UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

REGINALDO DOS SANTOS OLIVEIRA

ENCONTROS: A EXPERIÊNCIA COMO PRÁTICA DE CRIAÇÃO E REFLEXÃO EM DANÇA.

Salvador
2014

REGINALDO DOS SANTOS OLIVEIRA

ENCONTROS: A EXPERIÊNCIA COMO PRÁTICA DE CRIAÇÃO E REFLEXÃO EM DANÇA.

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Jussara Setenta

Salvador

2014

Catalogação na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecário Responsável: Valter dos Santos Andrade

O48e Oliveira, Reginaldo dos Santos.
Encontros: a experiência como prática de criação e reflexão em dança / Reginaldo dos Santos Oliveira. – Salvador, 2014.
113 f. : il.

Orientadora: Jussara Sobreira Setenta.
Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Dança. Escola de Dança. Salvador, 2014.

Bibliografia: f. 107-111.

1. Cia dos pés. 2. Processo criativo. 3. Dança - Experiência. 4. Dança – Alteridade. 5. Dança contemporânea. I. Título.

CDU: 793.3

REGINALDO DOS SANTOS OLIVEIRA

ENCONTROS: A EXPERIÊNCIA COMO PRÁTICA DE CRIAÇÃO E REFLEXÃO EM DANÇA.

Banca Examinadora:

Professora Drª Jussara Sobreira Setenta

Orientadora

Professora Drª Maíra Spanguero

Examinador 1

Professora Drª Ivana Menna Barreto

Examinador 2

Aos meus pais **Pedro** e **Berenice** que fazem de minha vida uma alegria de viver, pois, sem eles nada seria possível dedico mais esta conquista.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente aos meus pais Pedro e Berenice, eternos amores de minha vida que sempre acreditaram e apoiaram minha empreitada artística.

A minha avó Filomena que com muita sabedoria sempre acreditou em minha força de vontade.

Aos meus irmãos Elizângela, Rodolfo e Rosângela que contribuem para minha formação dentro e fora da universidade.

Aos meus sobrinhos Esther Rafaela e José Bernadino, que compartilham sorrisos animados e sinceros.

Com carinho e profunda admiração agradeço a minha querida orientadora, professora Doutora Jussara Sobreira Setenta que com sua inteligência e humildade, abriu caminhos e me fez encontrar questões ao redor de minhas instabilidades e flutuações possibilitando um fecundo aprendizado, uma imensurável gratidão por seu apoio, por compartilhar discussões e risos e por fazer parte desta minha jornada.

A Maíra Spanghero, por suas falas afetuosas e importantes, por conversas e discussões sobre dança e por, com muito carinho ter aceitado analisar este trabalho, um muito obrigado.

À Ivana Barreto, por ter aceitado analisar este trabalho e por ter sido tão cuidadosa, delicada e questionadora em seus escritos, guardo um carinho imenso por você.

Agradeço, em especial, aos aprendizados adquiridos no compartilhamento de movimentos, ideias e pensamentos na Companhia dos Pés, que me fizeram compreender a potência da diferença e da singularidade na dança e na vida.

Aos amigos, dançarinos e companheiros de jornada e descobertas Edson Santos e Joelma Ferreira que compartilharam crises, prazeres e questionamentos, obrigado por me mostrarem o prazer de estar e criar em grupo.

Com muito carinho, agradeço a minha primeira mestra e diretora da Cia dos Pés, Telma César, pelo incentivo e por todo aprendizado na arte, na dança e na vida.

Aos colegas de mestrado e professores, que em muitos momentos foram fontes de inspiração.

A professora Adriana Bittencourt, por conversas sempre tão estimulantes, enriquecedoras e animadas.

A professora Fabiana Britto por suas colocações sempre tão pertinentes no universo da pesquisa em dança.

Ao Grupo de Pesquisa LABZAT, por partilhar questões e afetos.

A todos que diretamente e indiretamente contribuíram para construção desse trabalho.

Agradeço à vida.

A Deus, pela minha existência.

OLIVEIRA, Reginaldo dos Santos. **Encontros: a experiência como prática de criação e reflexão em dança.** Dissertação (Mestrado) – Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

RESUMO

Esta dissertação propõe uma reflexão sobre o processo de criação em dança contemporânea da Cia dos Pés, grupo de dança radicado em Maceió/Alagoas que, a cada criação investe em novos procedimentos e formas de movimentação a partir da experiência de cada dançarino. No presente estudo, busca-se identificar os princípios organizativos no processo de composição do referido espetáculo (ENCONTROS) evidenciando a experiência, a alteridade e o compartilhamento como modos de operar sua poética na potencialização do seu processo criativo. As reflexões aqui apresentadas estão baseadas em entrevistas com componentes do grupo, análise do espetáculo e levantamento bibliográfico da trajetória da companhia.

Palavras-chave: Cia dos Pés. Processo de Criação. Dança Contemporânea. Experiência. Alteridade.

OLIVEIRA, Reginaldo dos Santos. Meetings: the experience as practical of creation and reflection in dance. Dissertation (Master). Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, 2014.

ABSTRACT

This dissertation proposes a reflection on the process of creation in contemporary dance of the company Cia dos Pés, dance group living in Maceio/Alagoas that each creation invests in new procedures and ways of moviments from the experience of each dancer. In this present study, we seek to identify the organizing principles in the process of composing the show (MEETINGS) evidencing the experience otherness and sharing as ways to operate his poetic in the potentiation of their creative process. The reflections presented here are based on interviews with members of the group, analysis of the show and bibliographic survey of the company's trajectory.

Keywords: Cia dos Pés. Process of Creation. Contemporary Dance. Experience. Otherness.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cia de Dança Ballet Eliana Cavalcanti.....19
Figura 2 - Canais e Lagos,Balé Íris de Alagoas.....20
Figura 3 – Evergueen, Cia Maria Emília Clark.....20
Figura 4 - Sábia Sarjeta, Saudáveis Subversivos.....25
Figura 5 - Experimento Zero, Saudáveis Subversivos.....25
Figura 6 - Experimento Zero, Saudáveis Subversivos.....26
Figura 7 - Ouro Azul, Isabele Rocha.....27
Figura 8 - Recursos Humanos, Cia LTDA.....28
Figura 9 - Preparação de Pé, Umbigo e Coração,Cia dos Pés.....31
Figura 10 - Pé, Umbigo e Coração, Cia dos Pés.....32
Figura 11 - Pé, Umbigo e Coração, Cia dos Pés.....33
Figura 12 - Pé, Umbigo e Coração, Cia dos Pés.....34
Figura 13 – Variações para Café com Pão, Cia dos Pés.....35
Figura 14 - Yerma Maria da Silva, Cia dos Pés.....37
Figura 15 - Yerma Maria da Silva, Cia dos Pés.....38
Figura 16 - Yerma Maria da Silva, Cia dos Pés.....39
Figura 17 – Yerma Maria da Silva, Cia dos Pés.....39
Figura 18 – Qual é a história que você quer que eu conte?, Cia dos Pés.....41
Figura 19 – Qual é a história que você quer que eu conte?, Cia dos Pés.....41
Figura 20 – Qual é a história que você quer que eu conte?, Cia dos Pés.....42
Figura 21 – Miami dos Mendigos ou “As Privadas”, Cia dos Pés.....43
Figura 22 – Dentroforaadentro, Cia dos Pés.....44
Figura 23 – Dentroforaadentro, Cia dos Pés.....45
Figura 24 – Azul Quente, Cia dos Pés.....46
Figura 25 – Encontros (RUA), Cia dos Pés.....47
Figura 26 – Encontros, Cia dos Pés.....47
Figura 27 – Encontros, Cia dos Pés.....71
Figura 28 – Preparação Técnica, “Encontros” da Cia dos Pés.....72
Figura 29 – Preparação Técnica, “Encontros” da Cia dos Pés.....74
Figura 30 – Preparação Técnica, “Encontros” da Cia dos Pés.....75
Figura 31 – Preparação Técnica, “Encontros” da Cia dos Pés.....76
Figura 32 – Preparação Técnica, “Encontros” da Cia dos Pés.....79
Figura 33 – Preparação Técnica, “Encontros” da Cia dos Pés.....81
Figura 34 – Encontros, Cia dos Pés.....86
Figura 35 – Encontros, Cia dos Pés.....88
Figura 36 – Encontros, Cia dos Pés.....90
Figura 37 – Encontros, Cia dos Pés.....91
Figura 38 – Encontros, Cia dos Pés.....91
Figura 39 – Encontros, Cia dos Pés.....92
Figura 40 – Encontros, Cia dos Pés.....93
Figura 41 – Encontros, Cia dos Pés.....94
Figura 42 – Encontros, Cia dos Pés.....94
Figura 43 – Encontros, Cia dos Pés.....96
Figura 44 – Encontros, Cia dos Pés.....97
Figura 45 – Encontros, Cia dos Pés.....99
Figura 46 – Encontros, Cia dos Pés.....99

Figura 47 – Encontros, Cia dos Pés.....100
Figura 48 – Encontros, Cia dos Pés.....100
Figura 49 – Encontros, Cia dos Pés.....101

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO..... 11

2 A COMPANHIA DOS PÉS..... 16

2.1. Telma César Cavalcanti..... 16

2.2 Ambiente de existência..... 19

2.3 Espetáculos..... 30

3 DANÇA E EXPERIENCIA..... 49

3.1 Experiência: o conceito em contexto..... 49

3.2 Experiência e informação..... 52

3.3 Experiência e alteridade..... 55

3.4 Dança e experiência..... 58

3.5 A “experiência” na Cia dos Pés..... 61

4 O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO ENCONTROS..... 69

4.1 A construção técnica corporal..... 72

4.2 Os experimentos de criação..... 81

4.3 O processo compositivo..... 87

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 103

REFERÊNCIAS..... 107

1 INTRODUÇÃO

No trato com ideias e assuntos de dança em Alagoas, vi-me diversas vezes frente ao fato de que, em todo o tempo dedicado a arte como artista, como docente e como espectador de teatro e de dança, permaneci em busca por questões sobre o corpo, sobre a composição em dança. Neste sentido, meu percurso artístico esteve marcado por inquietações acerca do uso do corpo nas artes cênicas e de suas possibilidades de criação. Isso despertou meu interesse para entrar nesta pós-graduação, e assim, aprofundar o estudo de processos de criação em dança. Neste território, a experiência de “Encontros” vem me marcando fortemente, sobretudo pela forma de tratar o dançarino e a criação, o que contribuiu para que eu pudesse pensar o corpo enquanto discurso e a criação enquanto uma rede que se constrói e se materializa em meio as suas ondulações, instabilidades e incompletudes.

