no foco da escolha das pernas como investigação, e mais adiante explicarei a predominância desta matriz

sobre as outras.

2.1.3 MOVIMENTO

Esta matriz está enraizada no estudo do princípio do movimento, que tem como base, para defini-la, as concepções de autores como Laban e Fernandes, entre outros. Vejo essa matriz como consequência da matriz forma corporal, tendo em vista que é a partir de uma base corporal que o movimento é gerado. Então, a discussão, aqui, é a de mostrar como a consciência de uma parte do corpo gera movimento.

Fortin (1993, p. 85) justifica tal concepção ao mencionar que

[...] identificar a iniciação dos movimentos é derivada do princípio organizador fundamental que fala da conexão do corpo todo. A iniciação é o primeiro elo de uma longa cadeia de escolhas que determina o movimento total resultante.

Mais uma vez, pontuo o estudo dos sistemas corporais (BMC), explanado no capítulo anterior, uma vez que eles dão suportes para a compreensão do corpo, sendo ponto de partida para a investigação do movimento, que é estabelecido no trânsito entre o espaço interno e fora do corpo.

Esta relação entre o “dentro” e o “fora” acontece na exploração do espaço individual de cada um - o que Laban denominou “*cinesfera*” -, o qual nasce conosco e nos acompanha durante todo o processo de desenvolvimento individual. Laban acredita que os estudos do desenvolvimento da criança e seus diversos estágios revelam a maneira que temos de explorar o nosso espaço. As diferentes etapas são momentos de descobertas que carregamos para o resto das nossas vidas. Isso faz com que tenhamos maior consciência do nosso próprio corpo-espaço, de perceber que nossa relação com o mundo e os objetos é natural em nosso desenvolvimento e não apenas reflexiva.

Para Laban (2001), o movimento é a transição de uma posição para outra, e apenas enxergamos essa posição como uma máquina fotográfica. Porém, nossa consciência corporal registra estas transições, e a tensão para movermos os músculos e os estímulos ficam armazenadas em nossas percepções. Por isso, a importância de resgatar esses momentos em que a percepção está isolada da ação e do movimento, e compreender a necessidade de exercitar o saber sobre tais momentos, sem confundi-los

com reflexões intelectuais que apenas viriam interromper o fluxo natural entre movimento e percepção.

O mesmo autor acredita que o movimento possui uma linguagem própria; assim como as palavras são constituídas por letras, o movimento é composto por elementos, e que este movimento é sempre constituído dos mesmos elementos, seja na arte, no trabalho ou na vida cotidiana. E em seu estudo, deixa claro que cada indivíduo possui sua própria linguagem de movimento, que é fruto de sua história pessoal e da cultura em que vive.

Fernandes (2007) afirma que o chamado “Espaço Interno” é sempre dinâmico e está em constante inter-ação. Assim, passamos a perceber “interno” como, necessariamente, relacional, ao invés de uma essência transcendente *a priori* e isolada. Laban e todos os seus discípulos certificam: o espaço é *sempre* dinâmico

A cinestesia corporal faz com que a mobilidade corporal seja compreendida como pilar da estabilidade e vice-versa, assim como a execução da recuperação, a função da expressão e o interno do externo. Nessa linguagem *em* movimento, o binário corpo-espaço é transformado em transições infinitas no Anel de Moebius⁵ (FERNANDES, 2007).



Fonte: Hackney, 2002

Figura 2 – Banda de Móebius

É, assim, nesse viés de entendimento de construção do movimento, que no capítulo III será abordado o conceito de espiral.

Nas ações externas é que acontece o que Rudolf Von Laban definiu como dança. Para Fernandes (2000, p. 21), é o que ocorre quando:

⁵ Banda de Moebius, descrita por Laban como "Lemniscate", e por Jacques Lacan como "forma tridimensional de toro", é criada pela junção das duas extremidades invertidas de uma banda, cujas faces passam a ser simultaneamente internas e externas (FERNANDES, 2000, p.34).

[...] o movimento humano cria composições de linhas no espaço o qual, de um começo definido, mostra um desenvolvimento estrutural, um crescimento levando ao clímax, uma solução e um final, o que implica uma noção de integridade.

Dado que cada uma das quatro obras do Grupo é iniciada por uma parte do corpo, e seguindo essa lógica de pensamento sobre a construção do movimento que acontece no corpo, pode-se dizer que ele se materializa por meio de fontes diferentes. Isso ocorre porque a proposta é de que cada parte do corpo escolhida estabelece tipos de movimentos específicos, mas mantém e se organiza de maneira espiralada, e não pontual ou isolada.

Especificamente, na análise do espetáculo *O Universo Elegante*, que será revisitado na próxima fase desse capítulo, esta matriz foi enfatizada porque, através de uma proposta da Coordenação Motora de Beziérs, o movimento se evidencia no estudo da coluna vertebral, a parte do corpo escolhida para estudo da obra.

2.1.4 DIFERENÇAS

Para discutir essa matriz, busquei fundamentação em alguns sociólogos, como Silva, Hall e Bauman.

Estes autores auxiliaram a compreender como as características culturais, sociais, sexuais e intelectuais que envolvem o indivíduo, que são responsáveis para formação do sujeito, especificamente falando aqui do criador-intérprete do GDFAP.

Para Silva (2000, p. 15), “O corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem somos nós, servindo de fundamento para identidade”. Nesse sentido, percebe-se a mudança do foco anatômico da primeira matriz para o foco sociológico. Mais uma vez a distinção se faz necessária a fim de que se possa compreender que não são apenas os aspectos físicos que caracterizam as diferentes individualidades, mas que existem outros fatores envolvidos na formação do indivíduo que dança, os quais entendo como sendo as diferenças dos sujeitos que dançam dentro do sistema GDFAP. Silva (2000, p. 17) argumenta, ainda, que:

Só podemos compreender os significados envolvidos nesses sistemas se tivermos alguma idéia sobre quais posições-de-sujeito eles produzem e como nós, como sujeitos, podemos ser posicionados em seu interior.

O conceito de sujeito pós-moderno, proposto por Hall (2005), é relevante para falar deste sujeito que dança do GDFAP. O autor menciona que esse tipo de sujeito, que se mostra como um indivíduo apto a mudanças, é um ser flexível, volúvel e que não se prende a nada. No entanto, o trabalho de criação, a improvisação e a relação teoria e prática provocam mudanças no sujeito, as quais não acontecem apenas no aspecto físico, mas, também, nos aspectos psíquico, emocional, político e cultural.

Hoje, vivemos em um mundo em constantes modificações, pois o ato de se fixar em alguma relação, seja ela qual for, deixou de ser prioridade. Já no passado, existia certa estabilidade nas relações, assim como nas instituições, religiões, casamentos, enfim, em todos os tipos de relações que gerassem algum tipo de estabilidade. Bauman (1998) afirma que estar em movimento não é mais uma escolha: agora, se tornou um requisito indispensável.

Hoje, as sociedades modernas não possuem qualquer núcleo ou centro determinado que produza identidades fixas, mas, em vez disso, uma pluralidade de centros, o que Ernesto Laclau chamou de *deslocamento* (SILVA, 2000, p.29).

O tempo parece passar mais rápido porque as necessidades são outras, e o mundo pede que as ações sejam mais rápidas. As informações presentes no ambiente provocam mudanças o tempo todo, fazendo com que o indivíduo esteja sempre em estado de alerta, em busca da sobrevivência.

As identidades sociais, culturais, profissionais, religiosas e sexuais sofrem um processo de transformação contínuo, que vai do perene ao transitório, com todas as angústias para a psique que tal situação suscita (BAUMAN, 1998).

Essas identidades (sociais, profissionais, religiosas e sexuais) adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas. A concepção de diferença é essencial para se compreender a construção das identidades, que pode ter dois lados: o negativo, por meio da exclusão, e o positivo, uma vez que pode ser considerada como fonte de heterogeneidade e hibridismo, sendo vista como enriquecedora na formação de novos pensamentos culturais (SILVA, 2000).

A relação da dança que é produzida no GDFAP com esse sujeito pós-moderno está não só na disponibilidade ao tipo de trabalho, como no acompanhamento das necessidades que surgem no meio do caminho. Os trabalhos não são fixos, estão sempre em processo; os elencos se modificam a cada espetáculo, justamente pelas entradas e

saídas dos integrantes. Os profissionais que são convidados a dar aulas se adaptam ao andamento do Grupo, como também os participantes, que ficam disponíveis quando surge um novo profissional na cidade disposto a trabalhar com o Grupo.

Com relação ao tipo de trabalho de preparação do corpo, pode-se dizer que, mesmo que todos os integrantes tenham o mesmo tipo de trabalho de corpo e recebam as mesmas informações, as diferenças permanecem em cada um; não existe a intenção de se igualar, e sim, a de manter as diferenças de cada um com atitudes e posicionamentos durante o processo de permanência do Grupo. No entanto, um ambiente se constrói na troca, com relação e conexão, entre os integrantes que ali estão.

A matriz “Diferenças” será analisada na obra *Kaibalion*, pelo fato da mesma traçar relações com os elementos da natureza, o que trouxe identificação com esta matriz. Adiante, será discutido e analisado o porquê dessa relação.

2.2 OBRAS REVISITADAS EM DOIS MOMENTOS

Momento I: O Processo Colaborativo

Esta fase da pesquisa teve início em abril de 2007 em Curitiba (PR). Foram criados quatro grupos diferentes direcionados por criadoras-intérpretes do Grupo que se dispuseram a fazer parte do processo colaborativo, analisando as obras estudadas para fundamentar a pesquisa.

Todas as colaboradoras são integrantes do Grupo e participaram das criações de algumas obras, anteriormente. A metodologia de cada pesquisadora, aplicada individualmente ou em duplas, foi disposta de maneira distinta, clara e aberta para revisitar os conteúdos das quatro obras, utilizando todo o material ou parte dele, usado na época que o trabalho foi criado. Outro objetivo da investigação coletiva, proposto por mim, foi o de explorar as matrizes geradoras que já tinham sido identificadas numa pré-análise das obras, via vídeo.

O desenvolvimento do processo teve como meta revisitar a obra original, analisar, refletir, examinar minuciosamente cada uma delas e compreender a lógica do processo de criação, identificando qual foi o ponto de partida de cada uma delas, as relações que foram surgindo no decorrer do processo e no que resultou o trabalho. A proposta de

investigar os elementos constitutivos dos processos criativos foi, e é, uma forma de descobrir procedimentos possíveis de criação em dança.

Durante dois meses de investigação com o foco em cada obra, a pesquisa teve a participação de todo o Grupo, vivenciando todos os conteúdos das obras originais propostas por esse grupo colaborativo. Dessa etapa, constatou-se, com base nas análises feitas, que para melhor aprofundar os conceitos das matrizes nas obras revisitadas seria mais coerente escolher uma matriz que dialogasse mais com cada obra, mesmo que, aparentemente, todos os trabalhos possuam as quatro matrizes. Assim, em cada obra uma matriz fica mais evidenciada, o que pode ser visualizado no quadro 1, apresentado para melhor compreender a obra, onde se destaca a parte do corpo como ponto de partida e a matriz identificada, o que será citado no Processo de reconfiguração.

Momento II: Processo de Reconfiguração

Já esta fase da pesquisa teve início em agosto de 2007.

O foco foi colocado na reorganização e na reestruturação de cada obra, agora com as respectivas matrizes estabelecidas. A seleção dos participantes para cada reconfiguração foi feita em conjunto. Fizemos um tipo de escolha baseada na identificação por parte deles, ou seja, em que trabalho cada um se identificava mais. As colaboradoras e eu discutimos alguns pontos chaves que pudessem manter alguns dos traços necessários que seriam importantes estar presentes nessa reconfiguração transitória.

Um fator importante que surgiu nesta fase, e que enfatiza essa forma de colaboração do Grupo, foi a grande probabilidade de se poder contar com as características individuais de cada uma das colaboradoras.

Essa nova forma de se trabalhar com o grupo, que emergiu em função desse projeto, trouxe um novo olhar sobre o formato de permanência do pensamento de pesquisa em dança no Grupo, dando possibilidades de continuidade.

A partir disso, cria-se parâmetros para reconfigurar as obras, com um olhar revisitado por terceiros tanto na obra como na produção artística do Grupo, por integrantes que participam, já há alguns anos, dessa pesquisa coletiva.

Após dois meses de aprofundamento, as obras reconfiguradas provisoriamente foram apresentadas, em outubro de 2007, no evento chamado *Amostragem*, que foi

realizado no *Centro de Estudos do Movimento - Casa Hoffmann*, em Curitiba.

No quadro a seguir, apresento a seguinte relação: a obra original, a parte motivadora da obra, qual o assunto relacionado, a matriz geradora identificada e como resultou a reconfiguração.

Quadro 2 - Síntese do Processo de Análise das Obras Revisitadas

| Obra original | Parte Motivadora | Config. | Assunto relacionado | Matriz geradora | Reconf. |
|-----------------------------------|-------------------------|--|----------------------------|------------------------|--|
| <i>Quíron</i> (2002) | Cabeça e quadril | Grupo com dezessete dançarinos (50min) | Centauro | Espaçotempo | Solo (5 min) |
| <i>Poiétikus</i> (2003) | Pernas | Grupo com doze dançarinos (40min) | Obras de Matisse | Forma corporal | Trio (12 min) |
| <i>O Universo Elegante</i> (2004) | Coluna vertebral | Grupo com dezesseis dançarinos (40min) | Teoria das Super Cordas | Movimento | Grupo de seis dançarinos (14 min) |
| <i>Kaibalion</i> (2005) | Mãos | Grupo com dezenove dançarinos (50 min) | 4 elementos da natureza | Diferenças | Grupo de sete dançarinos pessoas (15min) |

A seguir, são apresentadas as análises de cada obra em três partes: a) A obra original, com dados constitutivos da mesma; b) Processo de Reconfiguração, com detalhes do processo e produto da revisitação durante esta pesquisa; c) Diferenças e Semelhanças, onde comparo as duas fases.

2.2.1 Obra, *Quíron* – Matriz, Espaçotempo

Obra original:

A obra original foi criada em 2002, foi o primeiro espetáculo do Grupo, durante a minha gestão. Foi, também, a primeira obra do GDFAP concebida e apresentada como um trabalho compactado, sem contar com várias coreografias e coreógrafos e com um foco de pesquisa, diferentemente do que acontecia anteriormente.

Quíron vem da mitologia, especificamente do arquétipo representado pelos centauros (homem-cavalo). Destaca-se “*Quíron*” ou “*Chiron*”, do grego Kheiron, em Kheir,

cujos significado é “mão”. Trata-se de um centauro sábio que consegue dominar sua natureza animal e, com isso, representa o triunfo do espírito, da inteligência e da sabedoria sobre a matéria, os instintos e as paixões.

Através da simbologia desse centauro, da percepção dos sentidos, buscamos unir a parte animal (quadril) com a parte humana (tronco) para conseguir transcendência da energia instintiva em energia criativa. Aponto, aqui, uma curiosidade, o ponto de partida foi o quadril e a cabeça, e durante a pesquisa, surgiu essa relação com o centauro, daí a denominação.

As áreas mais próximas da pesquisa foram a mitologia grega e a música. Nessa época, os integrantes do curso de musicoterapia da FAP participavam de improvisos com o Grupo, tendo sido criado o Grupo Sanguita Saxobai⁶. O trabalho possibilitou, assim, a interação de bailarinos e músicos, criando e interpretando para uma melhor concepção da obra. Esse processo de interação entre GDFAP e o grupo de música iniciou-se em março de 2001 com o intuito de resgatar novas possibilidades de movimento, apresentando diferenças rítmicas através do improviso com música-dança. Em *Quíron*, o cenário sonoro foi criado e apresentado ao vivo por este Grupo.

O cenário propriamente dito foi criado pelo artista plástico Lauro Borges⁷, que criou três grandes estruturas retangulares de madeira, na cor preta e com desenhos inspirados na obra de Pollock⁸, que eram dispostas penduradas em cena, com movimentos de subidas e descidas durante o espetáculo. Borges se inspirou na movimentação dos dançarinos, que era caracterizada por movimentos explosivos e com curvas no espaço e com uma trajetória sempre circular no sentido anti-horário. O elenco foi composto por dezoito criadores-intérpretes, dois homens e dezesseis mulheres.

O trabalho teve início com a pesquisa das partes do corpo cabeça e quadril, e através da investigação direcionada foram surgindo movimentos específicos de cada corpo envolvido. Os estímulos para criação foram dados de diversas maneiras, estabelecendo relações de movimentos por aproximação, de acordo com o que surgia nos ensaios. A participação dos músicos durante a investigação foi o fator mais

⁶ Grupo formado pelos músicos Angelo Esmanho, Ari Giordani, Emerson Amaral, Vanderlei Lima e Vinícios Moura. Criado em 2001, uma parceria entre o curso de dança e musicoterapia da FAP, tendo como o improviso como base para criar as trilhas.

⁷ Lauro Borges, artista visual paranaense que colaborou com a pesquisa.

⁸ Polêmico, irrequieto, perturbador, diferente... São apenas alguns qualificativos que se pode atribuir a Jackson Pollock, expressionista abstrato americano, cuja vida tumultuada acabou marcando profundamente a história da arte moderna.

importante para esse processo, porque os estímulos provocados pelas sonoridades dos diferentes instrumentos, como a tabla, sanfona, sax, contrabaixo e guitarra, possibilitaram a criação de partituras individuais e/ou duplas, trios, quartetos, quintetos e outros agrupamentos.

No decorrer da pesquisa discutíamos muito sobre o que aquela movimentação trazia de informação, e era a relação da fisicalidade dos corpos que gerava movimento através do envolvimento com o som. A partir desses pontos, percebi que as imagens trazidas pela movimentação estavam associadas à mitologia; nas leituras, encontrei a relação com o centauro, surgindo daí o nome da obra, *Quíron*.

Processo de Reconfiguração:

Proposto pelas criadoras-intérpretes Mábile Borsatto⁹ e Naiara Araújo¹⁰ na pesquisa do *Quíron*, as autoras tinham como meta atingir os seguintes objetivos:

- Buscar maior conhecimento do corpo na sua coexistência com o ambiente através de um estudo aprofundado da relação cabeça e bacia, conexões ósseas (cabeça-cóccix), vivências de peso (ceder – suspender). Nesta proposta, as duas criadoras-intérpretes focalizaram a exploração da movimentação na relação cabeça-bacia, de como a intérprete encontrasse maneiras de mover seu corpo com esses pontos de partida.

- Promover ao intérprete a capacidade de observação, interpretação, auto-avaliação, integração. Aqui, eram discutidos alguns conceitos relacionados à matriz geradora espaçotempo, de como esse sujeito que dança pode se atualizar a cada momento, questionando sua posição como intérprete, identificando quais questões estão emergindo no momento em que o intérprete está propondo sua dança e estabelecendo relações com o público.

- Desenvolver a possibilidade de novas investigações corporais e conseqüentes criações, ampliando seus estados perceptivos e podendo expressá-los artisticamente. Através do caminho da percepção, as proponentes instigam a intérprete a romper e arriscar seus limites corporais na cena.