Assim, as motivações que engendram este estudo estão advindas de minha trajetória no ambiente artístico da Companhia dos Pés. Neste sentido, as reflexões que se apresentam nesta escrita são frutos de minha experiência criativa enquanto dançarino interpelado e compreendido enquanto um ser que pensa, reflete, discute, pergunta, responde e questiona junto com o outro, em colaboração. Ou seja, um dançarino que não apenas dança passos sequenciados, mas reflete sobre a criação em dança, sobre as suas relações com o outro e com o mundo. As possibilidades e as relações vivenciadas por mim durante esse momento em relação aos outros integrantes do grupo e a composição se estabelecem emitindo força e coerência para os escritos afetuosos que se mostram desnudos e visíveis logo adiante.

Considerando meu olhar sobre a utilização do corpo do dançarino e sobre os sentidos que a “diferença” e a “experiência” ocuparam na criação da obra “Encontros” pensei que poderia ser um objeto de estudo fecundo para refletir sobre a composição em dança. Assim, a reflexão aqui apresentada busca compreender e afirmar a experiência e a diferença enquanto potência de criação e reflexão em dança.

Para tanto, esta dissertação apresenta um olhar sobre o processo criativo do espetáculo de dança contemporânea “ENCONTROS” da Cia dos Pés, companhia de dança contemporânea atuante em Maceió-AL, o qual vivenciei como dançarino. Esse processo de criação foi compartilhado com Edson Santos, Joelma Ferreira e

Telma César, esta última diretora do espetáculo e da referida Cia. Busco aqui, discutir a poética do espetáculo, entendendo poética como modo de operar, focalizando os aspectos da experiência compartilhada e da diferença como potencializadores da prática de criação em dança.

A partir da delimitação do tema “Encontros: a experiência como prática de criação e reflexão em dança”, conforme se busca demonstrar ao longo deste trabalho, lançamos mão da hipótese: quando o processo de criação se dirige em afagar a diferença, a composição torna-se um processo que abriga experiências.

Amparo-me nos escritos sobre a experiência de Jorge Larrosa Bondía e Walter Benjamim para refletir sobre a prática da criação em dança no espetáculo “ENCONTROS”. Por outro lado a noção de experiência trazida por Narciso Telles no campo da metodologia de pesquisa irá encaminhar aportes para uma melhor contextualização da situação em que encontro-me no trabalho, no sentido de ser ao mesmo tempo pesquisador e sujeito parte do objeto pesquisado.

Em uma pesquisa acadêmica, considerar a experiência como caminho para a pesquisa implica, conforme Telles (2007) em assumir a parcialidade do observador “[...] como também sua participação efetiva no fato em questão, já que o entrelaçamento olhar-objeto é intenso” (Telles, 2007, p. 04). O autor defende ainda a experiência como um caminho viável para a pesquisa e para investigação de processos vivenciados pelo próprio pesquisador, por possibilitar uma assimilação “corpóreo-sensorial” a respeito do tema investigado. Assim, propõe a busca de uma “[...] radicalidade do conceito de experiência, onde o olhar do investigador também passe por seu corpo, suas emoções e seu fazer” (TELLES, 2007, p. 04).

A noção de experiência, portanto, ancorada em Bondía (2002) e Walter Benjamim (1994) se ramifica por um lado como questão a ser localizada para o entendimento do objeto estudado e foco para as discussões acerca das problemáticas levantadas; por outro como fio condutor para o posicionamento do artista pesquisador/pesquisado.

O reconhecimento da importância da experiência na construção do saber é um passo para se pensar a produção do conhecimento em arte, em dança. O professor da Universidade de Barcelona, Jorge Larrosa Bondia (2002), ressalta o valor de olharmos para a experiência como fonte de construção do saber. Aprendemos por meio daquilo que nos acontece, que nos modifica e nos transforma

reconhecendo o quanto nossas experiências são importantes na construção daquilo que sabemos, que conhecemos. Bondia (2002) nos fala sobre olhar para a educação através do par experiência/sentido.

Desta forma, meu interesse em pesquisar e formalizar academicamente a análise de um processo de criação artística surgiu de uma necessidade particular de reflexão acerca do fazer/criar. Nesse processo de busca/reflexão pessoal e artística, minha visão sobre a dança é ampliada a partir da compreensão prática de um caminho de produção cênica em dança contemporânea, preenchendo de experiência/sentido minha prática artística/acadêmica em dança.

Em termos metodológicos, esta pesquisa trata-se de um estudo de caso que parte da análise de oito entrevistas realizadas com integrantes e ex-intergrantes da Companhia dos Pés, além de, alguns artistas da dança da cena alagoana. Neste viés, o levantamento do percurso artístico da companhia foi realizado a partir das entrevistas e de documentos de espetáculos, tais como: matérias jornalísticas, programas dos espetáculos, fotos, registro em vídeos, cartazes e fotos. É importante lembrar que tal metodologia de pesquisa foi sendo organizada e reorganizada ao longo do percurso seguido, sofrendo alterações e modificações ao longo do tempo de pesquisa.

É importante ressaltar que até esse momento não há nenhum trabalho reflexivo que dê conta da trajetória da Companhia dos Pés com reflexões, discussões, análises e histórico. Assim, esse estudo torna-se um percurso inicial importante não só para o ambiente da Companhia dos Pés, mas também, para o contexto da dança em Alagoas.

A escrita deste trabalho encontra-se pavimentada por ideias de dança que se aproximam da perspectiva co-evolutiva, e trata de pensar a dança enquanto um processo co-evolutivo. Neste viés, as habituais concepções dicotômicas e dualistas de mundo perdem o abrigo, e o que passa a prevalecer são ideias nas quais mente/corpo, natureza/cultura, sujeito/objeto, corpo/ambiente são instâncias co-dependentes.

Nesta pavimentação, uma rede inestancável de relações, interações e cruzamentos se mostraram mobilizadoras de meu fazer artístico/acadêmico. Esse fazer implicou em um modo de pensar onde o sujeito está envolvido por um processo constante e infinito de construção e modificação em seu modo de existir,

numa relação que não cessa entre corpo-ambiente. Neste sentindo, o pensamento em construção aqui apresentado está emaranhado em uma teia de relações que entende a processualidade inerente ao corpo. Esse caráter dado ao corpo produz engendramentos onde importa pensar o ambiente "[...] não como um lugar de ocorrência das trocas inter-sistêmicas, mas como um conjunto de possibilidades conectivas" (BRITTO, 2008, p.71). Assim, corpo e ambiente reorganizam-se numa retroalimentação mútua. O corpo expressa o que ele é em seu estado trânsito/provisório. Sendo assim, cada corpo possui um modo particular e distinto de expressar-se.

A partir da experiência vivenciada em "Encontros" pude compreender que a composição tem muito a contribuir com a formação crítica e técnica do dançarino, ao lhe proporcionar um ambiente que abrigue os acontecimentos que o atravessam nas quais sua subjetividade e criatividade são afloradas e sua visão crítica ampliada, preenchendo de sentindo o seu fazer/criar.

Para este estudo, amparo-me nas palavras de Bondia (2002), para pensar numa escrita acadêmica e prática compositiva em dança que lance olhar para a experiência, de forma que nós, pesquisadores possamos estar simultaneamente dentro/fora de nós mesmos. A ideia principal é vivermos ao mesmo tempo e de forma efetiva posturas de atividade/passividade, abrindo-nos e aguçando nossas percepções para outras possibilidades. Estes assuntos serão abordados em três capítulos que operam de modo a refletir sobre o processo de criação em dança de "Encontros".

O primeiro capítulo é dedicado a apresentar a trajetória da Cia dos Pés, estabelecendo pontos de contato entre a poética da companhia e a dança contemporânea. Nesse sentido, delineia-se o contexto cultural no qual esta companhia foi criada, bem como se traçam observações sobre a sua contribuição no contexto específico do estado de Alagoas. Além disso, são apresentadas, de forma breve, as diferentes produções artísticas da Cia dos Pés, sinalizando os momentos mais significativos de transformações ocorridas no seio dessa companhia.

O capítulo segundo parte do diálogo entre os conceitos chaves de "experiência" e "alteridade" propostos pelo pensamento de Walter Benjamim e Jorge Larossa Bondía para pensar a criação em dança no ambiente da experiência enquanto transformação e modificação do sujeito.

No terceiro capítulo reflito sobre o processo compositivo em dança do espetáculo “Encontros” como um exemplo que abrigou os conceitos acima relacionados e a partir do olhar e da prática artística articulada à experiência de cada sujeito dançante que propiciou a emergência da cooperação, do compartilhamento e da diferença enquanto potência na criação em dança.

A estrutura desta dissertação está tecida a partir da visão de dança enquanto organização espaço/temporal em constante processo de transformação e modificação, percebendo na ação de compor um exercício compartilhado, observado e tratado diante das peculiaridades, que envolve mudanças no modo de se organizar corporalmente e esteticamente. Sendo assim, é possível observar transformações que colaboraram e contribuíram na modificação das maneiras de lidar com a dança contemporânea.

Esperamos que a realização do nosso trabalho possa colaborar como mais um incentivo a pesquisa sobre os processos de criação em dança sejam eles realizados dentro das instituições acadêmicas de ensino superior ou fora delas.

2 A COMPANHIA DOS PÉS

A Cia dos Pés, companhia de dança contemporânea atuante em Maceió-AL, surgiu em 2000 pela iniciativa da bailarina, coreógrafa e professora pesquisadora Telma César buscando diálogo entre a dança contemporânea e elementos da cultura tradicional e popular do Brasil. Este grupo teve duas formações de elenco, de 2000 a 2005 (primeira formação) e 2008 a 2014 (atual formação). Entre os anos de 2006 e 2007 a companhia permaneceu desativada, retomando suas ações com novo elenco em 2008. Para melhor entender a trajetória dessa companhia de dança faz-se necessário situar o percurso de formação artística de sua mentora, bem como o contexto local alagoano no campo das artes cênicas no ano 2000 e logo adiante algumas reflexões sobre os espetáculos produzidos por esta Cia.

2.1 Telma César Cavalcanti

> [...] Telma César, recém-chegada de São Paulo em 99, fez a preparação corporal de uma peça de teatro chamada “Além do Ponto” com direção de Flavio Rabelo e René Guerra. Eles tinham uma proposta de ser algo com movimento, uma coisa mais experimental, não queriam que fosse um teatro tradicional, textual. E ai, a Telma foi fazer a preparação corporal e abriu possibilidades bem interessantes, pelo menos na minha cabeça do que se podia fazer com o estudo do movimento, da dança. (NUNES, 2013*)*

Nascida no interior do estado de Alagoas, Telma César, teve como referências de dança na infância as apresentações de pastoris que assistia com o pai e as balizas das bandas fanfarras nos desfiles do dia 7 de setembro. Aos dezesseis anos passou a estudar formalmente dança no Centro de Belas Artes de Alagoas – CENARTE, com balé clássico e jazz. Na mesma época, ingressou no Curso de Educação Física da UFAL e passou a integrar o Grupo de Tradições Folclóricas Professor Théo Brandão onde aprendeu um repertório ampliado das danças tradicionais e populares de Alagoas. Em 1983, também nessa universidade integrou o Grupo de Dança Moderna. No Cenarte, entrou em contato com técnicas

de dança moderna tais como Graham e Limón através da professora Marize Matias, ex-aluna de Ismael Guiser. Por incentivo desta professora realizou cursos de férias em São Paulo em 1986, decidindo a partir daí fixar residência naquela cidade no final de 1987 onde frequentou a Escola de Ismael Guiser dando continuidade aos estudos do balé e do jazz.

Assim, em 1988 com a aprovação em audição pública para ingressar no projeto “A Identidade da Dança Nacional” seus horizontes na dança se expandiram. Nesse projeto, coordenado pela coreógrafa Célia Gouvêa, Telma César através dos colegas de elenco entrou em contato com o trabalho de Ivaldo Bertazzo, frequentou aulas de Laban com Cibele Cavalcanti, aulas com Maria Duschenes, aulas com Klauss Vianna e aulas de balé clássico com Zélia Monteiro. Nesse contexto, dois aspectos se firmaram e foram aprofundados ao longo de sua trajetória artística: a educação somática e as danças tradicionais e populares do Brasil. No projeto acima citado, teve como incumbência além de atuar como intérprete-criadora a função de ensinar as danças tradicionais de Alagoas para o elenco de bailarinos. A partir daí iniciou o projeto de criação de uma metodologia de ensino dessas danças, tendo por base a arte do movimento de Laban em parceria com a bailarina Elizabeth Menezes ao longo de quatro anos. Esse projeto desdobrou-se para proposições também de criação artística e foi premiado pela Fundação VITAE em 1993. Com o interesse de aprofundar esta perspectiva de criação em dança contemporânea na relação com as danças tradicionais e populares é que ainda em 1993 ingressou no Mestrado em Artes da UNICAMP. Sob orientação de Regina Muller defendeu a dissertação acompanhada de configuração artística intitulada “Pé, Umbigo e Coração” – pesquisa de criação em dança contemporânea.

Ao retornar para Maceió em 1997, Cavalcanti ingressou como professora substituta da Universidade Federal de Alagoas onde atuou nos cursos de Educação Física e posteriormente no Curso de Teatro. A atuação como docente do Curso de Teatro/Licenciatura e do Curso de Formação do Ator da Ufal, trouxeram referencialidades para o corpo cênico fundamentados na educação somática. Passou então, a desenvolver trabalhos de preparação corporal de atores em processos de montagem de espetáculos interferindo diretamente no modo como o trabalho com o corpo passou a ser visto pela comunidade teatral local. Essa proposta abriu horizontes de investigação e pesquisa sobre o corpo e o movimento

no trabalho do ator, visto que, até então não se lançava olhar para a fisicalidade do ator para/em cena.

Esse ambiente definiu as características do elenco que integrou a primeira formação da Cia dos Pés para o espetáculo de estreia – Pé Umbigo e Coração. Esse elenco foi constituído por duas bailarinas (Valéria Nunes e Luciana Cristian) e um bailarino (Fernando Arruda) de formação clássica; duas atrizes (Nadja Rocha e Mônica Souza) e três atores (Glauber Xavier, Silvio Leal Sarmento e Canel Junior). Desse modo, Telma César investiu um bom tempo no processo de preparação técnica corporal do elenco, pois, embora seja uma das características do modo de operar da Cia dos Pés à valorização das singularidades e da experiência particular de cada indivíduo, foi preciso instrumentalizar esses intérpretes para que suas potencialidades fossem afloradas. Assim, a diretora relata:

> [...] a busca era de construir um grupo com pessoas autônomas e co-criadoras, a tentativa era essa. Foi um processo de criação que ao mesmo tempo foi um processo de formação. Teve um trabalho de uma pedagogia talvez, se posso chamar assim. De colaborar com as pessoas no sentido de elas se colocarem no processo como criadoras. Eu queria interlocutores e não apenas interpretes bailarinos. Eu queria interlocutores para a construção de um trabalho em longo prazo. (CAVALCANTI, 2013)

A partir do relato acima percebemos que existiu um desejo de construir um grupo onde as pessoas pudessem se colocar no trabalho enquanto artistas autônomos, pois o que acontecia até então, era dançar a coreografia dos mestres. Na busca por este caminho autônomo de criação*, as* referências dos trabalhos de Klauss Vianna e Rudolf Laban foram à base para o trabalho corporal desenvolvido com o grupo, além das referências técnicas corporais diversas vivenciadas por Telma César, como: Ai Ki Dô, Tai Chi Chuan, Contato Improvisação e New Dance. Somou-se, ainda, o aprendizado do repertório do Coco e a pesquisa sobre essa dança tradicional e popular alagoana. Esses referenciais apresentados por Telma César contribuíram para alargar as possibilidades de trabalho técnico e de procedimentos de criação, transformando o ambiente de existência da dança cênica em Maceió.

2.2 Ambiente de existência

> [...] em Alagoas demos um pulo na história, fomos do balé clássico e moderno para a dança contemporânea; não vivemos a dança moderna e o experimentalismo da década de 60 e 70. Praticamente só assistíamos a espetáculos do Balé Stagium e Cisne Negro, que são companhias mais próximas da estética do balé clássico e moderno (COELHO, 2005, p.B1).

A produção artística em dança no estado de Alagoas esteve por muito tempo calcado sobre os referenciais do Balé Clássico. Desde 1983 o Balé Iris foi à única Cia de dança residente em Maceió. O que se produziu e se falou de dança neste período esteve diretamente ligado ao Balé Clássico, ou seja, as escolas de balé que nesta cidade se estabeleceram e ao Balé Íris. Entretanto, Alagoas passou a conviver

Figura 1 – Cia de Dança Ballet Eliana Cavalcanti

Fonte: Acervo Eliana Cavalcanti.

com outros fazeres de dança trazidos por dançarinos que experienciaram outros tipos de trabalho artístico e de preparação corporal. Estas experiências interferiram diretamente neste ambiente, o modificando reciprocamente.

Assim, numa relação espaço-temporal, recortamos os anos 2000, como o ano onde se iniciou modificações e alterações na produção de dança na cidade de Maceió. Pois, foi a partir deste ano que artistas que tinham saído da cidade em busca de formações em dança voltaram e iniciaram trabalhos com diferentes perspectivas, como por exemplo, Maria Emília Clark e Telma César.

Figura 2 – Canais e Lagoas (Balé Íris de Alagoas)

Fonte: Acervo Isabele Rocha, 1999.

A volta de Maria Emilia Clark, vinda do Ballet Stagium que criou sua escola e Cia de dança foi um ponto significativo no panorama da dança em Alagoas, trazendo em seus trabalhos ideias estéticas próximas da Dança Moderna. É importante ressaltar que esta artista organizou configurações distintas esteticamente das já estabelecidas na cidade, como por exemplo: utilizou o chão, movimentos de rolamento e contração, dentre outros. Entretanto, o referencial que legitimou seus trabalhos foi o Balé Clássico e o virtuosismo técnico que essa técnica proporciona. A referida artista, apesar de ter movimentado a cena da dança em Alagoas com seus trabalhos, ainda sim, estava contaminada por propostas hegemônicas de pensar o corpo e a dança: um corpo belo, perfeito, mecânico e ginástico, vinculado a estratégias de manipulação de passos, coreografia, repetição e cópia da figura do mestre, do coreógrafo, do diretor.