- Ensinar e aprender com todo um ambiente construído na coletividade, trocar experiências e informações para que as mesmas possam ser corporificadas e transformadas em conhecimento. Na relação obra/expectador as proponentes pretendem

⁹ Intérprete-criadora do GDFAP desde 2005, aluna do quarto ano de dança da FAP, no Paraná.

¹⁰ Intérprete-criadora do GDFAP desde 2005, aluna do quarto ano de dança da FAP, no Paraná.

mostrar um outro jeito de apresentar e ver a dança, pretendendo deixar a relação mais informal, criando um espaço mais íntimo entre as pessoas que estão assistindo a dança e criando um contexto menos espetacular e mais vivenciado.

O resultado foi um solo de cinco minutos, dançado sem música, onde a dançarina trajava um macacão curto, de cor cinza, e calçava um tênis marrom. As duas proponentes fizeram parte da cena com interferências, não de movimento corporal, mas solicitando a intérprete que realizasse algumas tarefas, como, por exemplo, alguns movimentos que deveriam ser executados em dez segundos, entre outros.

Diferenças e Semelhanças

Na obra original, *Quíron* foi apresentado num palco italiano, com a platéia sentada nas cadeiras, com uma distância dos dançarinos assistindo a obra somente por uma direção e os cinco músicos em cena. A reconfiguração foi apresentada em um espaço amplo, sem as características de um palco tradicional; também não havia música e a intérprete transitava entre os espectadores que estavam presentes, sentados de forma irregular, ou seja, sem lugar marcado. Portanto, na reconfiguração não havia uma frente específica para a dançarina direcionar o trabalho; o que estava em pauta era a compreensão do corpo por parte de algo que já foi feito para algo que se configura em relação às necessidades daquele corpo, no momento de sua concepção. Os diálogos entre cabeça e bacia, as espirais, os círculos, pesos que suspendem e cedem o corpo e que transformam os desenhos espaciais em uma alternância de escolhas entre arriscar, continuar e acelerar para ultrapassar o estado corporal que iniciou a apresentação.

A alternativa de modificar o procedimento anterior para a configuração da obra *Quíron* surgiu de uma percepção de que o corpo já compreendia os estímulos de movimento (cabeça-bacia) que o impulsionava e que o tornava muito semelhante à "obra original" e que, portanto, existia uma urgência neste corpo em encontrar uma outra possibilidade de criação e de continuidade de conceitos já incorporados que poderiam ser complexificados.

Pode-se dizer que as proponentes e a intérprete coexistiram em todo o processo de concepção desta reconfiguração; as discussões sempre estavam na ação, eram percebidas, comentadas e, quando necessário, modificadas, sem receio de se perder algo. Pela conexão criada entre proponentes e intérprete e com interferências durante a

cena.

Uma curiosidade merece destaque: as duas proponentes não participaram da criação original, tomando apenas como base a estrutura corporal, propondo a co-participação e co-responsabilidade em diferentes ambientes nos quais a dança consegue adaptar-se. A idéia das duas proponentes foi trabalhar com essa prontidão do corpo em dividir a existência e permanência da obra com o espectador. Ambos, dividindo o mesmo espaçotempo e fazendo a multiplicação das faces e funções dessa relação (obra-espectador), configurando diversas estratégias de compreensão e representação do mundo.

Este processo foi o que apresentou maior autonomia como proposição; se desprendendo da criação original, as duas autoras ousaram em suas metodologias com a pesquisa. O resultado mostrou semelhanças com a obra original - como o ponto de partida cabeça/quadril - que geraram movimentos bem específicos e que tinham familiaridade com a obra original. Contudo, as diferenças foram bem distintas, principalmente no jeito de organizar a estrutura coreográfica, no modo de levar para cena e nas estratégias de criação.



Figura 3 - Obra original *Quíron*, 2002, com Karenina De Los Santos e Michelle Moura

Foto: João Castelo Branco



Figura 4 - Obra reconfigurada / *Quíron*, 2007, com Camila Chorilli.

Foto: Elenize Dezgeniski

2.2.2 Obra *Poiétikus* / Matriz, Forma Corporal

Obra original:

Criada em 2003, o nome “*Poietikus*” indica “aquele que produz, que cria e que forma”. Este nome foi definido no final da criação, quando discutíamos sobre o ato de criar, a matéria que está envolvida e o que foi se produzindo no decorrer do processo.

Eu escolhi a perna, a parte do corpo, para ser o ponto de partida da criação, já que no ano anterior havia escolhido cabeça e quadril, e foi a partir da criação da *Quíron* que estabeleci, naquela época, que meu foco investigativo seria sempre iniciado por uma parte específica do corpo.

Já no *Poiétikus*, a área que mais influenciou a criação desta obra foi a de artes

plásticas, em especial algumas obras de Matisse¹¹, além de leituras sobre o desenvolvimento psicomotor da criança. A obra de Matisse se refere à imagem de bailarinas mostrando suas pernas, e o foco no desenvolvimento psicomotor trouxe referências para se investigar o processo de suporte e locomoção através das pernas, que foi embasado pelo desenvolvimento do movimento no BMC, como já visto no capítulo I, que traz as formas de nossa expressão dos sistemas corporais, tanto ontogenético (desenvolvimento infantil) quanto filogenético (a evolução progressão através das espécies animais). O desenvolvimento não é um processo linear, mas ocorre em sobreposição de ondas, em que cada estágio contém elementos de todos os outros. Algum tipo de interrupção ou falha para completar um estágio do desenvolvimento pode resultar em problemas de alinhamento no movimento, desequilíbrios nos sistemas corporais e bloqueios de percepção, sequenciamento, organização, memória, criatividade e comunicação.

O Cenário Sonoro foi o nome estipulado pelo músico Angelo Esmanhotto¹², que acredita não existir separação nem dependência entre músicos e criadores-intérpretes e que tudo faz parte do mesmo ambiente sonoro. A trilha sonora foi criada a partir da gravação dos sons produzidos pelos integrantes do Grupo no próprio estúdio de ensaio, durante o processo da pesquisa coreográfica. Para isso, foram gravadas as vozes de cada um, com alguns diálogos fortuitos, dos quais foram extraídas palavras chaves, sons de passos e da barra, utilizada como instrumento de percussão pelos próprios integrantes. Após a gravação, passou-se para a fase de manipulação eletrônica dos sons no computador. Esta escolha, feita por Esmanhotto, teve a intenção de se apropriar do material sonoro que estava sendo produzido durante a pesquisa, porque assim estaria fazendo sentido o trabalho colaborativo e investigativo entre música e dançarinos.

O cenário e o figurino foram criados por Eduardo Giacomini¹³. Para a cena, o artista criou três pavimentos grandes de madeira, cuja estrutura dispunha de alguns espaços recortados. Esta idéia ofereceu mais possibilidades de criação para os bailarinos, onde eles compunham os recortes dos pavimentos e isso fazia com que existisse uma maior integração entre criadores-intérpretes e cenário, alimentando as cenas com

¹¹ Henri Matisse, obra: "Estudo para a dança"- 1931.

¹² Formado em musicoterapia pela FAP no Paraná, integrante do Grupo Sanguita Saxobai em 2002 e criador das composições dos cenários sonoros do GDFAP de 2002 a 2007.

¹³ Cenógrafo, ator e diretor da Cia Obragem. Criou o cenário da obra *Poiétikus* e o figurino das obras *Poiétikus* e *Quíron*.

movimentos criados a partir das relações entre cenário e estruturas coreográficas.

A cena foi composta por doze integrantes, dentre eles, dois homens e dez mulheres, todos vestidos com um figurino que possibilitava a visualização das pernas.

O foco investigativo foram as pernas, e o mapeamento e a manipulação foram os métodos utilizados, propiciando um maior contato com a fisicalidade e suas sensações. Os textos estudados sobre desenvolvimento psicomotor foram referências para explorar a movimentação, com foco nas fases de desenvolvimento da criança. Os trabalhos em trios foram bases para criar partituras de movimento e construir as estruturas da obra. A obra do artista plástico Matisse serviu como imagem para criação e a relação das pernas com o produto artístico. Durante o processo, Esmanhotto gravava sons dos ensaios e as histórias dos intérpretes que, mais tarde, configurou numa trilha eletrônica. Depois da estrutura coreográfica pronta, fomos experimentar junto ao cenário. Com isso, houve mudanças no andamento da coreografia, pois, nas passagens pelo cenário, muitos movimentos se modificaram.

Processo de Reconfiguração:

Nessa etapa da pesquisa, proposta por Mariana Batista¹⁴, algumas estratégias foram utilizadas para revisitar a obra, como, por exemplo: assistir ao vídeo da obra original, ler as anotações e analisar o material do processo criativo feito na época. Mariana Batista comenta que levou em conta sua experiência como criadora-intérprete no processo de criação original, para revisitar a obra.

Durante a análise do material, Batista, uma das colaboradoras, escolheu quatro temas que mais lhe chamaram a atenção no trabalho criado, que foram: investigar as histórias de cada intérprete; a qualidade do peso, que é uma característica bem marcante nos movimentos; a investigação da movimentação no processo do desenvolvimento motor da criança (material utilizado inicialmente na criação da obra); a progressão ou aumento de complexidade, que é visualizada em cada parte da coreografia, onde a movimentação começa de um jeito mais simples e no decorrer do tempo a movimentação se expandia, seja na qualidade do movimento ou com desenhos coreográficos, como, por exemplo, a entrada de mais bailarinos na cena.

¹⁴ Criadora-intérprete do GDFAP desde 2003. Bacharel e licenciada em dança pela FAP, no Paraná. Atualmente professora do GDFAP.

Como a atenção desta obra está focalizada principalmente na fisicalidade das pernas, a exploração de tudo que era possível com essa fonte foi pertinente nas diversas possibilidades de movimento, investigando desde o mais simples movimento até chegar a um estágio mais avançado, como, por exemplo, as diferentes etapas de uma caminhada que se transforma numa corrida e, possivelmente, em um salto. Esse exercício tem por objetivo oportunizar cada indivíduo a buscar, na sua memória corporal e emotiva, algo que torne o movimento mais expressivo dentro de uma trajetória individual de cada criador-intérprete, trazendo suas histórias em movimento, superando algumas dificuldades da fisicalidade e desafiando a si mesmo.

Um exemplo dessa busca de memória está nos relatos das histórias individuais trazidos para a pesquisa, utilizado para criação da trilha original. Considerando esse material pesquisado, Batista seleciona algumas características marcantes que fazem parte da individualidade de cada uma delas, e associa com o trabalho da movimentação das pernas.

Percebemos, ao refazer os exercícios nesta fase de revisitação da obra, que as pernas trouxeram histórias, imagens e memórias da vida de cada um, independente da obra. Durante o processo, Batista propôs a associação e a experimentação da qualidade do peso na progressão da caminhada, focando, desde a fase infantil até a adulta, os conteúdos de desenvolvimento psicomotor da criança. Logo, a pesquisa percorre por movimentos no chão, passando pelas quedas e suspensões até, finalmente em pé, passar por descentralizações e oscilações.

A funcionalidade desta parte do corpo trouxe conteúdos internos, que são próprios de cada indivíduo. A história que está no corpo dos criadores apareceu no fluxo das ações no espaço. A forma como foi trazida estabeleceu a linguagem destes corpos. A caminhada, a corrida e os outros tipos de movimentos que surgiram são materiais, e logo, possuem a função de comunicar algo, no caso, a poética de cada indivíduo, correlacionando com os outros criadores.

Outro fator que também foi visto é como o espaço interno se conecta e interage com o espaço externo, identificando este indivíduo que dança. E que traz suas histórias no corpo, suas especificidades e a autenticidade de expressar.

No processo, observamos as imagens criadas durante a reconstrução, que vieram através do material das pernas. A relação com a bipedia auxiliou para que cada criador

trouxesse seu material para a pesquisa, contribuindo para construção da obra. Isso mostra que o ponto de partida pode ser o mesmo - no caso, as pernas, porém, a resultante varia de acordo com as pessoas escolhidas, porque as histórias e experiências são distintas de cada elenco.

Quando analisamos o vídeo desta segunda fase com todos os participantes do Grupo, percebemos, na discussão, que o conceito da matriz forma corporal se identificava mais diretamente com esta obra.

O resultado foi um trio de mulheres, com duração de doze minutos, vestidas com um short, para mostrar as pernas e camisetas coloridas. Foi selecionada uma parte da trilha original, que se ajustou melhor para esta reconfiguração.

Diferenças e semelhanças:

Na reconfiguração de *Poiétikus* apenas três pessoas estavam em cena, já na obra original haviam 12 pessoas que, em muitos momentos, se agrupavam em trios, seja num único trio ou na formação de três duplas em cena. Outra característica com relação à configuração original, no início de uma cena a entrada dos bailarinos acontecia aos poucos e vagorosamente, causando uma expansão no espaço com o número de pessoas e, conseqüentemente, com os movimentos.

Em todo o trabalho original havia uma progressão, como, por exemplo, as fases a serem alcançadas pelos bailarinos, sempre focado no desenvolvimento psicomotor das pernas, trabalhando qualidades de movimento como suspensão e quedas, peso e descentralizações. E o figurino original era uma blusinha e uma calcinha, para as pernas ficarem em evidência.

Para a reconfiguração, foram escolhidas três pessoas, pensando-se nas configurações de trios, onde foi focada a questão da história pessoal de cada uma delas e evidenciando as pernas, como se cada uma estivesse contando a própria história em cena com movimentos.

Na verdade, alguns métodos que foram usados no processo de reconfiguração foram levados para cena atual, exemplo, uma intérprete contava a história para o público, criando um diálogo com eles, enquanto outra bailarina fazia sua seqüência de movimentos baseada na sua história. A relação de duplas com a idéia de manipulação e toque, um jogo relacionando as três intérpretes. Outro método utilizado foi a progressão

das pernas em uma caminhada até virar uma corrida, partindo de uma pesquisa do físico das pernas para progredir para a caminhada e, no final, chegando às descentralizações.

O figurino foi diferente para cada uma, embora todas estivessem com as pernas descobertas e uma blusa. Percebe-se que, no trio, havia três características bem distintas de cada uma no modo de se mover e, logo, histórias bem diferentes, que se relacionaram. A trilha foi parte da original, e não a inteira.

Pensando a obra original e na reconfiguração, como um todo, vejo a versão 2007 como um resumo da obra original, enfatizando alguns pontos (visto por Batista), e principalmente destacando a história das bailarinas que, por serem outras, e em outro tempo, já cria um novo trabalho, mesmo que a tentativa não fosse fazer exatamente igual. Esta reconfiguração mexeu com o lado individual e pessoal das criadoras, trazendo em destaque a história e progressão daquelas pernas específicas em cena. Originalmente, o foco estava apenas nas relações de movimento em agrupamentos, não focando a história individual na cena.

Nesta obra, percebi que o foco de atenção muda de acordo com as propostas feitas e, neste caso, o número de pessoas possibilitou que cada indivíduo pudesse se aprofundar mais nas suas investigações. Deu margem também para que a pessoa que propôs entrasse em outros caminhos, como o de falar em cena.



Figura 5 - Obra original do *Poiétikus*, 2003

Foto: João Castelo Branco



Figura 6 - Obra reconfigurada/ *Poiétikus*, 2007 com Juliana Lorenzi, Isabela Schwab e Viviane Morteau

Foto: Elenize Dezgeniski

2.2.3 Obra *O Universo Elegante* / Matriz, Movimento

Obra original:

A obra original foi criada em 2004. Chama-se *O Universo Elegante*, mesmo nome do livro utilizado durante a pesquisa, do autor Brian Greene (2005), que trata dos estudos da física quântica, mostrando como as pesquisas científicas buscam respostas ou sugestões a respeito da natureza do universo (o espaço e o tempo).

Na área das ciências exatas (a física quântica), principalmente a Teoria das Super Cordas, foi o assunto mais enfatizado na relação com a obra, assim como a matemática e a neurociência.

A Teoria das Cordas (ou Teoria das Supercordas) é um modelo físico cujos blocos fundamentais são objetos extensos unidimensionais, semelhantes a uma *corda*, contrariamente aos pontos de dimensão zero (partículas), que eram a base da física tradicional. Por essa razão, as teorias baseadas na Teoria das Cordas podem evitar os

problemas associados à presença de partículas pontuais (entenda-se, de dimensão zero) em uma teoria física, como uma densidade infinita de energia associada à utilização de pontos matemáticos. O estudo da teoria de cordas tem revelado a necessidade de outros objetos, não propriamente cordas, incluindo pontos, membranas e outros objetos de dimensões mais altas (GREENE, 2005).

O movimento gerado pelo corpo, com os princípios de Béziers e com a estrutura coreográfica de divisões em duplas, foi associado à Teoria das Cordas. Visualmente, o movimento em forma de infinito produz e reverbera do fluxo de movimento no espaço que foi associado a essa teoria.

O interesse na Teoria das Cordas é dirigido pela grande esperança de que ela possa vir a ser uma teoria de tudo. Ela é uma possível solução do problema da gravitação quântica e, adicionalmente à gravitação, ela poderá naturalmente descrever as interações similares ao eletromagnetismo e outras forças da natureza.

O estudo das chamadas Teorias das Cordas foi iniciado na década de sessenta e teve a participação de vários físicos para sua elaboração. Essas teorias se propõem a unificar toda a física e unir a Teoria da Relatividade e a Teoria Quântica numa única estrutura matemática.

A parte do corpo escolhida foi o tronco, focalizando o estudo da coluna vertebral através dos movimentos fundamentais da coordenação motora, proposto por Marie-Madeleine Béziers (1992). Estes foram, portanto, a base de suporte para compreensão do movimento em forma de oito que acontece dentro das três cavidades da coluna.

O cenário foi criado pelo artista Solano dos Santos. Este trabalho fez parte da conclusão de curso do artista, com o nome de Samba para Primeira Pessoa, no qual o autor busca transferir a imagem do seu processo plástico da gravura para o gesto, movimento e ação, visto que o corpo humano, principalmente o tronco, estava presente nas imagens do seu trabalho. Com essa estrutura, o artista convidou quatro bailarinos (um homem e três mulheres) do Grupo para uma performance, dirigida por mim, que foi apresentada quatro meses antes do grupo dar início ao processo coreográfico. Portanto, esta performance foi a base estrutural para a criação do *O Universo Elegante*.

O cenário sonoro computadorizado criado por Angelo Esmanhotto também fez parte da criação inicial da obra do artista plástico. Contudo, para "*O Universo Elegante*", o músico alterou as seqüências das estruturas, ampliando a trilha sonora para quarenta

minutos, já que a inicial tinha apenas quinze minutos.

O figurino, da artista plástica¹⁵ Josiane Forbeti, foi bastante diversificado, composto por vários modelos de peças inferiores como calças, bermudas, saias e saias-calças; já na parte superior, todas as mulheres vestiam blusas iguais, mostrando as costas, e camisetas justas para os homens.

O elenco foi composto de quatorze homens e duas mulheres. Aproveitando o número de participantes, foi estabelecida a relação com a lógica da matemática para compor as cenas, utilizando-se do fator do mínimo múltiplo comum (MMC), que é caracterizado por um número que é divisível por outro, diferente de zero, quando então ele é dito que é múltiplo desse outro. O menor múltiplo comum de dois ou mais números diferente de zero é chamado de mínimo múltiplo comum desses números, como exemplos, múltiplos de 0,4,8,12,16,20,24... Essa lógica entre matemática e números de dançarinos foi a escolha para compor as cenas, que se configuraram da seguinte forma: quatro, oito, doze e dezesseis criadores-intérpretes no palco, seguindo o princípio citado.