Figura 3 – Evergreen

Fonte: Acervo Cia Maria Emilia Clark

Neste sentido, não havia espaço para a investigação e pesquisa de movimento nestes modos de operar, o que limitava a expressão, a autonomia e a capacidade criativa dos dançarinos. Nestes fazeres, o trato com ideias artísticas se davam a partir do próprio coreógrafo, não havia participação do dançarino na construção da obra, ele apenas executava os movimentos que o coreógrafo criava, não dando margem a questionamentos ou a porquês, o que torna "[...] possível pensar na volta da figura do *Maître* de Balé em que o procedimento adotado era o de aprender a dançar para dançar o que ele, o *Maître* – criava" (SETENTA, 2008, p.74).

Nesta mesma época (início dos anos 2000), este ambiente entrou em contato com as ideias artísticas de Telma César a partir da criação da Cia dos Pés. Esse contato possibilitou um caminho de questionamentos, descobertas e de rupturas de padrões, pois o investimento na ação criativa do fazer desta companhia se distanciava dos hábitos de pensar a criação de maneira tradicional, através de cópia e mecanização de movimentos que não permitiam que o dançarino descobrisse seu vocabulário pessoal de movimento, como até então era pensado. Em vez disto, adotaram-se atitudes que buscavam abrir espaço para questionamentos e problematizações criadas pelo próprio dançarino no processo de criação, o que possibilitou a construção de sujeitos críticos/reflexivos de seu fazer. Neste sentido, um movimento de inquietude e curiosidade foi iniciado por esta Cia a partir do jeito de tratar ideias artísticas de dança de maneiras flexíveis. Esse jeito de tratar dança causou certo estranhamento, pois esse modo de operar desestabilizou ideias de corpo e de dança que estavam fortemente enraizadas na cidade. Sobre esta questão a diretora da Cia dos Pés explica:

> [...] Quando a dança começa a deixar de ficar conformada com o que se entendia até então por dança, que era o balé clássico, surge uma estranheza. Porque aquele lugar comum do que era considerado arte passa a ser questionado, remexido. A ideia de arte enquanto beleza. Aquela ideia de beleza grega, principalmente sobre o corpo e principalmente em cima do cânone do balé clássico, desse corpo belo que não é nada cotidiano nem comum. Essa visão é que começa a ser questionada. (CAVALCANTI apud COELHO, 2010, p. B2)

Assim, com a criação e desenvolvimento das ações desta Cia vinculadas à participação e ao respeito à diferença, os dançarinos desse grupo se debruçaram

sobre a pesquisa e investigação de seu próprio corpo e movimento, construindo um caminho autônomo na busca de sua própria dança. Além disso, o olhar dado às danças tradicionais populares e ao corpo por elas estruturado como uma (das possíveis) referência técnica e estética para o bailarino ampliou o modo de ver dança de alguns sujeitos, como por exemplo, Valéria Nunes e Isabele Rocha.

A importância do trabalho desenvolvido por esta Cia recai sobre a formação técnica do dançarino quando apresenta modos de organização que não mais se baseiam em referências clássicas, entretanto, propõem propostas de construção técnica corporal diferenciadas das já existentes, tais como: a improvisação, técnicas de abordagens somáticas e as danças tradicionais brasileiras que serão o fio condutor utilizado no treinamento corporal do grupo e na construção de sua linguagem. Por conta disso, a Cientista social e ex-integrante da Cia dos Pés Nadja Rocha comenta em entrevista:

> [...] Eu lembro muito, assim, da gente fazendo exercício de rolamento no chão. E eu dizia - não consigo pensar rolando. Então, eu não conseguia decorar a sequencia porque eu estava acostumada a pensar em linha reta, de pé, e eu tinha que pensar rodando, girando, no chão. E ai, eu me perdia no meio do movimento. Eu chegava no meio da execução do movimento e pensava - e agora?. E ela vinha e conduzia, porque era esse o entendimento. De que o corpo tem uma sabedoria, de que o corpo encontra o caminho. Uma lógica diferente. (ROCHA, N., 2013)

Esta lógica diferenciada da qual nos fala Nadja Rocha estava preenchida de movimentos de queda, de ações cotidianas tais como: correr, saltar, andar, parar. Ações que não eram entendidas enquanto movimentações que poderiam construir dança. Esse modo de operar se apresentou a partir da consciência de cada dançarino e do caminho interno do movimento. Assim, o conforto e o conformismo presente na dança em Alagoas começou a ganhar reflexões, questões, transformações a partir da poética da Cia dos Pés, que com sua dança, estimulou questionamentos no modo de tratar dança em Alagoas, apresentando possibilidades dinâmicas em seus processos de criação ao invés de fixidez.

> [...] A Cia dos Pés foi responsável por transformações e pela busca de desenvolvimento de uma linguagem da dança centrada na singularidade de cada corpo. Esse modo de operar em dança, de perceber o que cada corpo oferece enquanto potencia, ao invés de organizar o corpo para se adequar a determinando tipo ou padrão de movimento, tornou-se para época algo

> estranho, que não podia ser entendido enquanto dança. Isso porque, os referenciais da dança em Alagoas ainda estavam imbricados em um modo de organização de dança calcado na prática e nos ideais românticos do balé clássico. (Lopes, 2004, p.B1).

É importante ressaltar que esta escrita tem a pretensão de apenas apresentar o caminho que a dança percorreu no estado de Alagoas e como o referencial da Cia dos Pés calcado nas particularidades do corpo em movimento e não no código, possibilitou um alargamento de possibilidades em seus processos criativos a partir da experiência de cada dançarino. Além disto, provocou uma heterogeneidade de corpos e movimentos, ao tempo que novos grupos foram criados. Sobre esta questão Antonio Lopes (2004, p. B1), afirma que:

> [...] numa vertente contemporânea de significado contundente para a questão ora abordada, efetivamente, é no ano 2000, que surge a Cia dos Pés dirigida por Telma Cesar, que, buscando uma experiência de processo investigativo e de formação plural para o artista/dançarino, fez surgir novos procedimentos reveladores de atores/intérpretes/criadores.

Assim, é nesse contexto limitado e restrito que as ideias artísticas da Cia dos Pés irão assentar suas questões. Isso implicou na expansão de grupos de dança neste território que com seus modos particulares de tratar corpo e movimento, contribuíram para que a produção de dança nesta cidade fosse ampliada. Ainda em acordo com Antonio Lopes (2004, p.B1):

> [...] é esse ponto de vista de verificação de um espaço privilegiado de experimentações e de possível realização que alimenta, sustenta e permite o amadurecimento de novas companhias, inseridas num momento de importante contribuição das atividades coreográficas para a nossa Alagoas.

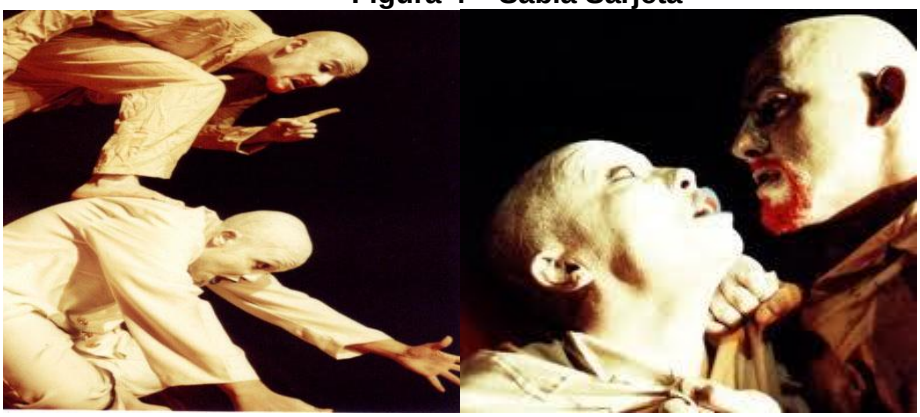
O trabalho desenvolvido pela referida companhia estimulou diretamente duas dançarinas da cidade. Isabele Rocha e Valéria Nunes são bailarinas clássicas que foram contaminadas com o modo de olhar para o corpo a partir da singularidade, do toque, da relação com o osso, das diferentes possibilidades de movimento que cada corpo pode produzir.

A Cia dos Pés contribuiu para este ponto marcante na dança e no teatro alagoano, o da investigação do corpo, do movimento. É neste contexto, que se iniciam mudanças e transformações pertinentes no fazer cênico alagoano, onde

perspectivas de olhar para o corpo/movimento/dança são aguçadas e experimentadas. Até então, por exemplo, o teatro era observado através de um modo organizativo onde o corpo não era compreendido enquanto um elemento da encenação teatral e como material essencial do trabalho do ator para a cena. Obviamente, a Cia dos Pés não irá modificar todos os trabalhos e nem interferir no modo de fazer de todos os grupos de teatro e de dança existente em Alagoas, entretanto, contribuirá para que essa visão dada ao corpo seja repensada e ampliada. Isso vai se dá entre 2000 e 2004, quando houve uma grande movimentação no trato com ideias artísticas de dança em Alagoas. Este movimento contemporâneo pode ser verificado nas ações multiplicadoras que a Cia dos Pés reverberou na dança cênica alagoana, a exemplo da criação do grupo Saudáveis Subversivo através dos intérpretes criadores Valéria Nunes e Glauber Xavier; a criação da Cia LTDA por Jorge Shutze (todos ex-integrantes da Cia dos Pés) e o trabalho desenvolvido pela bailarina Isabele Rocha que propuseram lançar olhar para o fazer dança a partir da vivência, da experiência de cada dançarino.

Em 2002 por iniciativa de Glauber Xavier e Valeria Nunes o coletivo Saudáveis Subversivos foi criado a partir da proposta de autogestão através da premiada instalação cênica *Sábia Sarjeta*. Nos primeiros anos de existência desse grupo não tiveram papéis claramente definidos, o que vai ocorrer a partir de 2006 quando Valéria Nunes encabeçou a direção artística do grupo. As ideias artísticas exploravam os interesses estéticos dos criadores, buscando uma forma própria de dançar. Seus trabalhos foram apresentados dentro e fora do país (Colômbia e Chile). O grupo não permanece em atividade e suas principais obras foram: Sábia Sarjeta (2002), Experimento Zero (2002/2003), Desenho do Desejo (2004) e Corpos Atravessados (2006).

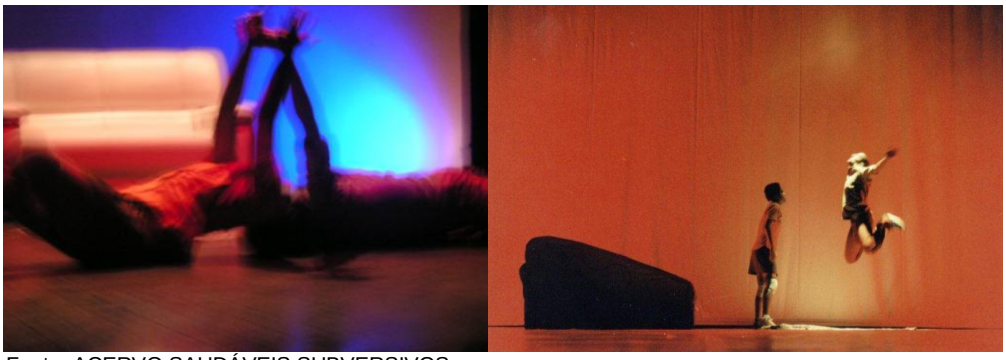
Figura 4 – Sábia Sarjeta



Fonte: Acervo Saudáveis Subversivos

Os processos criativos deste grupo partiram de indagações sobre a fisicalidade do ator no palco, onde buscavam desestabilizar a cena colocando os atores para desenvolver funções diversas: operando a iluminação, a sonoplastia e as vezes a cenografia no palco aos olhos do público. Este grupo construiu sua lógica teatral a partir da ação física, assim, em seus trabalhos o texto funcionava como um veículo de expansão e alargamento do movimento e não o inverso.

FIGURA 5 – ESPETÁCULO EXPERIMENTO ZERO



Fonte: ACERVO SAUDÁVEIS SUBVERSIVOS

Observamos que em seus espetáculos a cena era organizada a partir de movimentações simples, sem muito virtuosismo técnico, muitas vezes, investigando movimentos cotidianos para a construção da obra artística, e assim, foi desenvolvendo trabalhos cênicos que enfatizaram o corpo como propositor de discursos e ideias e não como reprodutor de técnicas. Sobre este coletivo é importa-

FIGURA 6 – EXPERIMENTO ZERO

Fonte: ACERVO SAUDÁVEIS SUBVERSIVOS

-nte ressaltar que Valéria Nunes, Glauber Xavier e Flavio Rabelo foram o elenco fixo. Os outros artistas tiveram passagens pontuais, participando em sua grande maioria de apenas um espetáculo o que provocou um trânsito de artistas e saberes. Esse trânsito contribuiu para a feitura de cada espetáculo de forma heterogênea.

O trabalho desenvolvido pela bailarina clássica Isabelle Rocha, ex-integrante do Balé Íris também aderiu ao modo de tratar ideias de dança onde o corpo se tornou discurso quando a mesma criou o espetáculo “Quase tudo sobre quase nada” desestabilizando os referenciais da dança clássica em seu corpo buscando outras estruturas de movimentação. Numa colaboração com o diretor de teatro e atual cineasta René Guerra, o trabalho foi organizado a partir da preocupação da bailarina em se distanciar do código clássico. Sobre seu processo de criação a dançarina afirma em entrevista concedida ao autor:

> [...] Quando eu vou criar, eu procuro pensar no meu corpo se movimentando da maneira mais diferente que ele pode se movimentar. Eu estou sempre tentando com que o meu corpo encontre outras formas, porque eu sei que o balé deixa uma marca muito forte no movimento. Eu costumo sempre dizer, a técnica tem que ser a calcinha e o sutiã, ela não pode ser a roupa de fora. (ROCHA, I.2013)

FIGURA 7 – ESPETÁCULO “QUASE TUDO SOBRE QUASE NADA”.

Fonte: ACERVO ISABELE ROCHA

Neste comentário, conseguimos perceber que há um anseio da bailarina por uma movimentação mais flexível e menos rígida, objetiva e retilínea. Para tanto, Isabele Rocha buscou entrar em contato com os referencias de pesquisa e investigação de movimentos trazidos por Telma César e que referendam o trabalho da Cia dos Pés, como um caminho que a possibilitasse desconstruir a técnica clássica já enraizada em seu corpo. Para tanto, a dançarina convidou César para fazer preparação corporal do seu espetáculo buscando dialogar com modos que evidenciavam a investigação e a pesquisa do corpo e do movimento numa linguagem própria e particular da dançarina. Atualmente, esta bailarina desenvolve trabalhos com sua própria companhia, a Salto Cia de Dança criada em 2012, dando continuidade as suas ideias no trato com um olhar diferenciado para o balé clássico, agora a partir das pesquisas desenvolvidas a partir dos referencias de Klauss Vianna e Flávio Sampaio.

A chegada do ator, dançarino e performer paulistano Jorge Shutze trazido a Maceió por Telma Cesar e que passou a integrar o elenco da Cia dos Pés em 2003, foitambém uma influência importante para o desenvolvimento da dança e da performance na cidade, visto que, a partir de sua vasta experiência e radicalidade no campo da Performance, da dança Butoh, do Teatro Pobre de Jerzy Grotowski e da improvisação ampliou modos de ver e perceber corpo, movimento e dança. Em 2006 Jorge Shutze criou sua própria companhia, a Cia LTDA, com o espetáculo Sociedade Anônima dançado pelos artistas Consuelo Maldonado e Magnum Ângelo. Este grupo desenvolveu seus trabalhos a partir do diálogo entre dança e performance tendo a finalidade de conectar a apresentação performática ao momento presente, buscando colocar intérpretes e público em sintonia com o lugar-

aqui e o tempo-agora. Sobre a importância desta Cia para o cenário da dança local, Telma César (2010) escreve: “a vinda de Jorge Schutze será fundamental para o desenvolvimento da dança contemporânea local e para a ocupação dos espaços urbanos advindos de suas experiências vivenciadas no Japão onde dançou de 1989 a 1991”.

FIGURA 8 – ESPETÁCULO RECURSOS HUMANOS

Fonte: ACERVO CIA LTDA

Esta companhia permanece ativa e não possui elenco fixo. Os dançarinos são convidados para trabalhar nos projetos produzidos pelo grupo encabeçados por Jorge Shutze. Os espetáculos referenciais desse grupo são: Sociedade Anônima, Recursos Humanos e Despacho, este último apresentado fora do país (Áustria e Portugal). A ideia de ritualizar a relação corpo/ambiente foi o argumento utilizado nestes dois espetáculos onde o grupo buscou diminuir a distancia entre artista e público. No trato com questões coreográficas, o grupo trabalha com improvisação em tempo real onde audiência e dançarinos participam e se colocam em tempo presente na feitura da obra artística.

Outra ação de relevante importância para Maceió foi à criação do curso de Licenciatura em dança no ano de 2006 a partir do empenho de Nara Salles e das colaborações de Telma César e Jorge Shutze. Este curso vem ampliando muito as perspectivas para os dançarinos da cidade. Após oito anos de sua criação, o curso formou alguns interlocutores e a inserção na cena da dança local, de um modo geral tem sido bastante frutífera. Observamos que danças contemporâneas passaram a

ter outro grau de aceitação por parte da comunidade de dança e por outro, gerou uma maior aproximação da arte da dança com a sociedade.

As ações desenvolvidas por estes artistas e grupos configuraram ações e ideais fundamentadas no fazer dança em Alagoas, partindo de uma busca constante em descentralizar a figura do coreógrafo e proporcionar um ambiente de autonomia criativa entre os seus integrantes. Sobre esse aspecto Jorge Shutze (2013) afirma que:

> [...] Politicamente falando, ao se posicionar mais em relação ao humano e menos à elaboração sistemática de shows e espetáculos, acho que a Cia dos Pés e a Cia Ltda, assim como os Saudáveis Subversivos, criaram um lugar onde artistas e audiência puderam ser pensados diferentemente das propostas mais convencionais. Isso abriu perspectivas para um entendimento e apoderamento distinto desta instituição chamada arte, e a tornou um bem (ou conhecimento) mais humano, mais acessível. Isso envolve a audiência e os artistas de uma forma menos vertical. Isso é política.

Portanto, a dança contemporânea da Cia dos Pés, sobretudo na construção de seus espetáculos tem como um de seus princípios fundamentais a busca por corpos disponíveis para propostas coreográficas plurais, por sua vez, baseadas na participação do dançarino em um processo onde a experiência possa atravessar o sujeito, ou seja, interessa “corpos ideias e não corpos ideais” (SETENTA, 2007, p.144). Imbricado por tal entendimento, o que interessa no fazer desta companhia são as questões que o corpo vai elaborando em meio às experiências que vai vivenciando no processo criativo. Esta companhia de dança continua a ter uma posição singular em Alagoas. O grupo se encontra ativo e transita entre trabalhos autorais de cunho experimental tanto no ambiente do espaço cênico teatral como no espaço aberto da rua, como também, no diálogo mais direto com o público apresentando seus espetáculos nas escolas e no interior do estado. Sua importância não é apenas estética, mas sim política. Conforme fala a Cientista Social Nadja Rocha (2013):

> [...] todas as apresentações da Cia dos Pés que eu pude ver havia uma clara intenção de quebrar alguma coisa, de experimentar alguma coisa, de investigar a linguagem e a possibilidade, se vai para o teatro coloca a plateia no palco, se vai para o espaço fechado apesar de se comportar de

> uma maneira mais formal, enlouquece o publico que fica para lá e para cá como se estivesse na rua, mas não esta na rua esta no lugar fechado, ai quando vai para a rua pede para as pessoas sentarem mais rua não é lugar de sentar, rua é lugar de passar... Existe uma brincadeira com os espaços, com o que é feito nos espaços e com a forma de se comportar. Existe uma investigação de possibilidades e de linguagem e é isso que faz com que essa Cia faça a diferença, assim, na cena local, na cena da cidade.