O processo criativo teve início no segundo semestre de 2004, e mesmo tendo como base a estrutura da performance criada anteriormente, recomecei, quer dizer, focalizei o estudo da coluna, especificamente explicando os mecanismos dos Movimentos Fundamentais de Béziers. Durante a investigação surgiam muitos desconfortos nas intérpretes; os “oitos” provocam enjôos e tonturas. Porém, ao mesmo tempo, muitas sentiam vontade de não parar de se mover. Trouxe as quatro partituras da performance realizada em junho de 2004, e delas estabeleci que cada uma das quatro dançarinas iria ser o ponto inicial de uma das partes da obra, ou seja, a partir dessa partitura individual as outras dançarinas iam construindo outras movimentações. Na época, estava estudando os conceitos do neurobiólogo Damásio que, na sua obra “O Erro de Descartes” traz, especificamente, a relação mente-corpo e o funcionamento dos neurônios espelhos, os quais são responsáveis pelo aprendizado via empatia que podemos perceber já em bebês. O autor traz uma visão sobre emoções e sentimentos, segundo ele são uma percepção direta de nossos estados corporais e constituem um elo essencial entre o corpo e a consciência. Durante o processo, fiz relação desse conceito com o MMC, já que os dançarinos sempre estavam trabalhando em um ou mais pares e havia sempre uma ou mais partituras como ponto de referência. Assim, o conceito dos neurônios

¹⁵ Josiane Forbeti, artista plástica que desenhou os figurinos do espetáculo *O Universo Elegante*.

espelhos funcionou como referência para cada dançarino da dupla ter como foco o outro dançarino, criando sempre uma relação de espelhos, e essa idéia foi parte de uma das cenas. Já em outras cenas, a idéia continuou, não como espelho, mas sim como ter no outro uma certa responsabilidade, criando conexões durante a coreografia.

Em uma das seqüências, a trajetória espacial foi elaborada na imagem do “oito”. Outro ponto que ajudou na criação foi parte da trilha sonora - uma vez que já estava pronta parte da trilha para a Performance Original - associando junto com a movimentação; a trilha sonora, porém, naquele momento tinha apenas vinte minutos. Esmanhotto, então, repetiu a mesma estrutura musical, só que de trás para a frente.



Figura 7 - Performance que deu origem à obra *Samba para Primeira Pessoa*, 2004
Foto: fotógrafo desconhecido

Processo de Reconfiguração:

A criadora-intérprete Camila Chorilli¹⁶ foi a colaboradora convidada para revisitar esta obra. E sua maior atenção se concentrou em enfatizar alguns princípios essenciais utilizados no processo de criação original, como ensinar os movimentos fundamentais de *Béziers*, trabalhar algumas formas corporais com a coluna e a percepção da escuta entre os colegas num exercício feito em filas paralelas.

¹⁶ Camila Chorilli, especialista em O Corpo Contemporâneo pela FAP, licenciada e bacharel pela FAP, professora contratada pela FAP em 2007, atualmente criadora-intérprete e professora do GDFAP.

Os fundamentos da coordenação motora proposto por *Béziers*, como foi visto no capítulo I, são baseados nos mecanismos em forma de “oito” sobrepostos, permitindo uma variedade infinita de movimentos que percorrem as três cavidades da coluna: a cabeça, o tronco e a bacia, com suas complexidades internas. O movimento em forma de oito percorre a parte interna do tronco, próximo da coluna, fazendo com que todo o conteúdo interno do corpo, como órgãos, vísceras e líquidos, sensibilize o espaço interno, produzindo sensações e percepções infinitas no corpo. Estes movimentos sutis e pequenos iniciam no interior da coluna e, à medida que têm contato com as cavidades, vão aumentando o tamanho do movimento dentro do corpo, expandindo para fora e fazendo o corpo deslocar-se com infinitas possibilidades de deslocamento e graduações.

Durante o percurso, Chorilli percebeu que havia muitas dificuldades, por parte de alguns participantes, na compreensão do movimento oito e, assim, foi necessário insistir no ensinamento do caminho do “oito” durante os encontros. Acredito que tal situação tenha ocorrido em função da falta de conhecimento corporal de alguns intérpretes, e pelo fato de que o tempo de experiência em dança de cada um deles interferiu bastante no desenrolar da pesquisa.

Chorilli participou da primeira versão, a performance citada no início deste item. Procedeu com a mesma metodologia que foi usada com esses novos integrantes, ensinando-lhes os procedimentos de aprendizagem da passagem do movimento do oito pela coluna. Tal movimento percorre o corpo todo, iniciando-se na coluna, seguindo para o quadril, da coluna para as pernas, coluna para os braços e da coluna para a coluna; logo, cada um construiu uma partitura de movimento individual.

Ressalto que, na época da performance, as quatro partituras de movimento criadas pelos quatro participantes foram as bases de criação para estruturar as seqüências da obra completa do espetáculo *O Universo Elegante*.

O segundo princípio experienciado foram as formas com a coluna. Como o foco da pesquisa está no corpo, e o movimento em forma de oito permeia incessantemente a coluna vertebral, o exercício tem como objetivo criar formas com a coluna. Assim, os envolvidos foram divididos em duplas e foi praticado o trabalho de toque, no qual uma das pessoas vai tocando na coluna do outro proporcionando a sensação do outro perceber e mobilizar a coluna e levando o receptor a experimentar possibilidades de movimento com a coluna; depois disso, o receptor escolhe alguns lugares e fixa algumas formas com a

coluna, construindo formas idênticas e diferentes na mesma dupla, como se fossem pessoas gêmeas.

O terceiro princípio é o exercício feito filas paralelas, que se apropria do material elaborado do exercício anterior; logo, é o ponto de partida para o trabalho de escuta entre o grupo, que pode ser feito em duplas ou em grupo. As pessoas se colocam em fila numa linha paralela no fundo da sala, sendo que a meta é a de chegar até o outro lado da sala com aquelas formas estabelecidas no exercício anterior, porém, o diferencial é que isso é feito em deslocamento, podendo ter variação de níveis, planos, saltos e giros. Agora, o objetivo principal é o deslocamento, que acontece através da percepção do colega ao lado (que também pode estar distante), mas o foco está na escuta do trabalho em parcerias, que pode se desdobrar em quartetos, e assim por diante. Esse exercício gera um fenômeno denominado “contaminação”, que se tornou uma característica da obra original. Esta contaminação se dá pela movimentação individual que se une com outra pessoa formando duplas, que se une com outras assim sucessivamente até estarem todas fazendo em grupo a mesma seqüência de movimentos.

Isso mostra a importância do movimento que está inserido no corpo, que dá uma liberdade em relação ao espaço. A movimentação criada vai tomando conta do espaço sem preocupação alguma em estar fixado nos elementos do espaço; as sutilezas das descobertas internas são muito relevantes para a pesquisa, por não permitir que o corpo apenas passe pelas cavidades, mas, sim, que experimente e vivencie cada instante, gerando movimentos em forma de oitos, preenchendo e contaminando o espaço.

A informação acima mencionada tornou-se fundamental nas discussões sobre as matrizes geradoras, e constatamos, ao final, que nesta obra a matriz que mais evidenciou-se foi o movimento. Portanto, Chorilli foi mais fundo no estudo do movimento na fase de reconfiguração.

A reconfiguração proposta por Chorilli resultou num grupo de seis bailarinos. A autora utilizou alguns trechos da trilha original da obra e o figurino foi mantido apenas na parte inferior, sendo que, para a parte superior foram escolhidas camisetas, com o objetivo de se manter uma uniformidade visual.

Diferenças e semelhanças:

Algumas diferenças entre a obra original e a reconfiguração, são: o número de

pessoas na obra inicial (16) maior que na reconfiguração (6); o tempo de cinquenta minutos para quatorze minutos; o uso do MMC não esteve presente na reconfiguração. A trajetória espacial do desenho do “8” foi utilizada apenas no momento em que todos ficaram unidos no meio da sala onde foi apresentado, o que difere da obra original, onde a trajetória foi feita no espaço inteiro do teatro. As estruturas do início e final das obras foram bem distintas. Algumas semelhanças entre as obras são o estudo da coluna e propostas de percepção da coluna e da trajetória interna do “oito”, que foram praticamente as mesmas da obra inicial; o enfoque do movimento que parte do “oito” (coluna vertebral), o olhar para fora que, durante a pesquisa e na apresentação, as criadoras-intérpretes tiveram dificuldade de manter o foco para fora; como a contaminação do movimento contribuiu para a pesquisa; a utilização da mesma trilha sonora; o trabalho constante de duplas.

O Universo Elegante foi um trabalho que mudou o padrão de movimento do Grupo, através do movimento oito o corpo entra em contato com as três cavidades e tem muitas sensações, proporcionando ao corpo novos repertórios de movimento. Percebo que os corpos dançantes apresentam formas humanas diferentes das que costumamos vê-los. E a sensação que gera no espaço faz com que as relações possam ser estabelecidas pela percepção entre os indivíduos, aproximando e se afastando. Percebi, no processo de reconfiguração, que Chorilli apresentou a movimentação de Béziers de forma bastante clara e o resultado dos novos integrantes dessa fase mostrou a potencialidade e singularidades diferentes do processo original.



Figura 8 - Obra original *O Universo Elegante*, 2004 com Juliana Alves, Luciane Lazzari e Sílvia Nogueira

Foto: Sérgio Ariel



Figura 9 - Obra reconfigurada/ *O Universo Elegante*, 2007.

Foto: Elenize Dezeniski.

2.2.4 Obra, Kaibalion / Matriz, diferenças

Obra original:

A obra original foi criada em 2005. O nome *Kaibalion* tem sua origem em um dos sete Princípios da Filosofia hermética, que diz: “Toda causa tem seu Efeito, todo Efeito tem sua Causa”.

O estudo dos elementos da natureza e os signos do zodíaco foram os assuntos mais pertinentes para criação desta obra. Criaram-se nexos de sentido paralelamente com a investigação da movimentação; no momento em que eu dirigia, escolhia alguns assuntos e fazia associações com o meu pensamento na época da criação, como as leituras que fazia e o foco que o trabalho seguia.

Como a parte do corpo escolhida foi a mão, algumas técnicas, como dança indiana, aikidô, capoeira, respiração, dança flamenca e artes visuais foram ofertadas para dar maior possibilidade de investigar o movimento das mãos e suas relações.

O cenário sonoro foi composto com a presença de quatro músicos, ao vivo, que tocavam instrumentos de sopro, percussão, e outros instrumentos indianos, como o sarod e a tabla.

O cenário e o figurino foram criados pela artista Kátia Horn¹⁷. O cenário foi concebido com base nos desenhos de mandalas¹⁸, composto por muitas tiras de panos pendurados no teto do palco. Foi através das mandalas que os intérpretes foram construindo no decorrer do processo criativo. O figurino foi feito com pouco tecido de tule e algumas figuras desenhadas que lembravam tatuagens. A utilização de um número reduzido de vestuário possibilitou uma maior visibilidade do corpo.

Cenário visual: o trabalho foi o primeiro a utilizar projeções em cena, captadas e criadas pelo artista visual Diego Stavitzki. Para a cena, foram usadas imagens dos próprios criadores no estúdio, como imagens de mãos e pernas distorcidas e invertidas nas cenas da obra. Por exemplo, quando estavam caminhando, as imagens de suas pernas eram mostradas no plano alto do fundo do palco.

O elenco foi composto por três homens e dezesseis mulheres. Vale mencionar

¹⁷ Kátia Horn, paranaense, pertence a uma família de artistas ucranianos que possuem um nome na cultura local.

¹⁸ Mandala é a palavra sânscrita para círculo de cura ou mundo inteiro. É uma representação do universo e de tudo que há nele. (ALVES, 2007).

que este espetáculo foi o que contou com o elenco mais numeroso, em relação aos demais.

O processo criativo iniciou com a investigação da anatomia das mãos, e a primeira relação que surgiu foi com os cinco elementos da natureza (fogo, ar, éter, terra e a água). Esta relação aconteceu em uma das aulas que foram dadas com o intuito de ampliar o vocabulário dos criadores-intérpretes e uma das aulas foi a dança indiana. No contato com a professora¹⁹, que abordou os princípios da técnica e os mudras (símbolos feitos com as mãos), foi trazida a seguinte informação: cada dedo da mão representa um elemento da natureza. Com essa informação, a pesquisa foi direcionada aos estudos dos elementos da natureza. As outras aulas estimulavam ao intérprete aumentar seu vocabulário de movimentos. Nas discussões, percebeu-se que estávamos falando de natureza, de tempo e de calendário. Com base nesses assuntos, dividi o grande elenco pelos signos, já que cada elemento da natureza está presente em cada signo. A partir dessa idéia, a organização do elenco nas cenas tornou-se mais orgânica e não apenas imposta seguindo os impulsos da própria pesquisa. As cenas ficaram, assim, na seguinte ordem de composição: fogo, ar, éter, terra e água. A música acompanhava os ensaios, construindo a trilha junto com a dança, experimentando quais os tipos de instrumentos que casava melhor com as estruturas coreográficas. Outros textos acompanharam desde o início da pesquisa, e mais uma vez eles foram referência para fortalecer o trabalho. Inclusive foram nessas leituras que surgiu a idéia do nome *Kaibalion*.

Processo de Reconfiguração:

Juliana Alves²⁰ e Viviane Morteau²¹ foram as colaboradoras do processo, que teve como ponto de partida revisitar *Kaibalion*, com a seleção de algumas propostas que tinham sido elementares na criação da obra, tais como: atividades que focalizassem a percepção da anatomia das mãos e a experiência dos cinco elementos da natureza (terra,

¹⁹ Eliane Campelli, artista curitibana que desde 2000 trabalha como colaboradora do Grupo. Ela é especialista na área do som e corpo, e no espetáculo *Kaibalion* nos abarcou com informações sobre a dança indiana e os *mudras* (símbolos feitos com as mãos).

²⁰ Criadora-intérprete do GDFAP desde 2003. Formada em bacharel e licenciatura pela FAP (PR). Hoje, é professora temporária do curso de Artes Cênicas da FAP.

²¹ Criadora-intérprete do GDFAP desde 2005, formada em licenciatura e bacharel pela FAP (PR) em 2007.

água, fogo, ar e éter), responsáveis pela criação humana.

No processo colaborativo, em 2007, as duas proponentes, que participaram da criação original e possuíam todo um referencial teórico-prático, acharam relevante os novos intérpretes experimentarem os elementos, porém, agora, com suas metodologias específicas. Segundo elas, tomou-se certo cuidado para que cada indivíduo tirasse suas próprias conclusões a respeito dos elementos, a partir de ações provocadas pelas sensações do contato com os elementos. Tomaram, ainda, certo cuidado para que toda a teoria a respeito dos significados dos elementos não interferisse na criação, uma vez que poderiam influenciar a movimentação, tornando-a representativa e não orgânica.

Durante o processo, o manuseio e o contato com os elementos, como servir água, lavar as mãos, desenhar com argila na pele, ventilar, ascender fósforos, produzir som com vela molhada, entre outras ações, foram responsáveis pela formulação do pensamento norteador deste trabalho, proposto por Mortean e Alves.

Por meio da repetição constante destas ações, que se transformavam em outros tipos de movimentos, algumas seqüências de movimento foram se codificando. Com a realização de jogos que se baseavam em improvisações - meio utilizado para exercitar a conexão e a escuta do grupo, durante o trabalho - as regras de movimento foram se estabelecendo, cabendo a cada um que entrava no jogo estabelecer a próxima regra com atenção. Desta forma, foi possível perceber a co-dependência de uns para com os outros, a fim de que a proposta não se diluísse entre os próprios participantes e mantivesse a atenção e a presença para o que estava sendo proposto. O mesmo é possível perceber na forma como os elementos se organizam na natureza, co-existindo uns com os outros, porém sem perder suas características individuais, pois as diferenças existem, apenas se relacionando, permanecendo no tempo e no espaço e com suas particularidades.

A dança foi proposta sob um olhar para um trabalho já construído associado ao material humano atual que ali estava disponível, sujeitos dispostos a experimentar ações, sensações e discussões a respeito de um determinado assunto que se apresenta, ou seja, os diferentes elementos e tudo que eles trazem na sua bagagem, ilustrado pelo movimento. Nesse ponto do processo percebeu-se que os elementos geram movimentos distintos, com qualidades e dinâmicas diferentes. Foi dentro dessa discussão que relacionamos com a matriz “diferenças”, que não são apenas os aspectos físicos, como alto-baixo, magro-gordo, ou indivíduos com padrões de movimento diferentes, mas

também o grau das diferenciações de experiências em dança, a participação de criadores-intérpretes de outras áreas que não a dança. A multiplicidade de identidades e a complexidade entre todos esses assuntos é que fizeram a matriz diferença ser mais evidente no processo colaborativo do *Kaibailion*.

Esta fase resultou num grupo de sete pessoas, com duração de quinze minutos. O figurino foi assim definido, calças de diversos comprimentos e camisetas justas branca. A participação da tabla e do sarod ocorreu em alguns momentos, porém a movimentação aconteceu mais no silêncio, explorando o barulho da água que compunha como elemento de cena.

Diferenças e semelhanças:

Do ponto de vista comparativo, entre a montagem de 2005 e o trabalho organizado a partir da visita de alguns aspectos lembrados e propostos por Juliana Alves e Viviane Morteau, foram identificadas algumas semelhanças entre a obra original e a reconfiguração. Percebe-se que o método de manipulação dos elementos (terra, água, sopro), em si, se difere da abordagem da obra original, tendo sido mais explorado na reconfiguração no sentido de experimentá-los. Contudo, foram conquistados ambientes muito semelhantes aos da primeira versão. Da mesma forma, houve um investimento nestes ambientes que os elementos em si ofereciam, criando divisões na estrutura coreográfica. O foco do movimento pelas mãos, nas duas versões, e os conteúdos teóricos, para o intérprete fazer relação nas improvisações e dar continuidade na proposta oferecida.

No processo de reconfiguração foi percebido que havia muitos elementos particulares de cada pessoa, no modo como ela se relacionava com os elementos. Neste sentido, a questão da diferença e identidade ficou evidente de maneira diferente da obra original; o próprio intérprete escolhia o elemento que mais se identificou durante as improvisações. A partir desta autonomia de escolha e autonomia na própria estrutura, fez-se uma atmosfera dançada e bastante frágil de se perder o ambiente coletivo conquistado.

Uma das coisas em comum entre as duas versões foi a poesia no cruzamento entre corpo e música. Cenas com muita leveza e harmonia entre os integrantes, com passagens poéticas entre cada momento do trabalho.

Concluindo, revisitar a obra *Kaibalion* foi importante para rever alguns critérios de criação e organização do Grupo. A participação dos músicos traz uma harmonia para a coreografia em si, e me faz pensar se essa sonoridade leve não faz a obra fugir de algumas questões que exigem mais tensão na cena. Outras questões que emergiram, pensando-se na matriz “diferenças”, e que me fizeram refletir sobre trabalhar com indivíduos tão diferentes, com formas humanas tão distintas, com disparidades de tempo de experiência em dança, com vontades tão diferentes, não dificultaram, em parte, o andamento da pesquisa. O que percebi foi que este trabalho reconfigurado poderia ser mais aprofundado se não tivesse tanto desencontros dessas diferenças que citei.

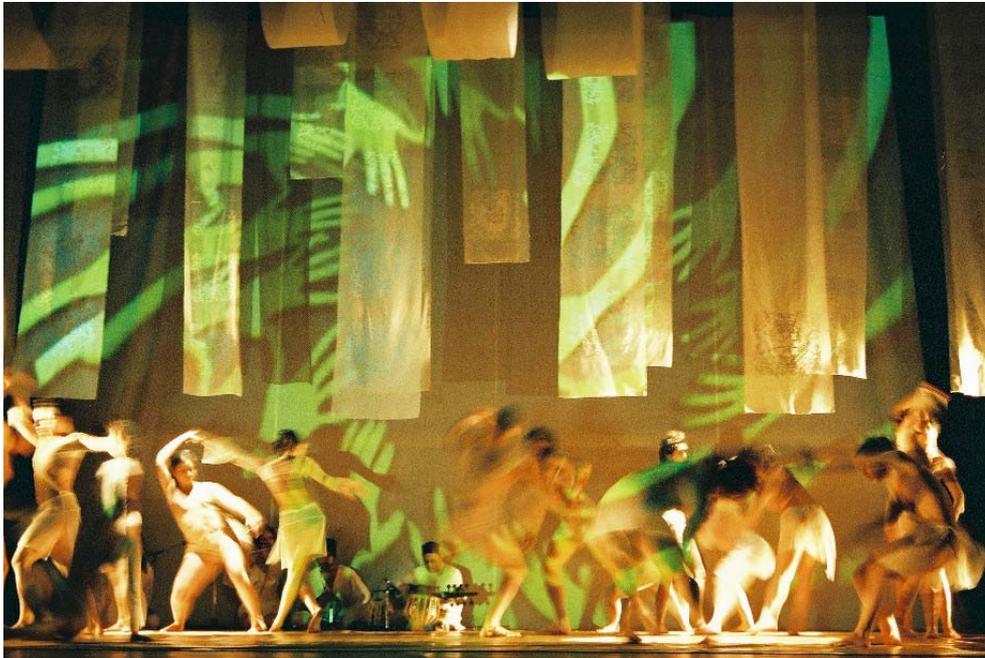


Figura 10 - Obra original *Kaibalion*, 2005.
Foto: Lauro Borges



Figura 11 - Obra reconfigurada /*Kaibalion*, 2007 com Aline Vallin, Ana Luiza Freire, Anderson Ramalho, Emanuella Kallil, Isabela Schwab e Juliana Lorenzi

Foto: Elenize Dezeniski

CAPÍTULO III - *SPIN*, A VELOCIDADE DA PARTÍCULA

SPIN²²

Spin, a velocidade da partícula... que partícula é essa?
 Pode ser uma imagem, uma lembrança, um carinho, um sorriso,
 um abraço, uma palavra, um encontro no corredor, uma bronca,
 um desvio de olhar, uma situação, uma aula que lembra outra, uma voz,
 uma dança, uma música, uma luz,
 enfim, pode ser tantas coisas vividas que nos fazem lembrar que somos nós...
 a dança do coração,
 o movimento que entra e que sai,
 que fica e aperta,
 que se estabiliza,
 que gera outro movimento,
 que faz mover as emoções,
 que faz olhar para dentro e para fora,
 que faz dizer quem sou eu,
 o que eu vejo no outro, que também é meu.....
 Mover, olhar, fluir, transformar, repetir, precisar, compartilhar,
 viver, trocar, multiplicar, aprofundar, amadurecer, continuar...

Spin é o ponto de partida para adquirir pressupostos com o intuito de delimitar o referido objeto de estudo desta pesquisa, que são os processos de criação do GDFAP.

Nesse capítulo, o foco está na análise mais detalhada da obra *Spin*, criada em 2006. Tendo em vista que as quatro matrizes já estavam presentes desde o início da criação, o processo apresentou um grau maior de complexidade, diferenciando-se dos outros trabalhos.

Spin, obra produzida em 2006, é aberta e inacabada. Ela traz à cena contemporânea características que surgem no corpo que dança, como a simultaneidade, a multiplicidade, a diversidade, a velocidade, a irreversibilidade e a instabilidade.

É isso: a estrutura do *Spin* foi um resultado transitório que está sempre sujeito a mudanças. De fato, ela torna-se flexível desde o momento em que as relações de partituras individuais e em grupo, somadas à música, ao público, ao estado do corpo, à iluminação e às diversas mudanças das imagens entram e saem do corpo durante a experiência artística. Esta apresentou resultados diferentes nas cinco apresentações da obra.

²² *Spin*, poesia criada por mim em abril de 2007, após o espetáculo no Teatro José Maria Santos, Curitiba (PR).

Spin foi estreado em dezembro de 2006, e sua segunda temporada em abril de 2007. Participou da 5ª Bienal da UNE, no Rio de Janeiro (RJ), no Teatro Itália, em São Paulo (SP) e no encerramento do Festival de Cascavel (PR), em 2007.

A escolha dessa obra permite que se possam compreender os procedimentos utilizados nas criações do GDFAP desde 2002. Traça, também, uma possibilidade de registro do processo de criação da obra *Spin*. Para seu desenvolvimento, refleti sobre a forma pela qual os conteúdos foram selecionados, relacionaram-se, compuseram-se e, por fim, fizeram parte do processo.

A divisão dos conteúdos desse processo em quatro procedimentos intercambiáveis entre si e não estanques, pode ser uma forma coerente e circunstancial de sistematizar o processo do *Spin* e das obras anteriores (realizadas pelo GDFAP, no período compreendido entre os anos de 2002 e 2005). No quadro a seguir são apresentados os quatro procedimentos utilizados no processo de *Spin*.

Quadro 3 - Os Quatro Procedimentos

| Etapas da criação | Foco | Relação |
|--------------------------|--|--|
| Procedimento 1 | Como surgiu a idéia. | Com as matrizes geradoras. |
| Procedimento 2 | Como surgiu a escolha da Espiral. | Com o sistema nervoso. |
| Procedimento 3 | Processo criativo, partituras e estruturas de movimento. | Com o BMC, espaçotempo e Harmonia Espacial. Com os autores Bauman, Prigogine, Greene, Bergson e Hall. |
| Procedimento 4 | Estrutura das cenas | Todos os itens acima |

Os quatro procedimentos foram desenvolvidos da seguinte forma:

- o procedimento 1 faz a abordagem de como e quando emergiu a idéia de criar uma nova obra e quais os questionamentos e temas pertinentes que entrecruzavam-se na ebulição de idéias e anseios nessa fase da pesquisa.

- o procedimento 2 diz respeito à forma como foi feita a escolha de uma matriz de movimento, no caso a espiral, para dialogar com os seguintes assuntos: forma corporal, movimento, diferença e espaçotempo.

- o procedimento 3 enfocou a abordagem prática e teórica, como preparação corporal, textos escolhidos e construção das partituras e estruturas de movimento.

- por fim, o procedimento 4, que inclui a descrição da composição das cenas.

3.1 PROCEDIMENTO 1: TRAJETÓRIA DO *SPIN*

O desenvolvimento da obra *Spin* teve seu início em Salvador (BA), no primeiro semestre de 2006. Como parte dos créditos das disciplinas teóricas, fiz o exercício de escrever sobre o processo criativo da obra *O Universo Elegante*. A partir desse aprofundamento e entendimento dos temas relacionados, passei a denominá-los de matrizes geradoras, conforme já explicado no capítulo II.

Pensei, então, em uma lógica de organização que me permitisse construir um pensamento coreográfico, e em como criar um caminho que possibilitasse o andamento do processo criativo de *Spin*. Apresentei ao Grupo, já no início da criação, as quatro matrizes que são, respectivamente, forma corporal, movimento, diferenças e espaço-tempo, as quais seriam o ponto de partida para a criação, e que estariam, de alguma forma, respondendo às questões discutidas da pesquisa.

Existe, nesta obra, uma diferença no processo em relação às outras quatro, que é a escolha de um sistema corporal para focar o interno e não mais uma parte do corpo. Contudo, durante o desenvolvimento da pesquisa, muitas informações e diálogos colaboraram para complexificar e, ao mesmo tempo, compreender alguns pontos de construção da obra, como a presença de alguns professores da UFBA nos seminários aqui, na cidade de Curitiba (PR).

3.2 PROCEDIMENTO 2: ESPIRAL - A MATRIZ DE MOVIMENTO QUE (SE) RELACIONA (COM) AS MATRIZES GERADORAS

Spin, na mecânica quântica, refere-se a possíveis orientações que a partícula se situa no campo magnético. É o quarto número quântico necessário para definir uma partícula de um sistema. É a propriedade do elétron que gira em torno do eixo, que não ficaram presos somente à visão mecânica, onde a idéia era a trajetória de uma bola no espaço. Os quânticos perceberam que é impossível medir simultaneamente a velocidade e a posição do *Spin* (GREENE, 2005).

“Einstein conclui que o espaço e o tempo não são independentes e absolutos, como pensava Newton, mas sim interligados e relativos, o que foi profundamente inquietante para a experiência comum” (GREENE, 2005, p. 25). O autor afirma que uns

dez anos depois, Einstein, ao reescrever as leis da física gravitacional, demonstrou que o espaço e o tempo são partes de uma mesma totalidade, mas também revelou que, com as suas dobras e curvas, eles participam da evolução cósmica, longe de serem estruturas rígidas e imutáveis. Para Newton, na visão mecânica o mundo era belo e tranqüilizante, e uma característica da física clássica diz que as posições e as velocidades de todos os objetos eram determinadas.

O espaço e o tempo, na visão einsteiniana, são flexíveis e dinâmicos. Em parceria com a Relatividade, a Mecânica Quântica é a grande estrela do século XX, base de sustentação da física nuclear, atômica, molecular e do estado sólido, da física das partículas elementares e da luz. Seus princípios fogem da visão clássica de mundo que possuímos, fazendo que a maioria deles levem a consequências que resultam "antiintuitivas". Assim, as implicações resultantes de conceitos como os de *superposição de estados*, *princípio de incerteza*, *dualidade onda-partícula*, *distribuição de probabilidades* e *não localidade* continuam, até hoje, provocando acalorados debates, sendo alvo de críticas até mesmo daqueles que contribuíram para moldá-la.

Esta discussão do micro e do macro com a dança pontua, especificamente, o relacionamento do corpo com o espaço e tempo, enquanto se move. Spin foi uma escolha para se fazer uma dança que falasse do corpo em movimento carregado de experiências e questões, é posicionamento do corpo no espaço, e foi uma forma de ver a dança sobre um prisma móvel, flexível e dinâmico, sem intuito algum de representar conceitos da física, mas como visão.

Neste procedimento, o foco era a matriz de movimento denominada "espiral". Nessa perspectiva, a questão que se impôs foi: qual parte do corpo seria escolhida como ponto de partida para criação? Afinal, nos trabalhos anteriores, esse espaço interno sempre foi uma motivação para se atingir o espaço externo.

Havia uma significativa necessidade e urgência em se selecionar uma matriz de movimento que estivesse "conversando" com todas as questões abordadas no processo atual do GDFAP. Como olhar para o corpo e se relacionar com ele e seus questionamentos através da investigação do movimento? Como perceber que através do movimento existe um diálogo entre os elementos envolvidos na obra e na cena? Ora, pode existir um novo posicionamento por meio de uma suposta estrutura que possa vir a estabilizar as relações que se configuram transitoriamente no lugar onde acontece a

dança; porém, os novos estímulos podem, também, desestabilizar essas estruturas, criando assim novas características para esse lugar de criação.

A escolha do estudo do sistema nervoso e o movimento espiralado, por sua funcionalidade e especificidade, foi um diálogo interessante para que fossem criadas as primeiras matrizes de movimento da obra *Spin*.

Nesse caminho inicial, percebeu-se uma modificação no ponto de partida da criação: já não é mais uma parte do corpo o foco inicial da investigação, mas agora escolhemos um sistema, o qual estabelece relação com todos os outros sistemas do corpo e suas ramificações.

O sistema nervoso é responsável pelo ajustamento do organismo ao ambiente. Sua função é perceber e identificar as condições ambientais externas, bem como as condições reinantes dentro do próprio corpo, e elaborar respostas que o adaptem a essas condições.

A unidade básica do sistema nervoso é a célula nervosa, denominada neurônio, que é uma célula extremamente estimulável, capaz de perceber as mínimas variações que ocorrem em torno de si, reagindo com uma alteração elétrica que percorre sua membrana. Essa alteração elétrica é o impulso nervoso.

As células nervosas estabelecem conexões entre si de tal maneira que um neurônio pode transmitir a outros os estímulos recebidos do ambiente, gerando uma reação em cadeia. O sistema nervoso divide-se em central (SNC) e periférico (SNP). O SNC divide-se em encéfalo e medula espinhal e o SNP em somático e autônomo, sendo este último, por sua vez, dividido em três partes: simpático, parassimpático e entérico.

Os nervos aferentes transmitem estímulos aos centros nervosos; em seguida, nervos eferentes que partem do centro conduzem estímulos à periferia e põem em movimento partes do corpo ou o corpo inteiro. Os movimentos centrífugos do sistema nervoso podem provocar o deslocamento do corpo ou das partes do corpo; já os movimentos centrípetos, ou, pelo menos, alguns deles, fazem o indivíduo compreender a representação do mundo exterior.

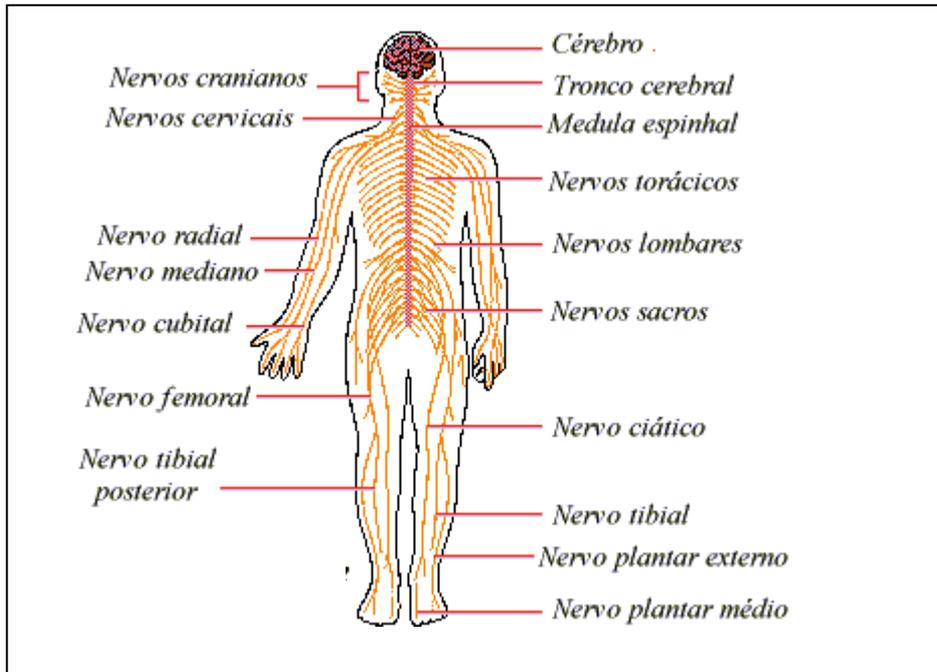


Figura 12 - Sistema Nervoso

Fonte: Webciencia - Sistema Nervoso

A relação que estabeleci entre sistema nervoso e espiral foi decisiva na escolha de um sistema capaz de operar e dialogar com os outros sistemas corporais. Sua forma e função justificam e representam, através do movimento espiralado, uma conversa entre os conteúdos que estão implicados nos corpos desta pesquisa, e seu design aproxima-se do movimento espiralado que transita as informações pelo corpo.

O movimento espiralado foi uma escolha de uma provável matriz que dialogasse com os assuntos pertinentes ao Grupo de Dança. Estes assuntos que foram chamados de matrizes geradoras dão suporte para se discutir, através do corpo, as questões envolvidas nesse sistema GDFAP. A partir dessa lógica, fizemos algumas relações entre aspectos a serem discutidos, possibilitando não apenas responder as questões que foram citadas inicialmente, como também compreendê-las através da organização corporal na cena.

O Sistema Nervoso e a espiral vinculam e correlacionam diferenças, elemento constitutivo do GDFAP. Aponto como uma característica marcante no GDFAP a diversidade dos corpos que participam do grupo. Há uma relevância de distinções de fisicalidades e a inexistência de uma única estética corporal, gerando, assim, a multiplicidade de formas corporais presentes.

Como não existe a necessidade de permanência das pessoas no Grupo,

mudando-as a cada semestre, não existe, também, a necessidade de se contar apenas com pessoas da dança. O trabalho oferece disponibilidade de pesquisa junto às outras áreas, como artes cênicas, música, artes plásticas e musicoterapia, cursos também ofertados pela FAP.

Perceber a forma e as características dos intérpretes trouxe uma riqueza para o trabalho que, paralelamente trabalhados com os conceitos de identidade. Fez emergir muitas questões desse sujeito pós-moderno do grupo. No *Spin*, a forma corporal e as diferenças foram dois pontos importantes para a criação. O conhecimento e a consciência do corpo auxiliam na descoberta da existência e da presença do indivíduo na dança, na arte e na vida.

O foco do trabalho do *Spin* está nesse sujeito, que traduz melhor a identidade transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. O criador-intérprete reflete, cria e experiência no corpo essa complexidade de assuntos que constrói um sujeito, criando uma rede de pensamentos em movimento.

Assim, forma-se uma estrutura de base que se reveza com a improvisação e este conflito auxilia na proposta de estar pensando nesse lugar, onde a dança acontece e se modifica. Os conceitos da física quântica são muito importantes na discussão desse lugar que faz, sente e provoca mudanças, como o princípio de incerteza, distribuição de probabilidades e não localidade. O estado corporal é modificado através da percepção dos sentidos, cada intérprete trabalha observando e sendo observado.

O resultado é a alteração na velocidade e dinâmica do movimento espiralado, um traço que identifica, mas que não tem o intuito de igualar os corpos e, sim, de ampliar as relações, expandindo-as no espaçotempo, dando continuidade na rede de movimento. Enfim, a espiral é resultado dessas relações, reformula e retoma as matrizes que envolvem esse indivíduo com tudo que ele carrega, juntamente com a sua arte, cultura, política, instituições, ampliando o pensamento do indivíduo que dança.

3.3 PROCEDIMENTO 3: PROCESSO COLETIVO – O LUGAR DA EXPERIÊNCIA

Esse procedimento visa analisar como a relação desse lugar da experiência se

estabelece entre a prática e teoria, apontar as diferentes abordagens envolvidas na preparação corporal e nos textos lidos, e descrever como essas informações se misturam e constroem, no corpo, partituras e estruturas de movimento.

Neste procedimento criativo usamos o método BMC, o espaçotempo e as diagonais do cubo (Laban). A escolha dessas abordagens deve-se ao fato de propiciar ao criador-intérprete novas possibilidades de gerar movimentos, compreendendo as relações entre teoria e prática, aumentando o vocabulário de movimento.