Apesar de existir em um ambiente restrito, a cada espetáculo esta Cia busca ampliar seus entendimentos de processos e configurações, refletindo sobre questões que envolvem dança, corpo e movimento. Isso contribuiu para que com o passar do tempo a Cia dos Pés se tornasse também uma referência, e isso abriu oportunidades, mas também discordâncias, o que fez então esse cenário se tornar heterogêneo, e nas diferenças a construção de distintas poéticas em dança.

> [...] a Cia dos Pés é na cidade, [...] o melhor exercício de investigação de linguagem. A Cia é um grupo que está investigando possibilidades, linguagens, coisas a dizer. Que está em dialogo com a cidade, está em dialogo com o que cada um produz no seu universo de interesses. (ROCHA, N., 2013)

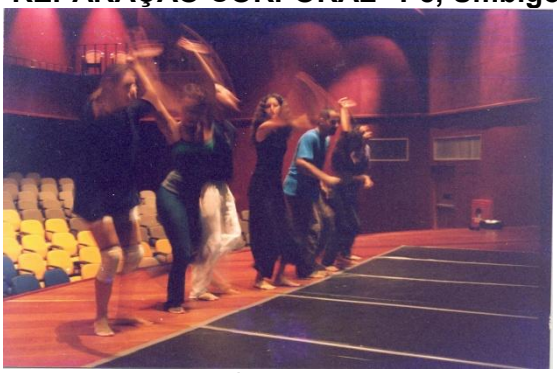
2.3 Espetáculos

Para iniciar a abordagem da linha do tempo da Cia com referência as principais obras do grupo, é preciso afirmar que, em princípio a Companhia dos Pés estava em busca de uma linguagem própria a partir do diálogo entre referenciais das danças tradicionais brasileiras e da dança contemporânea. Assim, a estreia do espetáculo “Pé, Umbigo e Coração” em 2000 (primeiro espetáculo da Cia), com direção de Telma César acompanhada da assistência coreográfica de Valéria Nunes pode ser considerado como um marco que mobilizou questões para se pensar dança contemporânea em Alagoas. Este espetáculo marcou a profissionalização do grupo. Para isto, foi organizado um ambiente marcado por ensaios e aulas diárias com abordagem contemporânea sobre a dança dirigida por Telma César, como também, aulas de danças tradicionais brasileiras. Sobre o argumento deste espetáculo a diretora explica:

> [...] a ideia era construir uma dança contemporânea a partir de uma dança da tradição popular daqui de Alagoas, que era o coco. Não só da dança enquanto estrutura: movimento, som, figurino. Mas, todo contexto, todo o universo simbólico que estava ao redor dessa dança popular. (CAVALCANTI, 2013)

A estética de Pé, Umbigo e Coração caminhou pelo universo popular nordestino. Não apenas no trato com movimentações provenientes das experiências dos dançarinos aliado a prática da dança do coco, mas também, no trato dramatúrgico do espetáculo: cenário, figurino e música. Esta obra artística durou um ano para estrear, contado o tempo/espaço de formação técnica e construção coreográfica. O referido espetáculo foi dividido em cenas como opção adotada pela diretora e foi apresentado em São Paulo na programação do evento Balaio Brasil produzido pelo SESC/SP em 2000. Dessa forma, o trabalho desse grupo pôde tornar-se conhecido fora do estado de Alagoas.

FIGURA 9 – PREPARAÇÃO CORPORAL "Pé, Umbigo e Coração".



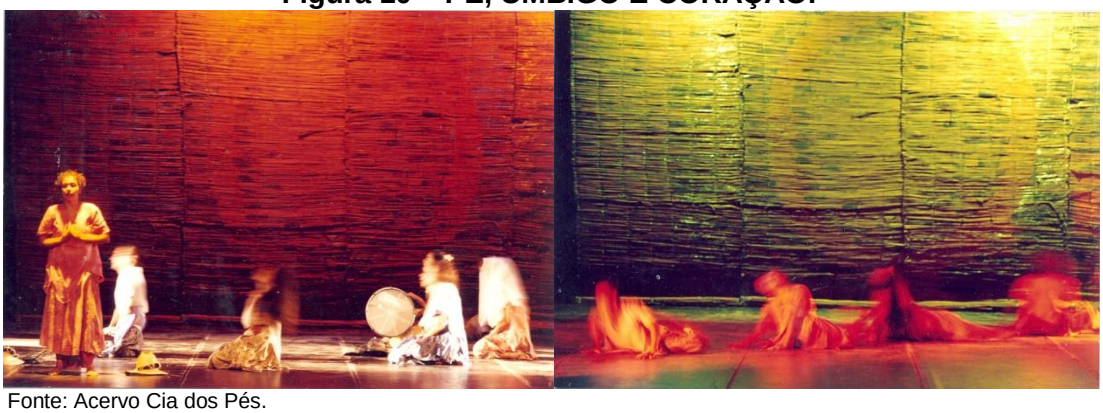
Fonte:Acervo Cia dos Pés.

O nome do espetáculo "Pé, Umbigo e Coração" tem muito a dizer sobre a lógica do trabalho. Segundo Telma César, "Pé" tem uma ligação muito forte na sua formação em dança, e essa relação com o chão, com a terra, com a própria história; "Umbigo" porque o côco é uma dança que tem umbigada e "Coração" pela relação de paixão estabelecida por Telma César com o universo da Cultura Popular.

Percebemos nas falas dos dançarinos entrevistados e da própria direção que o espetáculo foi construído numa recriação da dança do coco, de modo a acomodar esta dança no corpo como repertório para posteriormente desconstruí-la. Isso gerou nos corpos e na própria dança um modo particular de anunciar seu argumento. As

movimentações propuseram conexões motoras, transformando o passo do coco frente ao processo improvisacional, configurando uma dramaturgia bastante singular.

Figura 10 – PÉ, UMBIGO E CORAÇÃO.



Fonte: Acervo Cia dos Pés.

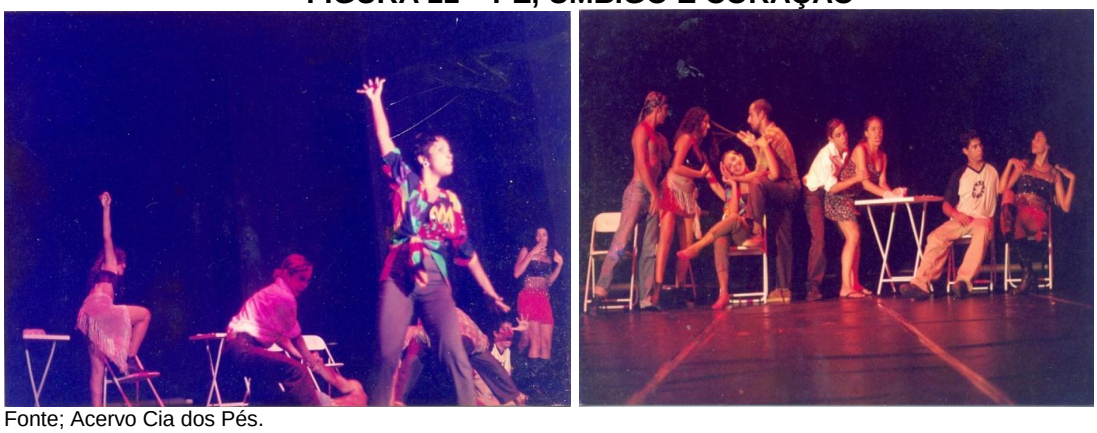
No tratamento dado ao corpo se estabeleceu uma descoberta do seu melhor uso, não só para executar os movimentos, como também para expressar tudo aquilo que pulsava em cada dançarino. Como o grupo era muito diverso, formado por pessoas do teatro e do balé clássico, a direção teve que dedicar um bom tempo na construção corporal dos dançarinos. Neste sentido, houve um trabalho de formação, a fim de, refinar os corpos dos dançarinos para esta criação. Assim, as movimentações corporais construídas em “Pé, Umbigo e Coração” se diferenciava notadamente dos corpos rígidos que a técnica clássica apresenta. Nos movimentos, diferenças vieram à tona: a coluna movia-se sinuosamente; subvertiam pegadas quando a dançarina carregava o dançarino nas costas; corpos se jogavam no chão; dançarinos cantavam e tocavam em cena; músicos no palco; movimentos de pisadas de coco alagoano. Tudo isso imbricado por uma relação somática dada ao corpo num trabalho técnico a partir da consciência corporal através de metodologias desenvolvidas por klauss Vianna, Feldenkrais e Bartenieff que acabou configurando um corpo mais cotidiano, mais orgânico e visceral, mais consciente de si mesmo. Isso produziu uma forma distinta de trabalhar tecnicamente o corpo, que partiu de um fluxo de associações que promoveu o conhecimento de si e do outro, conforme relata o ator Silvio Leal Sarmento (2013):

> [...] o trabalho foi feito buscando superar limites. Assim, nós fomos estimulados a descobrir nossas potencialidades. Descobrir o que cada um podia fazer, até que ponto cada dançarino podia ir. Ela deixava agente muito a vontade para ir descobrindo o corpo através do movimento.

Nesta obra, a improvisação foi incorporada ao espetáculo e foi se tornando uma referência importante na construção coreográfica do grupo. Percebemos que o interesse por esta técnica na companhia saiu do recôndito da ferramenta investigativa e passou a atuar também como material estético. Isso aconteceu com a última cena, intitulada pelo grupo de “Bar”. Sobre a utilização da improvisação Cavalcanti (2013) justifica:

> [...] Eu lançava uma proposição de improvisação e as pessoas improvisavam em cima do parâmetro lançado. Eu retirava da improvisação alguns materiais e solicitava que as pessoas os recuperassem, e assim, eu fui selecionando o material para construir o espetáculo.