Autores como Bauman, Hall, Bergson, Prigogine, entre outros, foram responsáveis pelo diálogo entre teoria e prática e os conteúdos foram referência para despertar associações dos conteúdos indicados na pesquisa, fortalecendo o entendimento das quatro matrizes.

Estes autores já citados anteriormente no capítulo II, são novamente mencionados para evidenciar que o diálogo com suas idéias fez com que Spin necessitasse de uma nova metodologia para criar, diferente dos quatro trabalhos anteriores. Bauman, com a idéia de que para o homem estar no mundo, hoje, ele necessita de novos posicionamentos, gerando movimento e saindo de uma posição estagnada. Já Hall, traz o conceito do sujeito pós-moderno, que é articulado, flexível, apto a mudanças. Bergson e Prigogine, com suas visões sobre imagem, o espaço e o tempo e a modificação da matéria.

Os ensaios do processo da obra *Spin*, a partir dos estudos teóricos mencionados, agora aliados à prática em foco, tiveram início em meados de agosto de 2006, com a seleção dos textos e propostas de aulas e jogos de improvisação, elementos que constituíram a rede de criação artística.

Acredito que o corpo que dança deva estar conectado com as diversas possibilidades dentro das áreas do conhecimento. O sistema nervoso, com suas funções específicas em parceria com as espirais, possibilitou a construção de um tipo de movimento que representasse essa idéia de troca de informação entre “dentro” e “fora” do corpo. Da mesma forma, com a participação ativa do criador-intérprete, a partir de sua forma corporal e experiência vivida, a obra passou por momentos distintos.

Como afirmou Mábile Borsatto:

E é por essa total importância de conhecimento, que aulas de improvisação e criação são fundamentais para a construção desse corpo-conteúdo que dança.

Tornar um ambiente institucional em lugar de pesquisa e essencialmente de questionamento no corpo e de tudo que podemos permear nessa criação com o mundo. Dialogar com diferentes informações para que o artista/aluno possa expandir seu modo de operar, agir, reagir com todo esse moldurante ambiente.

3.3.1. Processo Criativo

Esse processo coletivo teve início em agosto de 2006. Os encontros ocorriam três vezes por semana, com três horas de duração. Durante o primeiro mês, o foco da pesquisa residia na escolha do tipo de aula para preparar o corpo e a leitura de alguns textos que dialogassem com os assuntos relacionados. No segundo mês, o trabalho se encaminhou para a construção das partituras.

A iniciativa de convidar outros profissionais é uma forma de trazer novas informações e somar ao vocabulário corporal do Grupo. Com efeito, desde o início do GDFAP muitos coreógrafos/artistas vêm sendo convidados a participar, alguns por um período maior, outros, ocasionalmente, dependendo das necessidades do trabalho em questão.

No *Spin*, foram convidados alguns profissionais específicos para colaborar com os assuntos escolhidos. Inclusive, denomino essa participação de “*insights* coreográficos”, uma vez que, a movimentação era criada a partir de um caminho corporal indicado por ele, gerando novas possibilidades de construir as partituras, ou seja, células de movimento e estruturas coreográficas.

Depoimento:

Loana Campos aponta para a vantagem deste processo:

“Cada um desses focos nos leva a milhares de caminhos, de estímulos a seguir, estudando criou-se uma rede onde existem muitos caminhos individuais, mas que não está disperso do grupo e que se unem conectando cada uma ao conjunto”.

Alguns encontros com profissionais específicos foram importantes para fornecer ferramentas aos dançarinos. Os caminhos estabelecidos por determinadas técnicas e/ou métodos ofereceram possibilidades para o criador perceber, fazer, pensar, agir e se relacionar com o ambiente e com as questões que emergem durante o processo. Isso

aconteceu, por exemplo, no primeiro encontro com a professora Marila Velloso²³, que colaborou com os estudos do *Body Mind Century* – BMC.

Segundo Velloso (2006), o BMC é entendido como um sistema de preparo corporal, cada configuração do corpo é entendida e nomeada como tal e em as glândulas, as cordas vocais, o sistema nervoso, os músculos, os ossos, entre uma respiração celular e outra, são apresentados sem hierarquia.

A percepção corporal é a ponte de acesso aos sentidos da percepção e a experiência do movimento. O método BMC desenvolve uma visão integrada de movimento, de toque e repadronização, e ainda aplica como metodologia a anatomia experiencial, que permite, além do estudo teórico da anatomia, da fisiologia e da cinesiologia, a corporalização dos conteúdos pela vivência corporal (VELLOSO, 2006).

Segundo o BMC, a prática oferece um maior contato com o corpo, com o íntimo de cada ser humano, aprofundando em seus pequenos níveis de atividade corporal. A respiração e o toque são caminhos para tais descobertas de novas sensações trazidas pelos infinitos lugares deste corpo que se relaciona com o ambiente externo. A conscientização da relação mente e corpo faz com que o movimento corporalize as expressões, que é ilustrado pelos padrões e qualidades de cada indivíduo.

Através do BMC, o Grupo teve oportunidade de estudar e experienciar as diferenças do sistema nervoso simpático e parassimpático, e de perceber de que maneira e como o organismo reage com a parte posterior e anterior do corpo. As improvisações foram direcionadas, focando as sensações trazidas das aulas do BMC.

Durante a investigação, as intérpretes buscavam perceber como o movimento acontecia nas direções frente e trás e do centro para a periferia, bem como o que se modificava com a exploração do corpo no espaço-tempo. Notava-se que a percepção do fluxo das ações de um indivíduo se misturava com a de outros indivíduos, criando outros movimentos e modificando o ambiente naquele momento.

O segundo encontro foi com a bailarina Ana Anes²⁴, que deu continuidade no estudo do sistema nervoso, aprofundando a questão já refletida. Trouxe, também, a informação do sistema nervoso entérico, que faz parte do sistema periférico. O sistema entérico engloba a rede de neurônios que invocam o sistema digestivo (gastrointestinal, pâncreas e vesícula).

²³ Doutoranda em Artes Cênicas pela UFBA e Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP.

²⁴ Ana Anes é bailarina e mestre em Dança Terapia pelo *Laban Dance Center*, em Londres.

Com efeito, para Hartley (2000, p.33),

Cada sistema corporal expressa uma qualidade diferente de movimento e estimula uma mudança identificável na sensação, na percepção, e no estado de consciência. Similarmente qualquer movimento feito ao acaso, como uma ação proposital, ou como um exercício irá expressar uma qualidade particular de atenção, processo perceptual, energia e de direção de foco.

Os dois focos do BMC trazidos pelas convidadas, foram essenciais para a percepção do corpo. Assim, as criadoras tiveram melhor entendimento do funcionamento do sistema nervoso, como as diferenças entre eles, e as sutilezas encontradas na investigação interna das divisões do sistema nervoso. O encontro com o infinito interno de sensações possibilitou um contato mais íntimo dos corpos com eles mesmos.

Outra profissional com a qual trabalhamos foi Batista, que apresentou ao Grupo seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), cuja pesquisa foi constituída por um estudo sobre a passagem do tempo, abordando questões sobre como o percebemos, o que está implicado para sua existência e o que ele afeta à sua volta. O foco da investigação incidia nos seguintes elementos: espaço, seta do tempo, observador, entropia e realidade. A passagem do tempo é o fio condutor que faz a relação destes elementos, é através dela que os estados corporais se modificam, passando por ordem e desordem, permanecendo instáveis. Logo, a instabilidade faz as coisas evoluírem, por passarem por estados e, dessa forma, renovando e provocando um trânsito de informações antigas e novas.

A partir dessas informações teóricas, Batista aplicou um exercício com as criadoras para estabelecer algumas relações entre os elementos da pesquisa com o estudo das dimensões do corpo. O foco desse exercício foi observar e perceber a largura, comprimento e profundidade da forma corporal através do trabalho em duplas. Enquanto uma pessoa permanecia deitada no chão, outra pessoa contornava com giz a silhueta de seu corpo; depois disso, a pessoa levantava e observava o seu desenho. Isso possibilitou ao criador ter acesso à sua imagem corporal através das dimensões no espaço. Com esse enfoque, Batista elaborou várias propostas de improvisação para mover o corpo, agora focando a relação com o espaço-tempo, isto é, enquanto se dança se criam conexões com o ambiente.

O quarto encontro foi realizado com a artista Juliana Alves, que partilhou sua pesquisa do solo *Corpo 3D*, sendo este o primeiro resultado. A idéia do trabalho é o estudo do corpo no espaço e tem como princípios do movimento a consciência dos

elementos que compõem o espaço e o próprio corpo. A partir dos estudos de pesquisadores como Laban, William Forsyth²⁵ e Fernandes, observou que com o trabalho dos elementos espaciais separados conquista-se um tipo de movimento, mas quando tais elementos são trabalhados em conjunto, constrói-se a movimentação em espiral, resultado da união das dimensões espaciais em diagonais do Cubo (vide Cap.I)

Na prática, propõe caminhos diferentes ao criador-intérprete para investigar os elementos do espaço, com o intuito de conquistar, no corpo dele, uma habilidade diferente da habitual. Em seguida, explora a ampliação deste corpo em movimento no espaço em relação a outros corpos em movimento, dá algumas tarefas, como a de preencher de alguma forma a tridimensão gerada pelo outro corpo. Outra tarefa é a de extrair da visualização do movimento tridimensional do outro uma essência perceptiva, que levaria a um outro movimento, vinculado ao espaço, porém, além da forma, mas, na relação do que este corpo move com outros corpos.

Batista e Alves contribuíram no processo com suas pesquisas individuais, trazendo informações pertinentes ao entendimento da espiral, tanto nas suas metodologias quanto nas formas de se mover, mostrando suas particularidades de qualidade de movimento e consciência do corpo, ilustrando as dimensões estudadas na sua pesquisa.

As aulas ministradas estruturaram a base para a conscientização do movimento da espiral, matriz de movimento escolhida para dialogar com os assuntos discutidos da obra.

As abordagens do BMC, espaçotempo e Harmonia Espacial de Laban incluem as três dimensões. No entanto, o contato com esses métodos é uma maneira de fornecer ferramentas ao corpo para que ele seja capaz de amadurecer e incorporar os temas da pesquisa, pois assim a idéia se materializa através do movimento espiralado, afirmando a conexão mente-corpo. Como relatou Renata Roel:

O grupo, em minha opinião, é um lugar aberto para receber novas propostas e discutir os questionamentos dos integrantes, é um lugar que busca a coerência das partes com o todo, do dentro com o fora e da teoria com a prática, é um lugar onde as informações chegam e se transformam.

²⁵ William Forsyth investiga o movimento a partir das teorias de Laban e a técnica do balé clássico.

3.3.1.1 Criação de partituras, bases para estruturas coreográficas

Cada criador trouxe para a investigação suas identificações com as propostas dadas nos encontros. As dimensões corporais foram as bases responsáveis pela construção das partituras. Individualmente, foram construídas a partir das três dimensões (altura, largura e profundidade), fazendo sempre a relação com o tempo no momento em que as ações são experienciadas, agregando toda e qualquer informação contida no espaço, que poderiam ser um som, uma imagem externa ou interna, um movimento alheio, um cheiro, enfim, tudo que, por algum instante, se conectasse com o instante vivido. Como nos coloca Fernanda Viganó:

Quando estou em um processo de criação, seja ele independente ou em grupo, e já que neste novo processo do Grupo as duas maneiras são utilizadas, procuro estabelecer relações além da proposta, ou seja, envolver numa criação minhas questões naquele momento, juntamente com as questões trazidas pela proposta.

Na função de direcionar a construção das partituras, me apropriei da metodologia usada nas obras anteriores, principalmente em *Kaibalion*. Minha preocupação estava na divisão do elenco. Mais uma vez, essas divisões deveriam ser orgânicas, sem nada imposto e, sim, criando nexos de relações com algum assunto pertinente da pesquisa.

Como estávamos falando, mais uma vez, de tempo, resolvi utilizar-me dessa idéia para estabelecer as divisões no grupo. Cada indivíduo tem sua data de nascimento e esta data, obviamente, faz parte de uma estação do ano; portanto, a investigação das características das estações do ano confere propriedades específicas que identificam a pessoa pela sua data e local de nascimento. Descobrimos, também, que cada estação tem uma inclinação para uma dimensão e para determinados sentidos sensoriais (tato, olfato, paladar, visão e audição), distintos em cada época do ano.

Após as partituras individuais “prontas”, demos continuidade para a pesquisa dentro do mesmo pressuposto, com a idéia das quatro estações, das dimensões e de outras similaridades que surgiam nas buscas individuais. Com essas bases de movimento, seguimos para a criação das estruturas em grupos, que foram selecionados com todas as pessoas que nasceram na mesma época do ano. Assim, as partituras individuais se multiplicaram, construindo estruturas coreográficas mais complexas de movimento. A partir dessa lógica estabelecida, foram se construindo as relações com todo

o material individual e em grupo, definindo as cenas da obra.

Nesse contexto, *Spin*, no primeiro momento, possuía quatro blocos de estruturas coreográficas denominadas, respectivamente, primavera (com duas dançarinas), verão (com três), outono (com duas) e inverno (com três).

Quadro 4 – Primeira formação da estrutura coreográfica

| Estação | Dançarinas | Signo |
|----------------|--|--------------------------|
| Primavera | Fernanda Dantas e Mariana Batista | Libra e Libra |
| Verão | Ana Luiza Freire, Loana Campos e Mábile Borsatto | Peixes, Aquário e Peixes |
| Outono | Cibele Nolé, Fernanda Viganó | Gêmeos e Touro |
| Inverno | Isabela Schwab, Naiara Araújo e Renata Roel | Leão, Virgem e Virgem |

É importante ressaltar que a divisão das cenas pelo critério das estações do ano trouxe certa fixidez ao processo; as intérpretes se sentiam sem conexão umas com as outras, já que elas estavam separadas em blocos e os grupos ficaram afastados. Isso gerou certa linearidade na movimentação e um espaço grande de tempo entre as relações das intérpretes, deixando o movimento estático e sem conexão entre as cenas.

As partituras individuais e em grupo criadas foram desmembradas e ordenadas, conforme já mencionado, em primavera, verão, outono e inverno. Todavia essa estrutura deixou o trabalho bem linear, e a cena começava e terminava sem muita alteração de dinâmica do movimento na mesma cena e também entre elas. Outro fator gerado foi o distanciamento entre o elenco, pela separação feita de acordo com as estações e dias de nascimento.

Isso fez com que eu tivesse de buscar algo que movesse esse pensamento, que estava enrijecendo a obra. Foram as leituras de Prigogine e Greene que trouxeram informações essenciais para desestabilizá-la. As leituras sempre acompanharam a pesquisa. Paralelamente, entre teoria e prática, é que se constrói o pensamento coreográfico. Assim, todo material que é introduzido nas discussões não tem a pretensão de ter vínculo direto com o material criado, pois à medida que as leituras fazem parte do processo, cada um vai percebendo o que interessa e o que se relaciona com o foco da pesquisa. Muitas coisas que foram discutidas são agregadas ao contexto e outras não; porém, o exercício de ler e discutir os assuntos e logo mover o corpo faz com que algo

desperte no criador-intérprete. Visto que é no corpo que as idéias se materializam e que os modos de organização - seja mental, emocional e/ou prático - passam pelos mesmos caminhos de entendimento, basta cada um descobrir como se comporta em campos diferentes.

Afirma Prigogine (1996, p.172) que:

A formulação das leis da natureza, em termos de possibilidades e não de certezas, pode contribuir para tanta irreversibilidade resultando instabilidade. (...) O tempo existe em si e por si transcorre de maneira igual, sem nenhuma referência externa.

Na prática, para trabalharmos a função do observador em movimento, algumas estratégias foram inseridas, como, por exemplo, observar enquanto se move e estar ciente que está sendo observado. O fato de ter um observador ativo modifica tudo que já está aparentemente formatado. Dessa maneira, a dança se modifica a cada instante. O som, a luz, os estados corporais alteram a velocidade e a própria obra. Um acontecimento precede ao outro, as certezas, agora, são incertezas com esse foco de trabalho. Este enfoque é coerente com o depoimento da iluminadora Érika Mithiko²⁶:

O que falar da criação de luz para o Grupo da FAP? Acho que participar de um grupo de pesquisa já diz tudo! Não é exatamente uma criação individual, encaro mais como uma contribuição a essa pesquisa. O mais interessante é perceber e aprender o corpo e as suas possibilidades, assim como o universo da pesquisa. As pessoas, o assunto que trazem, o modo como elas se movem, como pensam, se relacionam, que energia emanam, como isso tudo se organiza como um todo e como eu posso interferir nesse resultado. Tento ser o menos racional e tornar o trabalho de iluminação o mais possível, criar ligações entre o nível de energia coma temperatura da luz, assim como seguir o direcionamento do movimento e a relação disso com a música e o figurino. É difícil explicar um trabalho tão abstrato, é mais fácil mostrar! O meu objetivo como iluminadora dentro desse trabalho é ajudar o espetáculo: pontuar momentos e direcionar o olhar. Nesse trabalho específico, a luz não deve ser um personagem, ela não deve “aparecer” deve “fazer” aparecer!

As informações trazidas por esses conceitos citados foram trabalhadas com ênfase, pois na troca das informações cada fato que surge é um motivo significativo para novos posicionamentos. O efeito desse aglomerado de conteúdos provocou mudanças no processo, saindo do lugar comum que estava a obra.

Na metodologia, fiz algumas alterações de seqüências de movimento nas cenas que já estavam estabelecidas. Durante as investigações de desestruturação do material,

²⁶ Érica Mithiko, iluminadora responsável pela criação da luz das obras do Grupo desde 2004.

fiz algumas improvisações que mesclavam as partituras individuais e em grupo. Através do conceito de observador fiz exercícios que proporcionavam a mistura das cenas; assim, houve maior integração do grupo, tornando o trabalho mais dinâmico entre estruturas estabelecidas e acasos que se estabeleciam no espaçotempo.

3.4 PROCEDIMENTO 4: CENAS

Neste procedimento será apresentada a composição das cenas e como se estabelecera as relações com cenário sonoro, iluminação, imagens e criadores-intérpretes, com inserção de alguns relatos e depoimentos que considero pertinentes para o processo.

O improviso é uma característica marcante no GDFAP. Desde 2000 essa atividade faz parte das atividades do Grupo, com a participação do músico Angelo Esmanhotto²⁷ e outros músicos do curso de musicoterapia e de música da FAP. A participação dos músicos, durante estes anos, fizeram com que o repertório de movimento dos participantes do Grupo enriquecesse a cada ano, porque as diferenças rítmicas e de timbres mudavam de acordo com cada músico que participava das trilhas, sempre sob a direção de Esmanhotto.

No *Spin*, especificamente, o som foi trabalhado com instrumentos indianos, com corda e com a presença de som computadorizado. Os músicos, Angelo Esmanhotto e Mario Carta, fizeram uma interessante parceria na criação do cenário sonoro para a obra, e desde os quinze dias iniciais do processo a música fez parte das discussões e foi, também, motivação para a criação das partituras de movimento.

Como nos relata o compositor Esmanhoto:

Este é o 5º trabalho de “trilha” sonora que executamos para o Grupo de Dança da FAP. Desde o primeiro trabalho, optamos por chamar de “Cenário Sonoro”, que a intenção é a de criar um espaço/ambiente/sonoro onde o corpo se movimenta. Desta vez, convidei Mário Carta, um antigo aluno, compositor e profundo conhecedor de equipamentos Midi para fazer a parceria.

O processo de trabalho criativo dos músicos foi assistir o grupo na criação da

²⁷ Musicoterapeuta, formado pela Faculdade de Artes do Paraná, especialista em música clássica indiana. Criador das trilhas sonoras do GDFAP desde 2002.

coreografia e no estabelecimento das diferentes partes do espetáculo, que ficou dividido, basicamente, em 4 partes (primavera, verão, outono e inverno), as estações do ano, com já foi visto no procedimento anterior.

Essa idéia, ao mesmo tempo em que nos deu uma pista para a pesquisa de timbres e possíveis instrumentos, obrigou Esmanhotto e Carta a procurar descrever sonoramente tais estações. Mais tarde, após muitas discussões, esta posição foi abandonada, pois não era mais cabível. Porém, a forma do Cenário Sonoro foi criada segundo as impressões que temos de cada estação, a saber:

- Primavera: sentimentos de leveza com luz, muita cor;
- Verão: sentimento de um espaço maior quente e luminoso;
- Outono: os sentidos se preparam para a chegada da luz, espaço de transição;
- Inverno: ambiente fechado, pesado e com pouca luz;

Estabelecemos a estrutura formal como um laço, onde o final teria o mesmo Cenário Sonoro do início. Mesclamos seqüências sonoras pré-compostas e a execução instrumental ao vivo, com improvisação. Durante os ensaios, fizemos várias experimentações, tanto com as seqüências pré-compostas quanto com improvisação instrumental, fazendo ajustes de tempo e duração de cada parte.

Os temas musicais para improvisação, bem como a escolha dos instrumentos utilizados, foram estabelecidos durante os ensaios. Com o passar do tempo, se tornaram peças musicais abertas, ou seja, ao estabelecerem um diálogo com o bailarino e a coreografia, sua dinâmica rítmico-sonora não poderia ser rígida, embora com temas estabelecidos. Uma das características foi a de utilizar um número específico de timbres conforme o número de bailarinos em cena.

A estrutura formal do Cenário Sonoro foi a seguinte:

1ª Parte: Abertura duo de dançarina. Tema improvisado com guitarra elétrica e base sonora digital.

2ª Parte: Entrada de outras dançarinas. Transição - tema pré-composto em computador.

3ª Parte: Tutti. Tema pré-composto em computador.

4ª Parte: Duo de dançarinas. Tema rítmico percussão improvisação na Tabla mais efeito digital.

5ª Parte: Tutti. Tema pré-composto em computador.

6ª Parte: Solo dançarina. Tema improvisado com guitarra e baixo. Entra silêncio segue improvisado de tabla mais efeito digital.

7ª Parte: Tutti final. Tema da abertura com guitarra, baixo e base sonora digital.

A estrutura das peças musicais, com relação à dança, foi a seguinte:

- Cena 1 (Primavera, 6 min): se inicia com uma improvisação com timbres agudos, a guitarra com bastante reverberação tocando uma melodia em quintas paralelas, o que, em música, é considerado um intervalo de consonância perfeita. Sensação de espaço grande e aberto.

A cena começa com duas dançarinas (uma em pé e outra no chão) em cena, percebendo a entrada do público. Após o terceiro sinal, a dançarina que está em pé começa a se mover, e sua trajetória é fazer três vezes a mesma seqüência em torno da dançarina que está no chão (alterando a velocidade em cada volta iniciada). Na segunda volta, a dançarina posicionada no chão começa a se mover na posição diagonal trás direita do palco²⁸; as duas buscam sintonia entre elas, porque o movimento de ambas se altera durante sua trajetória, e através da percepção entre elas, a música e platéia. Quando a segunda dançarina se move, duas dançarinas da cena inverno entram pelas laterais com partituras independentes, e cria laços de relação com as que já estão em cena. No momento em que a cena “primavera” termina, elas vão saindo também.

²⁸ Trás direita do palco, esta localização é em relação ao corpo do dançarino, como em LMA.



Figura 13 – Primavera. *Spin*, 2007, com Fernanda Dantas e Mariana Batista

Foto: Cayo Vieira, 2007.

- Cena 2 (Gravetos, 2 min): ocorre uma transição. Utilizamos uma peça pré-composta, sem melodia definida, com apenas uma seqüência sonora, em *looping*, misturada a efeitos gravados com brinquedos infantis transformados em timbres que lembram o som da natureza. O espaço vai se contraindo.

Gravetos: a cena tem este nome em função de um exercício executado durante o processo, onde as dançarinas, em dupla, se entrelaçavam, preenchendo os espaços do corpo entre elas e se arrastando pelo chão, como se fossem gravetos arrastados pela água. Enquanto isso, duas duplas passam pelo chão; uma dançarina do inverno atravessava o palco em pé e, atrás dela, no fundo do palco, surgia uma imagem de lua seguindo sua trajetória. Ela, então, sai de cena, e a imagem também, permanecendo apenas três dançarinas no chão se preparando para a próxima cena.



Figura 14 – Gravetos. Spin, 2007, com Fernanda Viganó e Mábile Borsatto

Fonte: Cayo Vieira, 2007.

- Cena 3 (Verão, 6 min): outra peça pré-composta com timbres claros e pulsação rítmica mais acentuada, com som de órgão num registro mais agudo, como que representando o calor abrasivo. O espaço se expande outra vez.

Verão: três dançarinas que estavam no chão começam a se mover, seguindo uma ordem. O movimento inicia-se no chão e vai mudando para o nível alto; depois; se deslocando pelo espaço com corridas. Enquanto isso, as outras dançarinas vão entrando, também seguindo uma ordem; com deslocamentos, elas se comunicam, variando a movimentação entre movimentos estabelecidos e improvisos, criando uma conversa no espaçotempo. A cena termina quando uma das dançarinas do próximo duo faz uma pausa, momento em que ela fica de costas para o público, no centro e na frente do palco. Com essa pausa, as outras dançarinas vão saindo de cena, permanecendo somente a outra parceira do dueto.



Figura 15 – Verão. *Spin*, 2007 com Loana Campos e Mábile Borsatto

Foto: Cayo Vieira, 2007.

- Cena 4 (duo, 7 min): outra transição, outro duo. Desta vez, o espaço começa a se contrair. Utilizamos o som da tabla (percussão indiana), com efeitos criados no computador.

Duo: este duo começa com as duas dançarinas na mesma linha, uma de frente para outra; elas se encontram e o tempo todo estabelecem um jogo, usando muito o contato dos corpos, parecendo, muitas vezes, que são “grudadas” e que não têm vida própria, são dependentes uma da outra. No decorrer da cena, usam muitas variações de direções e mudanças de dinâmicas. A música interfere de forma significativa nesta cena, fazendo os corpos se dilatarem no espaçotempo e terminam saindo de cena. Durante essa cena, é projetada uma imagem que ocupa todo o espaço do fundo do palco, e a imagem se mistura com os corpos das dançarinas. Essa imagem mostra bolhas de água se dilatando na tela, feitas por Daniel Chaves. Enquanto as dançarinas faziam a coreografia, a tela mostrava a velocidade das bolhas se transformando.



Figura 16 - Duo *Spin*, 2007 com Mábile Borsatto e Naiara Araújo

Foto: Cayo Vieira

- Cena 5 (Outono, 4 min): outra peça (27 segundos) pré-composta utilizada em *looping*, com sons de metal, pratos de bateria solando, dando a impressão de coisas soltas, as folhas no outono. O espaço continua a se contrair.

Outono: nesta cena, entram oito dançarinas, lentamente, até ficarem paradas dividindo o palco. Cada lado obedece a uma seqüência distinta, feitas simultaneamente em grupo. Estabelecem diálogo entre os dois grupos e, aos poucos, terminam as seqüências e saem de cena.



Figura 17 – Outono. *Spin*, 2007, com Ana Luiza Freire, Cibele Nolé, Fernanda Viganó, Mariana Batista e Renata Roel

Foto: Cayo Vieira, 2007.

- Cena 6 (Inverno e Barriga, 11 min): toda sonoridade é apagada, restando apenas um fio de som bem agudo, semelhante a um assovio, o vento de inverno. Uma guitarra elétrica distorcida e um contrabaixo improvisam melodias sobre uma escala pentatônica utilizada na música clássica da Índia. Surge, então, um silêncio, momento de maior tensão, que é interrompido pelo som da tabla modificado por efeito digital, dando a impressão de que alguma coisa está se rasgando ou se desfazendo.

Inverno e Barriga: três dançarinas estabelecem uma conversa com movimentos distintos, cada uma seguindo seus impulsos internos e percorrendo uma trajetória marcada no espaço. Enquanto isso, duas delas permanecem no chão: uma delas realiza um solo, em pé, e ao fim deste solo, a dançarina começa a tocar o abdômen; logo, as outras dançarinas desta cena e as que estão fora dela também vão entrando e se enfileiram de frente para o público. Enquanto tocam o abdômen, vão dobrando o corpo para frente. A cena termina com o foco nas costas delas e, atrás, é projetada uma imagem no fundo do palco mostrando a dilatação de uma bolha d'água apenas na tela.



Figura 18 – Inverno. *Spin*, 2007, com Isabela Schwab e Renata Roel.

Foto: Cayo Vieira, 2007.



Figura 19 – Barriga. *Spin*, 2007 com Loana Campos e Naiara Araújo.

Foto: Cayo Vieira, 2007.

- Cena 7 (Final, 3 min): uma festa. Voltamos ao mesmo cenário sonoro do início, porém, agora, temos o contrabaixo acompanhando a guitarra, em um ritmo ternário que vai se acelerando aos poucos, acompanhando o espaço que se abre em toda a roda, trazendo a luz e a liberdade para todos poderem dançar.

Final: neste final, as dançarinas vão levantando o tronco e saem em grupos das estações, e com seqüências variadas e direções distintas, estabelecem vários desenhos no espaço. Após terminarem as seqüências, elas correm pelo banco e atravessam o espaçotempo, terminando com uma brincadeira.

Para Sílvia Nogueira, “*Spin* é rigorosamente cuidado, sendo capaz de mostrar a individualidade de cada bailarina, suas belezas escondidas são transfiguradas em cena”.

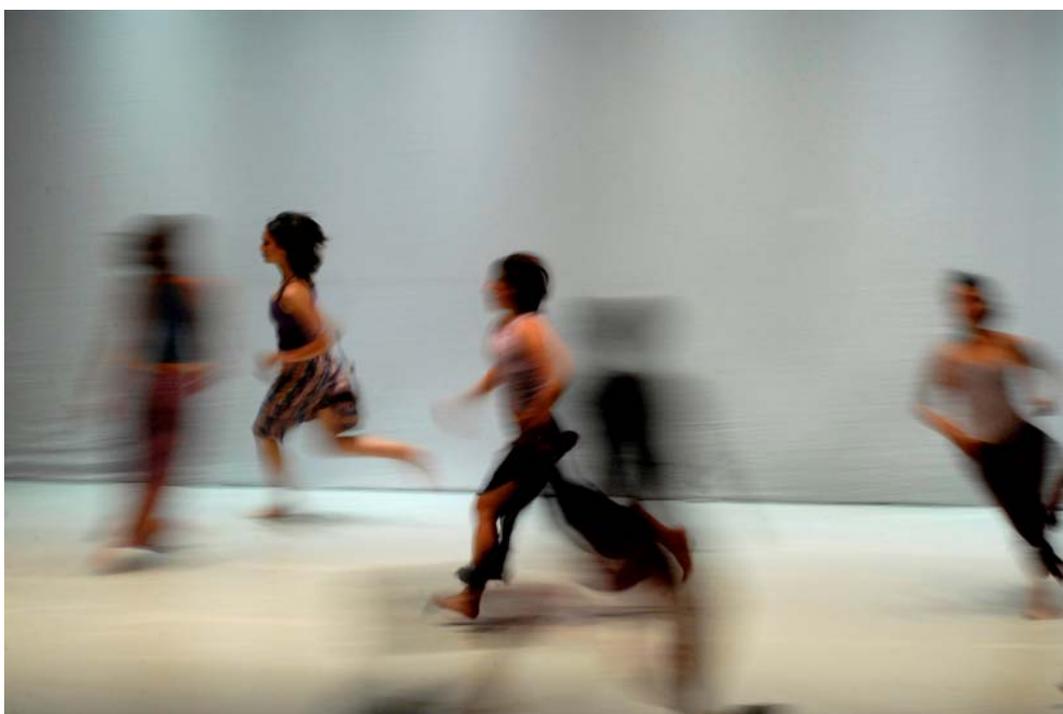


Figura 20 – Final. *Spin*, 2007 com todo elenco

Foto: Cayo Vieira, 2007.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dissertação apresentou minha experiência e convicções quanto ao potencial dos processos criativos em dança contemporânea,

O problema da pesquisa, que consistiu em registrar a linguagem artística, foi comprovado por meio da análise das etapas dos processos criativos das cinco obras do Grupo de Dança da FAP, descritas e analisadas nesta pesquisa.

A divisão das análises por etapas e a partir dos procedimentos, as quais foram apresentadas de maneiras distintas, mostrou que não há necessidade de se analisar cronologicamente os fatos, uma vez que a forma utilizada para organização dos elementos de um processo, alterou a ordem cronológica dos fatos.

O estudo comprovou a hipótese de que através das ferramentas oferecidas pela Educação Somática o criador-intérprete é capaz de ampliar suas possibilidades de aprender diferentes maneiras de servir o corpo. Há, também, nessas práxis somáticas, o objetivo de educar o corpo para diferentes papéis sócio-culturais e cênico-artísticos, conforme abordado nesta pesquisa, escolhendo a dança como linguagem de expressão, de comunicação estética.

Foi possível, também, perceber que esse caminho da prática de métodos e/ou técnicas somáticas, além de fornecer instruções quanto às habilidades motoras/cinéticas ao corpo, também produz dança cênica. Além disso, essas relações com as maneiras de servir o corpo implicam em “estados” e “qualidades” de ser e estar no mundo, transformando estes criadores-intérpretes em portadores de sentidos e valores estéticos culturais duráveis, mas não imutáveis. São frutos de um movimento dialético entre a situação do momento e um padrão corporal incluindo valores simbólicos com suas noções de tempo e de espaço, incorporando e afirmando o presente, negando ou transformando o passado e projetando referências para o futuro.

Alguns conceitos abordados nessa escrita fortaleceram a idéia que os processos de criação em dança contemporânea podem ser considerados um sistema. Para Vieira (2006), um agregado de coisas passa a ser um sistema quando, por definição, existe um conjunto de relações agindo sobre os elementos agregados, de modo a permitir a emergência de propriedades coletivas partilhadas. O ambiente é incluído nessa definição. Portanto, o GDFAP pode ser considerado, enquanto ambiente, como um conjunto de

relações entre os elementos, que são: processos criativos, os criadores-intérpretes, as aulas, as técnicas e/ou métodos, os profissionais envolvidos e as matrizes geradoras. Tais elementos são amplamente trabalhados pelas diferentes formas de abordagem das ações, e estão intimamente ligados e em constantes comunicações e recombinações com os próprios valores e com as qualidades de um ambiente contemporâneo.

A descoberta das matrizes geradoras de movimento foi um elemento importante para compreender as questões que estão embutidas em um tipo de criação, permitindo novos olhares sobre os processos anteriores e propiciando bases de criação para novos trabalhos artísticos. Nessa perspectiva reflexiva, relacional e analítica, foi possível, ainda, revisitar as obras anteriores e, com isso, perceber que a criação artística é algo dinâmico, flexível, não fixo, móvel e plástico.

Na imersão do universo dos materiais utilizados nas obras existentes do Grupo, percebi que o processo criativo não é apenas um local de armazenamento de dados e informações, mas, sim, um processo dinâmico que se modifica com o tempo. As possibilidades de modificação deste material são permanentes e contínuas; assim, traz um conceito de inacabamento no sentido estético, onde a obra é vista como incompleta, com variação contínua do seu conteúdo, podendo modificar aquilo que ainda pode ser mudado, transformado.

A própria característica gerativa das matrizes estabelece a operação de combinação das mesmas, as quais se cruzam e interagem nos procedimentos de um processo, oferecendo possibilidades de singularidades processuais.

As singularidades das novas criações surgiram nas propostas colaborativas que resultaram em obras reconfiguradas, na verdade, novas criações com rastros dos processos anteriores. Esses rastros permitiram que as colaboradoras conquistassem bases para investigar e ter propriedade de propor suas próprias metodologias específicas.

A liberdade das colaboradoras em usar o material com autonomia para aplicar suas próprias metodologias fez com que o formato do Grupo de Dança da FAP fosse, mais uma vez, revisto. Esse lugar ao longo dos anos foi se transformando e se modificando, movido pela demanda dos acontecimentos e necessidades da dança contemporânea, expressadas por indivíduos em movimento. É notável que olhar para a história, especificamente para a do GDFAP, é compreendido com uma necessidade contextual, a fim de que o artista possa ter consciência de quem ele é, com quem ele está

se relacionando e como pode estabelecer conexões com a dança, arte e a vida.

Portanto, as metodologias individuais propiciaram às colaboradoras a possibilidade de uso do material de forma autônoma, podendo desenvolver o trabalho de coreografia e não apenas atuar como criadora-intérprete. Assim, ampliam-se as possibilidades de se formarem criadores capazes de desenvolver suas próprias metodologias, carregando as bagagens do próprio Grupo e dando continuidade ao pensamento de pesquisa em dança.

A obra *Spin* foi exemplo de um projeto piloto para criação, mostrando que através da análise dos procedimentos das etapas do processo se estabelecem critérios e parâmetros para revisitar e reconfigurar as obras anteriores. Ou seja, a metodologia da pesquisa em dança surge de sua reconstrução teórico-prática.

Os registros dos eixos intercambiáveis estabelecidos geraram desdobramentos e possibilidades de novas metodologias de criação em dança. Assim, o Grupo de Dança é uma oportunidade de disseminar uma forma diferente de criar, pensar, discutir e pesquisar a dança, fortalecendo também a bibliografia na área da Dança contemporânea, mais especificamente as que mapeiam o desenvolvimento de processos criativos.

Hoje, o Grupo já se prepara para iniciar o ano de 2008 com outro formato, apresentando quatro núcleos de pesquisas e criação em dança, que são: 1 - um modelo-piloto, proposto por mim, baseado em *Spin*; 2 - pesquisas individuais compartilhadas, conforme proposto pelas colaboradoras desta pesquisa; 3 - artistas convidados; 4 - “Sexta na FAP”, evento que promove o contato do Grupo com a instituição, que tem como objetivo mostrar os processos nos espaços da faculdade.

Concluo essa dissertação afirmando que, no momento em que o artista apresenta sua obra ele está a entregando ao público, e ela é considerada não por sua completude necessária de resultado, mas, sim, como uma possibilidade de um processo que não se completa nunca, mas que pode se interromper. O que se torna mais importante é compreender o processo criativo como algo móvel e relacional, construindo ao longo do tempo, possíveis redes de criação, de análises e de críticas.