FIGURA 11 – PÉ, UMBIGO E CORAÇÃO



Fonte; Acervo Cia dos Pés.

As coreografias foram compostas a partir do material que os dançarinos apresentaram e de composições coreográficas da própria diretora. Neste trabalho, os artistas se envolveram no ato criativo, em igualdade, contribuindo com sua visão, habilidades e sugestões. A atenção estava voltada não só para a representação, mas para a formação e desenvolvimento das potencialidades de cada artista. Assim, o papel de Telma César neste trabalho pode ser pensado como um Dj, seguindo a

proposta de Helena Katz (1997), onde o coreógrafo é compreendido enquanto misturador autoral de materiais pré-existentes.

FIGURA 12 – PÉ, UMBIGO E CORAÇÃO;

Fonte:Acervo Cia dos Pés.

É possível perceber que algumas ferramentas presentes em Pé, Umbigo e Coração se tornaram corriqueiras em processos criativos posteriores, como se, já a partir deste espetáculo a Cia estivesse fazendo um recorte temático de sua linguagem: subversão do estabelecido, dançarinos com pés descalços, música ao vivo produzida em cena, instrumentos de percussão, improvisação em cena.

Com a visibilidade que o trabalho alcançou na cidade, matérias de jornais anunciadas em Maceió/Alagoas enfatizaram a alta qualidade da obra e da performance dos dançarinos confirmando o espaço que a Cia dos Pés conquistou no estado.

> [...] O fato é a possibilidade real de se operar um salto de qualidade na dança – nas artes cênicas, melhor dizendo – alagoana. Esse salto será confirmado (ou não) pela extrapolação do fenômeno. Caso o marco conquistado por Telma César (e equipe) cristalize-se como fato isolado, estaremos diante de mais uma obra de arte primorosa. Se o pulo do Pé, Umbigo e Coração empolgar, extrapolar sua própria ficha técnica e germinar-se nesse caldeirão alagoano – aí sim, teremos algo maior que uma obra de arte. (MORONE, 200, p.B1)
>
> [...] A beleza encarnada no palco deve ser entendida como um salto de qualidade e um processo coletivo!. (MORONE, 2000, p.B2).

Com a coreografia Variações para Café com Pão que fez parte do projeto coreográfico – “Pé, Umbigo e Coração” e dançado por Telma César e Glauber Xavier, o grupo foi selecionado para o Rumos Dança 2001, o que conferiu reconhecimento nacional ao grupo alagoano. Esta coreografia teve *como* foco de

investigação a dança de casal numa articulação entre o coco e a movimentação corporal de cada dançarino. Isso provocou uma desconstrução da dança do coco e recontextualizou em ambiente cênico. Deste modo, foi organizada outra dança e outras potencialidades poéticas, num universo significativo que expandiu operações de movimentos e da relação Homem/Mulher para além das fronteiras culturais. Para a pesquisadora Valéria Cano Bravi (2001):

FIGURA 13 – Variações para Café com Pão

Fonte: Acervo Cia dos Pés.

> [...] Variações para Café com Pão insere os corpos dos intérpretes em um jogo comunicacional que expõe relações entre masculino e feminino, redimensionando as motivações inaugurais. Os criadores-intépretes trabalham elementos significativos no nível microscópico – estruturas organizantes da dança do coco, capital géstico, verbal, sonoro e rítimico – para reapresentá-los no nível macroscópico, numa condição humana universal, extra-regional. As relações de poder do homem e submissão da mulher metaforizadas incluem o universal no particular. Cada um desses termos, poder, submissão, universal e particular, anela-se ao outro e se co-produzem entre si. (BRAVI, 2001, p.129).

Assim, essa retroalimentação proporcionou a língua da dança do coco expandir-se na da dança contemporânea e vice-versa, pois:

> Toda dança resulta de modo particular de um corpo organizar, com movimentos, o seu conjunto de referências informativas (biológicas e culturais). Do mesmo modo, o contexto cultural corresponde ao ambiente do corpo, no sentido de que o conjunto de informações que caracterizam os modos de pensar e operar vigentes na sociedade em que está inserido delineia seu campo particular de possibilidades interativas. Os ambientes interferem na configuração de suas estruturas, ao mesmo tempo em que tais estruturas, geradas sob as condições dos ambientes, interferem na sua reconfiguração (BRITTO, 2008, p. 72).

Em *Yerma Maria da Silva* que foi criado em 2003, percebemos que o grupo dá continuidade a sua pesquisa de linguagem. Com isso, observamos a seriedade e compromisso que essa companhia vem lançando para a maturação e desenvolvimento de suas ideias artísticas. No processo criativo deste espetáculo percebemos nos comentários dos dançarinos entrevistados que a relação de cumplicidade, autonomia, colaboração e interlocução entre os artistas envolvidos conseguiu chegar a um lugar mais maduro que nos espetáculos anteriores. Este lugar do compartilhamento e intercâmbio de ideias foi algo buscado em “Pé, Umbigo e Coração” e “Variações para Café com Pão”, entretanto, foi em Yerma que a relação de um artista que cria e discute a obra expondo seus questionamentos pôde ser confirmado. O dançarino Jorge Shutze concorda com esse ponto de vista e ressalta o quão conflitante foi o processo de “Yerma”. Em suas palavras:

> [...] Como sempre, bastante conturbado. As ideias eram testadas e nem sempre conseguíamos corresponder às expectativas, nem sempre tínhamos a audácia de avançar sobre o conhecimento e a exibição pública de nós mesmos. A obra envolvia muitas produções: tinha músicos, cenário e a nossa auto exposição. Isso foi sempre conflitante, inquietante. Podíamos discutir exaltadamente sobre a obra, mas ainda assim continuávamos cúmplices. Hoje acho que até as discussões revelavam essa disparidade entre o que somos para o desejo do outro e o que desejamos do outro. Foi um momento maravilhoso da revisão de mim mesmo. (SHUTZE, 2013)

FIGURA 14 – YERMA MARIA DA SILVA

Fonte: Acervo Cia dos Pés.

As possibilidades de interlocução da obra a partir da vasta experiência em dança de Jorge Shutze e Valéria Nunes possibilitou um amadurecimento nesta obra, gerando uma interlocução e autonomia mais presente. Sobre a experiência vivenciada Jorge Shutze (2013) relata:

> [...] Todo o conceito que envolvia esse processo me tocava muito. A diferença sensível entre os polos de uma relação ainda é um mistério saudável pra mim. Quando desejamos alguém, não temos como ponderar sobre como o nosso corpo é experimentado e desejado pelo outro. É como se, apesar de distintos, os desejos se encaminham para uma ação comum. Isso é muito poético. Meu personagem tinha uma série de críticas do ponto de vista feminino, mas também tinha suas razões e sensibilidades. Essa questão, pessoalmente, me tocou muito. Porque durante a minha vida encontrei varias pessoas, a quem eu faria um bem tanto a ela quanto a mim, caso nos envolvêssemos, mas o corpo tem seus próprios desígnios. Esse aprendizado ocorreu durante a elaboração dessa obra. E foi muito importante na construção saudável do EU que eu sonhava pra mim. (SHUTZE, 2013)

A improvisação se colocou neste trabalho como uma ferramenta de treinamento e composição em tempo presente atuando como potencializador e desestabilizador da cena. Neste sentido, a estrutura coreográfica era mais aberta, flexível. Essa coreografia contou com a presença de cinco dançarinos: Ane Oliva, Jorge Shutze, Nadja Rocha, Valéria Nunes e Telma César. Sobre a ideia do trabalho a diretora comenta: [...] nesse trabalho eu quis trabalhar essa relação de improviso

da dança com a música. Ver como que, a dança estimula o músico e como o músico estimula o dançarino, ali no processo de fazer a dança. (CAVALCANTI, 2013)

FIGURA 15 – YERMA MARIA DA SILVA

Fonte:Acervo Cia dos Pés.

Todo universo do espetáculo foi circulado por este modo de operar, organizando dançarinos e músicos no mesmo espaço/tempo da obra. Os músicos construíam a trilha sonora em tempo real através do estimulo de movimento que os dançarinos em cena proporcionavam e vice-versa. Esse modo de lhe dar com a música ao vivo e construí-la especificamente para o espetáculo era algo que não acontecia na cidade.

Figura 16 – Yerma Maria Da Silva

Fonte: Acervo Cia dos Pés

Importa salientar que o processo de criação abrigou um trabalho físico e mental traduzido num encontro entre questionar ideias e discussão da narrativa textual, e assim, uma operação poética aos poucos tomou a forma de espetáculo. Sobre este processo, a atriz e Cientista Social Nadja Rocha (2013) esclarece:

> [...] Tudo que foi para a cena em Yerma, foi realmente resultado do material que na pesquisa agente pôde dar e foi estimulado a dar. Eu era uma das lavadeiras, a outra era a Ane. Mesmo dançando com a Ane em alguns momentos, tendo partituras iguais para fazer, mesmo essas, elas eram diferentes. Tinham uma flexibilidade que estava em dialogo com as coisas, com o que agente criava.

FIGURA 17 – YERMA MARIA DA SILVA

Fonte: Acervo Cia dos Pés.

> Na busca pela diluição das fronteiras, o espetáculo coloca em pé de igualdade a literatura, a música e a dança. O diálogo com a literatura dramática e o aprofundamento com o universo musical foram desafios que impulsionaram o processo de criação deste novo trabalho da companhia. (DIONÍSIO, 2003, p.D1).