Tanto a pesquisa bibliográfica quanto a investigação de estudo de caso das obras revisitadas e reconfiguradas evidenciaram novas estratégias desenvolvidas para propor novos modos de entendimento e organização de criação, estabelecendo parâmetros de análise de processos de criação. Mostrou, ainda, a alteração das funções num ambiente

de criação do Grupo, modificando o formato existente, promovendo núcleos de pesquisa distintos, descentralizando poderes, multiplicando idéias e ações e expandindo o pensamento em dança no espaço/tempo.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, M.V. A sagração da primavera ou a sagração de um corpo de artifício. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Orgs.) **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002. p. 103.
- BACHELARD, G. **Poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1957.
- BAUMAN, Z. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BAUMAN, Z. **O mal estar da pós-modernidade**. Tradução: Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERNARD, M. **De la création choreographique**. Paris: Centre Nacional de la Danse (CND), 2001. p. 17-24.
- BÉZIERS, M.M. **A coordenação motora**: aspecto mecânico da organização psicomotora do homem. Trad. Ângela Santos. São Paulo: Summus, 1992.
- BRITTO, Fabiana. Evolução da dança é outra história. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Orgs.) **Lições de Dança 1**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999. p.159.
- BURKE, P. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2003.
- COHEN, Bonnie. B. **Sensing, feeling and action**. Northampton: Contact, 1993.
- COHEN, Bonnie Bainbridge. An introduction to Body-Mind Centering. In: KOVAROVA, Miroslava; MIRANDA, Regina. (Orgs.) **Proceedings of Conference Laban & Performing Arts**. Bratislava: Bratislava in Movement Association/Academy of Music and Dramatic Arts, 2006, p. 11-20.
- COHEN, R. **Work in progress na cena contemporânea**: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DAMÁSIO, A. A base biológica das emoções. **Revista Viver Mente & Cérebro Scientific American**. Ano XIII. nº.143. dez/2004.
- DAMÁSIO, A. **O erro de Descartes**: emoção, razão e o cérebro humano. Tradução: Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DOCZI, György. **O Poder dos limites**: harmonias e proporções na natureza, arte e arquitetura. São Paulo: Mercuryo, 1990.

DOWD, Irene. **Taking root to fly**. Trad. Djane de Almeida Bessa e Djanice de Almeida Bessa (UFBA). Massachussets: Private Publisher, 1981.

FERNANDES, C. **Corpos Co-Moventes**. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Orgs.) **Lições de Dança 4**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003. p. 35.

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

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

FERNANDES, Ciane **Corpo-imagem -espaço: transformando padrões através de relações geométricas dinâmicas**. **Cadernos do GIPE-CIT** (Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade). n.13- Salvador (BA): PPGAC, 2005. p. 63 a 75

FERNANDES, Ciane. **Esculturas líquidas: a pré-expressividade e a forma fluida na dança educativa (pós) moderna**. **Cadernos CEDES** (Centro de Estudos Educação e Sociedade) n. 53. . Campinas (SP), abril 2001. p.07 a 30.

FORTIN, S. **Educação somática: novo ingrediente da formação prática em dança**. Tradução Márcia Strazacappa. **Cadernos GIPE-CIT**. Salvador. n 2, fev.1999. p.40-45.

FORTIN, S. **Transformação de práticas somáticas de dança**. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Orgs.) **Lições de Dança 4**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003. p. 161.

FORTIN, Silvy. **Quando a ciência da dança e a educação somática entram na aula técnica de dança**. **Pro-posições: Revista Quadridimensional**. Faculdade de Educação-UNICAMP. Vol.9. n.2. [26]- São Paulo: UNICAMP, 1998. p. 79 a 95.

GELB, Michael. **O aprendizado do corpo: introdução à técnica de Alexander**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

GODARD, H. **Gesto e percepção**. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Orgs.) **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002. p. 11.

GREENE, B. **O tecido do cosmo: o espaço, o tempo e a textura da realidade**. Tradução: José Viegas Filho. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

GREINER & AMORIM. **Leituras do corpo**. São Paulo: Anablume, 2003.

GREINER, C. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva/ Guaracira Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HACKNEY, Peggy. **Making connections: total body integration through Bartenieff fundamentals**. Trad. Patricia de Lima Caetano (UFBA). Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1998, p. 201-216.

HACKNEY, Peggy. **Making connections: total body integration through Bartenieff Fundamentals**. New York: Routledge, 2002.

KATZ, H. & GREINER, C. A natureza cultural do corpo. In: PEREIRA, R. SOTER, S. (Orgs.) **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002. p. 77.

KATZ, H. **Um, Dois, Três**. A dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

KELLEMAN, S. **Mito e corpo: uma conversa com Joseph Campbell**. São Paulo: Summus, 1999.

KELLEMAN, S. **Anatomia emocional: a estrutura da experiência**. Tradução Myrthes Suplicy Vieira. São Paulo : Summus, 1992.

KNASTER, M. **Descubra a sabedoria do seu corpo**. Tradução: Carlos A.L. Salum e Ana Lúcia Franco. São Paulo: Cultrix, 1996.

LAKOFF, G; JOHNSON, M. **Metáforas da vida cotidiana**. Tradução: Grupo de Estudos da Indeterminação e da Metáfora (GEIM). São Paulo: Mercado de Letras, 2002.

LAUNAY, Isabelle. Laban ou a experiência da dança. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Orgs.) **Lições de Dança 1**. Rio de Janeiro: UniverCidade , 1999. p. 73.

LECHTE, J. **Cinqüenta pensadores contemporâneos essências: do estruturalismo à pós-modernidade**. Tradução de Fábio Fernandes. 2ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. In: PEREIRA, R. SOTER; S. (Orgs.) **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000. p. 27.

MARKONDES, E. O movimento que se especializa em dança. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Orgs.) **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002. p. 127.

MARQUES, Isabel (Org.). **Pro-posições: revista quadridimensional**; Faculdade de Educação-UNICAMP. Vol.9. n.2. [26]- São Paulo: UNICAMP, 1998. p. 79-95.

MATURANA, Leonardo. Imagem corporal. **Revista Digital**. Buenos Aires. Ano 10. n. 71. abril/2004.

MATURAMA, H.R.; VARELLA, F.J. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana**. Tradução Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2001.

MOMMENSOHN. M; PETRELLA P. (Orgs.). **Reflexões sobre Laban, o mestre do**

movimento. São Paulo: Summus, 2006.

MORIN, E. **A cabeça bem feita:** repensar a reforma, reformar o pensamento. Tradução Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

MORIN, E.; LE MOIGNE, J.L. **A inteligência da complexidade.** Tradução Nurimar Maria Falci. São Paulo: Peirópolis, 2000.

PRIGOGINE, I. **O fim das certezas:** tempo, caos e as leis da natureza. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNESP, 1996.

RAMOS, E. **Angel Vianna:** a pedagogia do corpo. São Paulo: Summus, 2007.

RENAUT, Alain. **O indivíduo:** reflexão acerca do sujeito; Tradução Elena Gaidano. 2 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

RENGEL, L. **Dicionário Laban.** São Paulo: Anablume, 2003.

RODRIGUES, Eliana (Coord.). Estudos do corpo III. **Cadernos do GIPE-CIT** (Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade. n.13- Salvador (BA): PPGAC, 2005. p. 63-75.

SAKANASHI, S.M. **Aikidô:** o desafio do conflito. Tradução: Luis Carlos Cintra. São Paulo: Pensamento, 2003.

SALLES, C. A. **Crítica genética:** uma introdução, fundamentos dos estudos genéticos sobre os manuscritos literários. São Paulo: EDUC, 1992.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 2004.

SALLES, C. A. **Redes de criação, construção da obra de arte.** São Paulo: Horizonte, 2006.

SALLES, Cecília de A. (Org.) **Manuscrita:** revista de crítica genética 7. São Paulo: Annablume, 1998.

SILVA, E. R. **Dança e pós-modernidade.** Salvador: EDUFBA, 2005.

SILVA, T.T. (Org.). **Identidade e diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SOTER, Sílvia. A educação somática e o ensino da dança. In: PEREIRA, R; SOTER, S. (Orgs.) **Lições de Dança 1.** Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999. p. 141.

SWEIGARD, Lulu. **Human movement potential its ideokinetic facilitation.** NY: Harper and Row. 1975.

VASQUEZ GICOVATE, S. **Corpo, espaço de significações e de saberes:** um estudo

sobre Merleau_Ponty e algumas considerações sobre Rudolf Laban. Londrina,PR: UEL , 2001.

VELLOSO, Marila. *Body mind centering* e os sistemas corporais: uma possibilidade de integração do ensino da dança. **Revista Científica FAP** - Faculdade de Artes do Paraná. v. 1 Curitiba. jan/fev 2006. p.157 -167.

VIEIRA, J.A. **Teoria do conhecimento e arte**: formas de conhecimento: arte e ciência-uma visão a partir da complexidade. Fortaleza (CE): Expressão, 2006.

ZAMBONI, Ernesta. Dança educação. **Cadernos CEDES** (Centro de Estudos Educação e Sociedade) n. 53. Campinas (SP), 2001. p. 07-30.

Referências eletrônicas

ALVES, Sérgio P. **Mandala**. Disponível em <http://www.salves.com.br/mandala.htm>. Acesso em 10.02.2008.

IMAGICK – Instituto de Pesquisas Psíquicas. **Os sete princípios herméticos**. Disponível em <http://www.imagick.org.br/irmandade/imagicklan0PrinHerm.html>. Acesso em 10.02.2008.

PORTAL ARTES. **Jackson Pollock**. Disponível em http://www.portalartes.com.br/portal/article_read.asp?id=442. Acesso em 15.02.2008.

UHLMANN, Günter Wilhelm. **Teoria Geral dos Sistemas - do atomismo ao sistemismo** (uma abordagem sintética das principais vertentes contemporâneas desta Proto-Teoria). Disponível em http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/teoria_sistemas.pdf. Acesso em 11.11.2007.

WEBCIÊNCIA. **Sistema Nervoso**. Disponível em http://webciencia.com/11_29nervoso.htm. Acesso em 23.09.2007.

ANEXOS

ANEXO 1 – HISTÓRICO DO GRUPO DE DANÇA FAP



HISTÓRICO DO GRUPO DE DANÇA DO CENTRO CULTURAL TEATRO GUAÍRA/ FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ.

O Grupo de Dança do Centro Cultural Teatro Guaíra/FAP, surgiu em 1986 a partir do espetáculo realizado nos dias 12 e 13 de Novembro no Auditório Salvador de Ferrante, com o objetivo de possibilitar aos alunos da Faculdade de Dança a oportunidade de a "performance" de palco, não ficando restritos à sala de aula ou aos poucos espetáculos anuais, criando experiência em apresentações de trabalhos com diversos "maitres", dançando em locais variados e divulgando o trabalho desenvolvido dentro da Faculdade.

O Grupo foi oficializado em 1988 sob a Direção Artística de Francisco Duarte, bailarino do Ballet Teatro Guaíra. O Grupo atualmente conta com um vasto repertório de coreógrafos como: Eva Schul, Alexandre Cabral, Francisco Duarte, Eduardo Laranjeira, Tonny Abbott, Cintia Napoli, Deferson de Melo, Marila Andreazza, Débora de Lara, Rosimara Viol, Dagmar Simek, Claudia Gilteman e Kim Arrow (sendo estes dois últimos coreógrafos americanos enviados pela Fulbright).

1987 - IX OFICINA NACIONAL DE DANÇA CONTEMPORÂNEA da Universidade Federal da Bahia,
com o ballet "PANTANAL", coreografia de Eva Schul (convidada).

- V FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE, onde obteve o primeiro lugar na Categoria Amador, Modalidade Contemporâneo, com o ballet "PANTANAL", coreografia de Eva Schul.

1988 - Apresentou-se juntamente com o Projeto Pré-Profissional da Escola de Danças Clássicas do Centro Cultural Teatro Guaíra, no Auditório Salvador de Ferrante, os seguintes ballets:

"REDEMOINHO-VÓRTICE" - de Francisco Duarte

"A MORALIDADE INDECISA"- de Alexandre Cabral

- CURITIBA DANCE FESTIVAL" realizado pela Kalú Aché, no Auditório Bento Munhoz da Rocha Neto, com o ballet "REDEMOINHO- VÓRTICE" de Francisco Duarte.

- Espetáculo apresentado na cidade de Jacarezinho-PR: "PÊNDULO" de Claudia Gilteman (USA), "CICLOTEMPO" de Henrique Belling, "À MORALIDADE INDECISA" de Alexandre Cabral, "A SET FOR PLAYERS" de Claudia Gilteman (USA), "SAUDADE DO BRASIL" de Eduardo Laranjeira, "REDEMOINHO - VÓRTICE" de Francisco Duarte.

- Participou juntamente com o Grupo de Dança da UNICAMP-SP, de um trabalho de Improvisação e Composição Coreográfica, desenvolvido durante as aulas da coreógrafa Claudia Gilteman (USA) na Casa do Estudante Universitário de Curitiba.

- 170 ANIVERSÁRIO DE GUARAPUAVA-PR, com os ballets: "PANTANAL", "INTERIORES", "JOPLIN BLUES", "SOLITUDE", "GEOMÉTRICA", "REFLEXOS" E "MULHER, OBJETO DE CAMA E MESA", coreografias de Eva Schul.

- BICENTENÁRIO DA REVOLUÇÃO FRANCESA, em Curitiba na Pontifícia Universidade Católica do Paraná.

1990 - Espetáculo realizado no Auditório Bento Munhoz da Rocha em Curitiba os seguintes ballets: "SOLITUDE", "FRONTEIRAS", "REFLEXOS", "OLHOS FECHADOS PRENDEM O TEMPO NUM SORRISO", "VIVE LA DIFFÉRENCE", "INTERIORES", "E AGORA COMO É QUE FICA", coreografias de Eva Schul e "LOS LIBERTADORES" coreografia de Eduardo Laranjeira.

- FESTIVAL DANÇA SUL 90, em Pelotas-RS, com as coreografias "FRONTEIRAS", "VIVE LA DIFERÊNCE", "OLHOS FECHADOS PRENDEM O TEMPO NUM SORRISO" de Eva Schul.

- Sob a Direção Artística de Eduardo Laranjeira e Assistente de Direção Débora de Lara, apresenta o Espetáculo: "VIDA LONGA... MEMÓRIA CURTA", no Teatro da Reitoria UFPR.

- Convidado especial do Espetáculo do Estúdio B de Florianópolis-SC.

1991 - ABERTURA DE SOLENIDADE DO I CAMPEONATO DE "CAÇADOR" DAS ESCOLAS DO MUNICÍPIO DE PIRAQUARA, a convite do Departamento de Educação e Cultura, no Ginásio de Esportes.

- Em Julho, apresenta-se no Grande Auditório do Teatro Guaira com os ballets: "SÚBITO", de Inês Drumond, "LIMITES", "PRECISO ME ENCONTRAR" e "CANTATA 51" de Eduardo Laranjeira, "MISS" E "PIERROT LUNAIRE" de Deferson de Melo e "RENÚNCIAS" de Cintia Napoli.

- FESTIVAL DO CBDD no Rio de Janeiro -RS.

- SEMANA DA CULTURA BRASILEIRA, promovida pela PUC-PR.

- I FESTIVAL DE DANÇA DE IBIPORÃ, à convite da Fundação Cultura de Iporã, com a estréia das coreografias: "TELUS MATER", de Jorge Luza, "ESTUDO N° 2 DESLOCAMENTO E N° 3 PARTES DO CORPO" de Dagmar Simek e "E LUCEAN LE STELLE"... "O DOLCI BACI" de Eduardo Laranjeira.

- Em Novembro, o espetáculo no Centro Cultural Portão, Auditório Antonio Carlos Kraide, com a estréia de "CÃES DE GUERRA" de Marila Andreazza.

- PROJETO DANÇA PARA O POVO, em Dezembro, espetáculos ao ar livre, promovidos pelo Centro Cultura do Portão.

- SEMANA DO FOLCLORE, promovido pela PUC-PR.

1992 - Em Junho apresenta-se no Auditório Salvador de Ferrante, onde foram apresentados os seguintes ballets: "CANTAT 51" de Eduardo Laranjeira, "CLAP HANDS" de Heloisa Mello, "CONSTRUCTION N*2" de Jorge Luza, "UNSQUARE DANCE" de Júlio Mota e o "DRAMA DE ANGÉLICA" de Cleide Piasecki. Este espetáculo teve como convidada especial Marize Piva com a coreografia "LULABAILUL".

- I MOSTRA DE DANÇA CONTEMPORÂNEA DE CURITIBA, Teatro do Sesc em Julho.
- Em Outubro, espetáculo no Auditório da Reitoria da Universidade Federal do Paraná, com os ballets: "O DRAMA DE ANGÉLICA", "LIMITE", "CONSTRUCTION N*2", "INCÔMODO", "QUAL É AGORA MEU CAMINHO", "LAUDAMUS TE" E "IDADE DE ANSIEDADE".
- Espetáculo em Cascavel como Grupo convidado.

1993 - A professora Débora de Lara assume a Direção do Grupo tendo como Assistente Rosimara Viol. A política do Grupo visa divulgar ainda mais o trabalho que está sendo realizado, permanecendo a filosofia de ampliar e diversificar conhecimentos de dança tornando-a uma arte popular. Tem também como objetivo proporcionar aos alunos diferentes trabalhos com linhas coreográficas diferentes e distintas, oferecer cursos com "maitres" diversos, apresentar-se dentro e fora de Curitiba, divulgando a dança produzida dentro desta Faculdade.

- Espetáculo no Auditório Salvador de Ferrante em Junho.
- FESTIVAL DE DANÇA DO TRIÂNGULO, em Uberlândia-MG
- FESTIVAL DE DANÇA DE ANTONINA, no Paraná, como Grupo convidado.
- IX FESTIVAL SUL MATOGROSSENSE DE DANÇA.
- Apresentação no Centro de Educação Integral Eva da Silva.
- MOSTRA INDEPENDENTE DE DANÇA, apresentação no Centro Cultural do Portão como Grupo convidado.
- VEM DANÇAR CONOSCO, apresentação em Cascavel como Grupo convidado.

1994 - ABRIL - Assinatura do Contrato com a Prefeitura Municipal de Curitiba, através da Secretaria de Educação e Cultura, para realização de espetáculos quinzenais para as crianças integrantes do PROJETO PIÁ.

MAIO - Espetáculo para o PROJETO PIÁ.

JUNHO - Espetáculo Beneficiente no Teatro Lala Schineider em benefício da Guarda-Mirim de Curitiba.

- PROJETO PIÁ, no Centro Cultural Portão.

JULHO - FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE.

- PROJETO PIÁ, no Centro Cultural Portão.

AGÔSTO - PROJETO DANÇA NA TERÇA, no Teatro Fernanda Montenegro em Curitiba-PR.

SETEMBRO - PROJETO PIÁ, no Centro Cultural Portão.

OUTUBRO - DANÇA NA TERÇA, no Teatro Fernanda Montenegro, em Curitiba-PR.

- PROJETO PIÁ, no Centro Cultural Portão.

NOVEMBRO - Espetáculo realizado no Auditório Salvador de Ferrante tendo as seguintes coreografias: "CORES PRIMÁRIAS", "ENTRE" ambas de Déo de Mello, "DESABAFO" de Julio Mota e "SI SI" de Lucyanna Kalluf e "QUADROS" de Marila Andrezza.

DEZEMBRO - Espetáculo de encerramento do PROJETO PIÁ, realizado na Ópera de Arame de Curitiba-PR, com a coreografia de Marila Andrezza "QUADROS".

1995 - O Grupo permaneceu participando do PROJETO PIÁ, junto à Fundação Cultural de Curitiba, realizando espetáculos mensais com sessões pela manhã e tarde, no Auditório Antônio Carlos Kraide no Centro Cultural Portão de Curitiba-PR.

JULHO - Espetáculo no SESC da Esquina por convite da Escola "The Bond English" onde foi apresentada a coreografia de Elaine de Markondes "SINOPSE".

AGOSTO - Foram realizadas apresentações na Ópera de Arame de Curitiba-PR, na Rua da Cidadania por ocasião da PRIMEIRA MOSTRA DE DANÇA DE CURITIBA. Foram apresentados os seguintes trabalhos: "QUADROS" de Marila Andrezza, "SOLITUDE" de Eva Schul e "RORATE COELI" de Elaine de Markondes.

NOVEMBRO - Espetáculos realizados no Auditório Salvador de Ferrante e no Auditório Antônio Carlos Kraide, onde foram apresentadas as seguintes coreografias: "SOLITUDE" de Eva Schul, "RORATE COELI" de Elaine de Markondes e "ROMANCE DE RICARDO ORDONEZ" de Elaine de Markondes.

ANEXO 2 - CRONOLOGIA DO GRUPO DE DANÇA DA FAP ENTRE 2000 A 2002

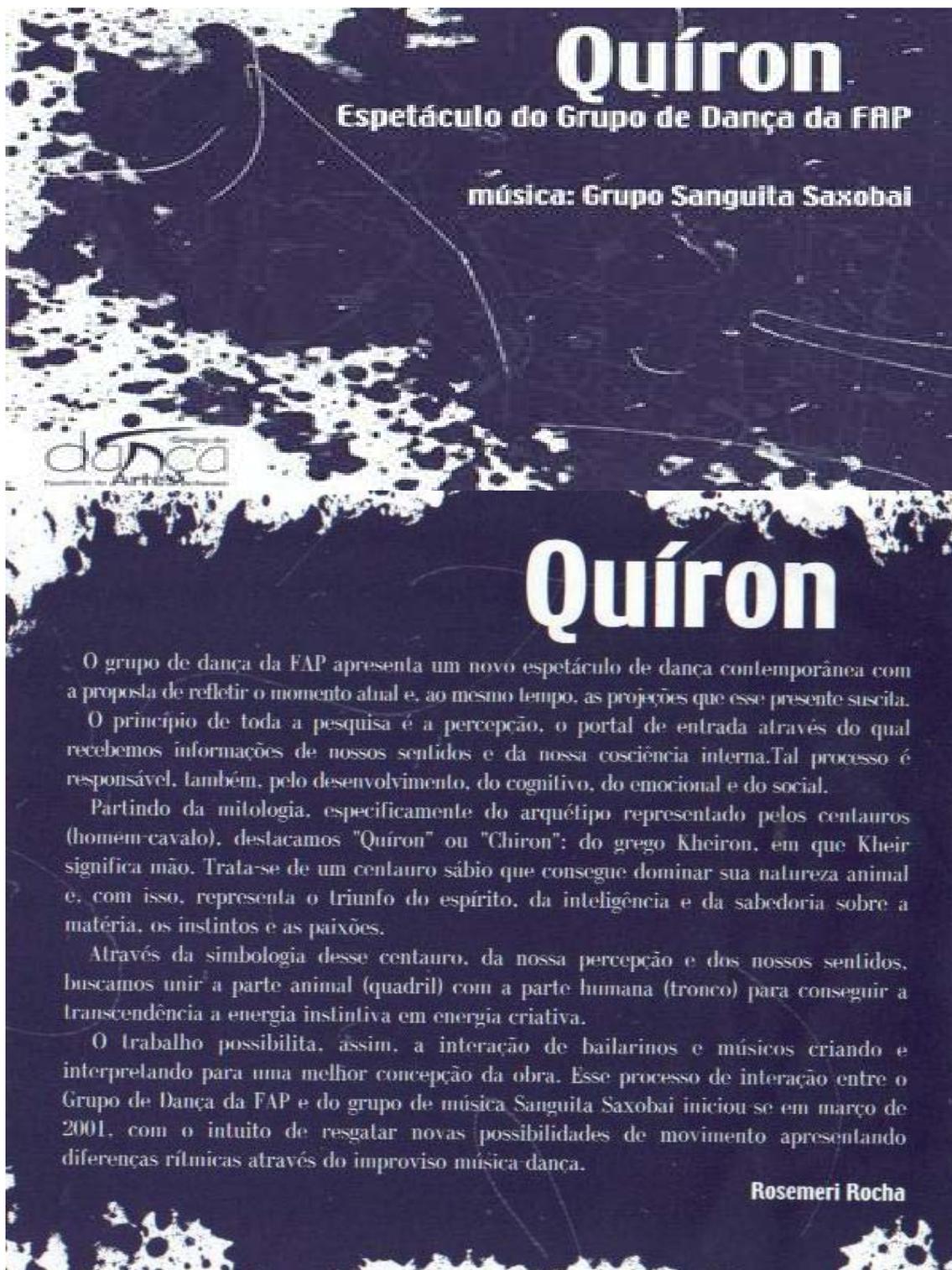
Coreografia/ coreógrafo

Circuito - Rosemeri Rocha
Escalada - Rosemeri Rocha
Pare/olhe/escute - Rosemeri Rocha e Cinthia Kunifas
Impatiens - Rosemeri Rocha
Disparate - Rosemeri Rocha
Forças n 1 - Rosemeri Rocha
Forças n 2 - Rosemeri Rocha
Forças 2,5 sem compromisso - Rosemeri Rocha
Fluxos - Rosemeri Rocha
Entrecorpos - Rosemeri Rocha
Refém - Rosemeri Rocha
Reféns - Rosemeri Rocha
Mulheres - Rosemeri Rocha
Singular - Gevana Freitas
Alta tensão - André Duarte
Isadora - Marila Velloso
Gestual - André Duarte
Fata - Andréa Gianini
Lux - Julio Mota
Test Drive - Sávio de Luna
Mulheres amarelas - Humberto Antonetti
Anjo - Déferson de Melo
Abtrato #7 - Sabrina Ortolan

Profissionais (professores e coreógrafos)

André Duarte
 Andréa Gianini
 Cintia Napoli
 Cinthia Kunifas
 Cinthia Andrade
 Eduardo Giacomini
 Eliane Campelli
 Elaine Markondes
 Gevana Freitas
 Gladistoni Tridapalli
 Graciela Leite de Oliveira
 Humberto Antonetti
 Julio Mota
 Marila Velloso
 Sabrina Ortolan
 Sávio de Luna

ANEXO 3 – PROGRAMAS



Quíron
 Espetáculo do Grupo de Dança da FAP
 música: Grupo Sanguila Saxobai

Quíron

O grupo de dança da FAP apresenta um novo espetáculo de dança contemporânea com a proposta de refletir o momento atual e, ao mesmo tempo, as projeções que esse presente suscita.

O princípio de toda a pesquisa é a percepção, o portal de entrada através do qual recebemos informações de nossos sentidos e da nossa consciência interna. Tal processo é responsável, também, pelo desenvolvimento, do cognitivo, do emocional e do social.

Partindo da mitologia, especificamente do arquétipo representado pelos centauros (homem-cavalo), destacamos "Quíron" ou "Chiron": do grego Kheiron, em que Kheir significa mão. Trata-se de um centauro sábio que consegue dominar sua natureza animal e, com isso, representa o triunfo do espírito, da inteligência e da sabedoria sobre a matéria, os instintos e as paixões.

Através da simbologia desse centauro, da nossa percepção e dos nossos sentidos, buscamos unir a parte animal (quadril) com a parte humana (tronco) para conseguir a transcendência a energia instintiva em energia criativa.

O trabalho possibilita, assim, a interação de bailarinos e músicos criando e interpretando para uma melhor concepção da obra. Esse processo de interação entre o Grupo de Dança da FAP e do grupo de música Sanguila Saxobai iniciou-se em março de 2001, com o intuito de resgatar novas possibilidades de movimento apresentando diferenças rítmicas através do improviso música-dança.

Rosemeri Rocha

Elenco:

Alessandra Bernardes, Camila Pompeu, Carlise Scalamato Duarte, Cláudio Tavares, Cristiane Kerber, Daisy Victor, Danielle Goretti, Fabiana Merola, Fausto Franco, Jeviane Dubois, Karenina de los Santos, Michelle Moura, Maria Clara Bordini, Renata Aguirre, Samantha Andrade, Sara de Sousa, Sheila da Rocha.

Grupo Sanguita Saxobai:

Grupo formado por Angelo Esmanhotto com a intenção de promover a prática da música improvisada junto ao Grupo de Dança da FAP em 2001. Seus integrantes são alunos de música e musicoterapia da FAP.

Tabla e direção: Angelo Esmanhotto, **sanfona:** Ari Giordani, **sax:** Emersonn Amaral, **contra-baixo:** Vanderlei Lima, **guitarra:** Vinicius Moura.

POIETIKUS

ESPETÁCULO DO GRUPO DE DANÇA DA FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ



"Poietikus"

FICHA TÉCNICA

| | |
|----------------------------------|---|
| Direção e Concepção Coreográfica | Rosemeri Rocha |
| Assistente de Coreografia | Cinthia Kuniñas |
| Cenário Sonoro | Angelo Esmanhotto |
| Intérpretes Criadores | Cláudio Tavares, Cristiane Kerber, Fabiana Merola, Fausto Franco, Fernanda Dantas, Juliana Alves, Maria Clara Bordini, Mariana Batista, Miriam Baiak, Renata de Aguirre, Renata Roel e Sara Sousa Melo |
| Professora de Pilartes | Alessandra Lange |
| Preparação Vocal | Fausto Franco |
| Professor Convidado | Sávio de Luna |
| Assessoria de Cenário e Figurino | Eduardo Giacomini |
| Cenário/Pintura | Lauro Borges |
| Criação e Produção do Figurino | Flash Back Wear |
| Execução do Cenário | Francisco das Neves |
| Cenotécnico | Equipe do CCTG |
| Fotógrafos | Paulo Dias e João Catelo Branco |
| Correção dos Textos | Fabiana Merola |
| Apoio | Battistella Indústria e Comércio |
| Agradecimentos | Faculdade de Artes do Paraná (FAP), Centro Cultural Teatro Guairá (CCTG), Escola do CCTG, Battistella Ind. e Comércio, Eduardo Giacomini, Humberto Antonietti, Alice Cavalcanti, Ismail Sabedotti, Helio Ricardo Sauthier e Fabiana Merola. |



Rua dos Funcionários, 1357 - Cabral - CEP 80035-050 - Curitiba - PR
 Tel.: 41 253-1771 - Fax: 41 253-7114 - E-mail: fap@fapr.br
 Internet: www.fapr.br

UNIVERSO ELEGANTE

O UNIVERSO ELEGANTE

A obra, inspirada na instalação “Samba para primeira pessoa” de Solano Santos, busca transferir a imagem do seu processo plástico da gravura para o gesto, movimento e ação. E apresenta-se como um trabalho em processo, transitando por entre imagens e as novas configurações de “espaço e tempo” que o visual provoca no corpo.

Um corpo como o lugar do diálogo entre o que está dentro e fora, de informações que passam num ir e vir contínuo de sutis ou grandes transformações. Trata-se de uma investigação corporal que tem como foco a coluna vertebral que, por meio da percepção sensorial dos movimentos fundamentais de “Béziers”, mobiliza o corpo com suas estruturas, funções, espaços e tempos.

A organização da movimentação, dentro de uma lógica, aparentemente, “ilógica”, da ordem nas desordens, do estado permanente do caos, está associada à física quântica, particularmente à “Teoria das Cordas”, em que partículas elementares da matéria são descritas como minúsculos laços de cordas que se enrolam entre si, formando infinitas linhas de força, intermináveis espirais, abertas sempre a novos acasos e trocas com o universo. Tais linhas, que envolvem a idéia de fisicalidade, estabelecem redes de simultaneidade, multiplicidade e também de sincronia e simetria, maximizando, assim, a percepção e contaminação do ambiente coletivo nesse “Universo elegante”.

Rosemeri Rocha

FICHA TÉCNICA

Direção e concepção coreográfica: Rosemeri Rocha

Consultoria coreográfica: Cinthia Kunifas

Insights de criação e investigação: Gladis Tridapalli e Michelle Moura

Preparação corporal: Alessandra Lange

Elenco: Grupo de dança da Faculdade de Artes do Paraná

Trilha original: Angelo Esmanhotto

Cenário: Solano Santos

Iluminação: Mithiko

Figurino: Josiane Forbeci

Design gráfico: Alessandra Torres Bittencourt

Acessoria de imprensa e correção de textos: Fabiana Sabedotti

Produção: Ana Cavalli

Intérpretes-Criadores: Camila Chorilli, Cláudio Tavares, Cristiane Kerber, Fabiana Sabedotti, Fernanda Gusso, Fernanda Viganó, Josiele Alcântara, Juliana Zelenski Alves, Lisiane Trindade, Luciane Lazzari, Marina Prado, Mariana Batista, Paula Felitto, Sheila da Rocha, Sílvia Nogueira, Tom Reikdal.

Agradecimentos: Hélio Ricardo Sathier, G2, Teatro Guaira.

síte: www.fapr.br/grupodanca

KAIBALION

O **Kaibalion** leva a "cena" questões da dança: as diferenças, a multiplicidade de identidades e a complexidade da matéria - segundo a alteração individual auto-organizada e não-linear baseada na "teoria dos sistemas dinâmicos". A anatomia da mão é a fonte da investigação perceptiva do movimento representando os cinco elementos básicos (ar, água, fogo, éter e terra) responsáveis pela criação humana. A teoria da relatividade einsteniana reforça a construção da cena, onde todo movimento existe em relação ao outro, não existindo assim movimento absoluto. A obra cria seus próprios espaços; a rotação das imagens não representa, simula. É criadora e portadora de significados que se desconstruem no espaço-tempo. O indivíduo fora ou dentro da cena estabelece uma ordem de relações, cria elegantes conexões expandindo a geometria hiperbólica do Universo.

Direção e concepção:

Rosemeri Rocha

Insights coreográficos:

Camila Chorilli, Gladis Tridapalli

Lauro Borges.

Concepção e direção cenário sonoro:

Angelo Esmanhotto (sarod, tabla, ruídos e voz)

Músicos:

Elaine Barbosa (canto, flauta, ruídos e sinos)

Bruna Seabra (canto, sinos e ruídos)

Daniel Farah (canto, darbaqui, didjridu ruídos).

Preparação corporal:

Alessandra Lange (pilates)

Colaboradores:

Wilson Sagai (respiração)

Alexandre de Souza (capoeira)

Mônica Infante (aikidô)

Gladis Tridapalli (d. Cont)

Iluminação:

Erica Mithiko

Cenário e Figurino:

Kátia Horn

Confeção dos figurinos:

Salette Batista

Design gráfico:

Erica Mithiko e Raro

Produção:

Ana Cavalli

Intérpretes criadores:

Alessandra Flores

Alexandre de Souza

Camila Chorilli

Carolina Bim

Cláudio Tavares

Fausto Franco

Fernanda Viganó

Gisele Onuki

Juliana Alves

Juliana Lorenzi

Luciane Lazzari

Mábile Borsato

Mariana Batista

Naiara Araújo

Paula Fellito,

Renata Pires

Renata Roel

Sílvia Nogueira

Viviane Morteau

Video:

Diego Stavitzki

KAIBALION

Realização:



Apoio:



Agradecimentos: Faculdade de Artes do Paraná,
Centro Cultural Teatro Guaíra,
Solano dos Santos

SPIN



SOBRE O GRUPO

A proposta do trabalho do Grupo de dança da FAP (2000 - 2006) é investigar e pesquisar a dança, a partir do estudo do corpo. As possibilidades de organizações de um indivíduo, segue os impulsos da própria forma corporal. Gerando assim, movimento espiralado que conceitualiza um tipo de dança, criando uma linguagem artística em dança contemporânea.

O Grupo da FAP é o sujeito da pesquisa - Processos de Criação em Dança Contemporânea, Sob Direção de Rosemeri Rocha. (Mestranda em Artes Cênicas pela UFBA)

RELEASE

"SPIN" é uma obra aberta. O movimento espiralado é a matriz - resultante da ideia de integração da pesquisa, onde a complexidade das relações estabelece uma dança. O sujeito-indivíduo constitui a obra: traz, constrói e transforma sua própria identidade em movimento. As questões trazidas provocam alteração da velocidade no trânsito das dimensões entre o fenômeno observado e o observador. As imagens se modificam no tempo espaço com simultaneidade e a multiplicidade. A continuidade e a transformação das ações são irreversíveis e geram instabilidade, coexistindo dentro do próprio sistema inserido.

FICHA TÉCNICA

Concepção e direção **Rosemeri Rocha**
 Cenário sonoro **Mario Carta**
Angelo Esmanhotto
 Cenário Imagético **Cinestragem**
 Iluminação **Erica Mithiko**
 Figurino **Salete Santos e equipe**
 Insights coreográficos **Marila Velloso**
Ana Anes
Juliana Alves
Mariana Batista
 Intérpretes-Criadores **Ana Luíza Freire**
Cibele nolé
Fernanda Dantas
Fernanda Viganó
Isabela Schwab
Loa Campos
Mábile Borsatto
Mariana Batista
Naiara Araújo
Renata Roel

Ana Cavalli Produção
Juliana Lorenzi
Sílvia Nogueira
Caio Vieira Fotógrafo
Daniel Chaves de Carvalho Design Gráfico

AGRADECIMENTOS

Casa Hoffmann
(Marila Velloso e equipe)

Teatro José Maria Santos
(Gilberto Tuyuty e equipe)

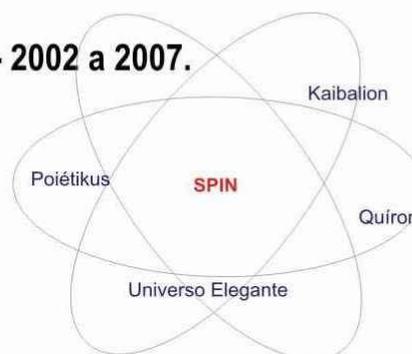
Faculdade de Artes do Paraná
(Hélio Salthier e equipe)

CONTATO

grupodancafap@gmail.com

AMOSTRAGEM: Grupo de Dança da FAP

SPIN ↔ obras revisitadas: reconfigurações dos processos de criação do Grupo de Dança da FAP - 2002 a 2007.



Amostragem , este encontro tem como objetivo partilhar a pesquisa da artista Rosemeri Rocha (mestranda em Artes Cênicas pela UFBA), que vem sendo desenvolvida junto as criadoras - intérpretes do Grupo de Dança da FAP desde 2000.

Datas:

Dia 25- 10 às 20h

Dia 26-10 às 10h

Dia 27-10 às 15h

Casa Hoffmann - Centro de Estudos do Movimento.

Rua Claudino dos Santos, 58

Largo da Ordem - Curitiba/PR.