Com as coreografias “Tudo esta por começar” (2005) e “Ciranda Branca” (2006) a Companhia dos Pés marcou um ponto importante em sua trajetória: o contato com o espaço urbano. Estas coreografias foram criadas especificamente para o espaço do Cemitério Campo Santo Parque das Flores em Maceió e foram dançadas no dia de finados, em 2005 e 2006 respectivamente. Com direção de Telma César, os processos desenvolvidos nestes dois trabalhos serviram para sinalizar questões que foram aprofundadas e maturadas no projeto “Poética da Cidade”.

Foi no projeto “Poética da Cidade” desenvolvido em 2009 que o grupo amadureceu questões apontadas nas coreografias anteriores e procurou como inspiração, a cidade. Este projeto marcou a retomada das ações da companhia com novo elenco. A ideia foi de propor, por meio da dança, modos de habitar a cidade e de ser abrigado por ela. Para tanto, a Companhia dos Pés tendo o corpo como objeto de comunicação buscou conexão com a arquitetura e a história de cada lugar e assim elaborou nexos de sentidos que permitiram novos modos de percepção do espaço urbano. Modos mais poéticos que despertaram maior sentido de pertencimento ao lugar habitado. Desse modo, conseguimos perceber que o interesse recaiu sobre a ação de dançar a cidade e não de dançar na cidade. Queremos dizer com isso, que mais que criar uma coreografia para determinado espaço urbano esta companhia estava propondo o diálogo dos corpos dos dançarinos com a sinestesia que cada espaço gerava. Por outro lado, os espaços arquitetônicos, nas particularidades de seus contextos históricos e socioculturais em que foram gerados e nos quais estão inseridos, levaram a leituras simbólicas que contaminou a criação coreográfica.

FIGURA 18 – QUAL A HISTÒRIA QUE VOCE QUER QUE EU CONTE?

Fonte:Acervo Cia dos Pés.

Este projeto foi imbricado pela construção de quatro espetáculos, a dizer: “Qual é a história que você quer que eu conte?” no Memorial a República, “Dentroforaadentro” na Associação Comercial de Alagoas, “Maimi dos Mendigos ou as Privadas” na ponte do Riacho Salgadinho e “Azul Quente” nos pilotis do clube alagoinhas. O primeiro espaço objeto de investigação foi o Memorial á República situado no bairro histórico do Jaraguá na Avenida da Paz, que contou com a participação de 28 dançarinos. As movimentações foram construídas em laboratórios de improvisação onde os dançarinos eram livres para experienciar o espaço.

FIGURA 19 – QUAL É HISTÓRIA QUE VOCE QUER QUE EU CONTE?

Fonte: Acervo Cia dos Pés.

A partir dessas experimentações a diretora foi selecionando grupos de movimentos e organizando as coreografias. Neste trabalho, através da

disponibilidade do grupo em se colocar em movimento o processo foi sendo criado a partir da relação de troca entre os dançarinos e a direção. Todo o material corporal utilizado neste trabalho surgiu das experiências particulares de cada indivíduo em relação com espaço. Mesmo as coreografias que não eram improvisadas, estas surgiram a partir de estímulos, reflexões e considerações feitas em colaboração entre dançarinos e direção.

FIGURA 20 – QUAL É A HISTÓRIA QUE VOCÊ QUER QUE EU CONTE?

Fonte:Acervo Cia dos Pés

Dando continuidade a ideia de “jogar poesia na cidade”, a segunda intervenção foi dançar o Riacho Salgadinho na praia da Avenida. Outrora frequentada pela elite alagoana onde era possível pescar nas suas águas transparentes atualmente a praia da Avenida recebe os esgotos do Riacho Salgadinho. As bailarinas dançavam a ponte no encontro do rio com o mar oferecendo aos transeuntes uma perspectiva inusitada: trajes de banho antigos e tampas de privadas como adorno. Esses elementos foram utilizados como artefatos técnicos, a fim de, afirmar as questões que este espetáculo engendrava. Observamos que a intenção neste trabalho era a de provocar questionamentos sobre a responsabilidade de cada indivíduo frente à poluição das praias. A coreografia era apresentada repetidamente num circuito que compreendia o espaço-tempo dos semáforos que regulava o trânsito sobre a ponte. Sobre “Miami dos Mendigos” ou “As privadas” em entrevista ao Jornal Gazeta, a diretora explica:

> [...] “Miami dos Mendigos talvez seja a dança que tenha mais imagens fechadas: uma tampa de privada na beira da praia onde o salgadinho cai no mar. De certa maneira essa leitura está direcionada para se pensar sobre o que é que agente está fazendo das nossas praias. A frase “Miami dos Mendigos” tem a ver com o fato de que a orla de Maceió passa uma sensação de Miami. No entanto, as pessoas que vão para Miami não se banham nessas praias. Então a impressão que dá é que essa Miami da orla é frequentada por pessoas que não vão para Miami e, talvez por isso, como o poder está nas pessoas que vão para Miami, essa questão da poluição nunca seja resolvida”. (CAVALCANTI apud AVILA, 2009, p.B1).

Esta coreografia utilizou-se do cômico, da ironia e do deboche para compor o espetáculo. A composição desta coreografia foi criada anteriormente por Telma César, entretanto, durante as apresentações as dançarinas foram encontrando outros pontos de relação com espaço, o que fez com que a coreografia fosse sendo alterada e modificada em tempo real. Sobre a recepção desta obra, a diretora respondeu para o Jornal Gazeta:

FIGURA 21 – “AS PRIVADAS” OU “MIAMI DOS MENDIGOS”

Miami dos Mendigos ou As Privadas. Fonte: Arquivo da Cia. dos Pés, 2009.

Fonte:Acervo Cia dos Pés.

> [...] “Os espectadores foram bastante receptivos. Têm as risadas dentro dos carros, as buzinadas. É uma dança irônica. Os transeuntes perguntam muito: “O que é isso? O que significa?”. Ou então: “Isso é um protesto?”. Essa pergunta apareceu bastante. Alguns compactuam com a ideia e dizem: “Muito legal. É isso mesmo. Essa praia está muito suja. Esse riacho esta fedendo muito”. E teve pedestre que foram até lá para assistir. E houve quem parasse para fotografar”(CAVALCANTI, apud ÁVILA, 2009, p.B1).

O terceiro espetáculo que compõe o projeto Poética da Cidade foi “Dentroforaadentro” no espaço arquitetônico da Associação Comercial no bairro do Jaraguá. Para a diretora do espetáculo, a ideia era responder a seguinte pergunta “Qual a sensação que se tem quando se entra naquele lugar?”. O prédio, de estrutura imponente que se destaca da arquitetura predominante da rua em que se encontra, isolado por não ser contíguo a nenhum outro e pela riqueza de adornos, costuma abrigar solenidades importantes. Este espetáculo foi dividido em três momentos acompanhando três partes do prédio que pediam posturas diferentes: a escadaria com suas colunas ecléticas onde os bailarinos destacaram a verticalidade e horizontalidade dos elementos; o hall, que nas vezes de vestíbulo marcavam a transição entre o ambiente externo e interno do edifício; e o grande salão. O público seguia os bailarinos desde a rua até o interior testemunhando como seus corpos se relacionavam como espaço e se apropriou dele.

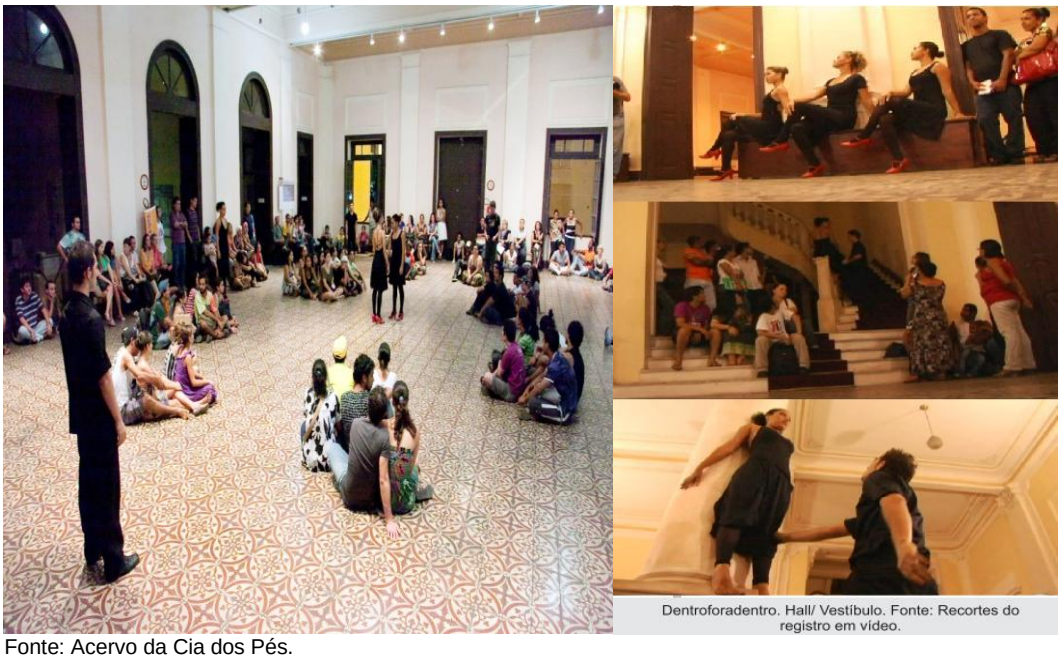
FIGURA 22 – DENTROFORAADENTRO;

Fonte:Acervo da Cia dos Pés.

A Cia não se contentou com a lógica da quarta parede invisível do teatro tradicional para a qual toda a ação é direcionada oferecendo um único ponto de vista com pequenas variações a depender da extensão da boca de cena e da profundidade da plateia. Esta Cia poderia ter reproduzido essa lógica, mas não só não o fez como escolheu potencializar as experiências tanto dos dançarinos quanto da audiência, o que implicou em um modo diferenciado de ver e perceber o espetáculo.

No espaço urbano, o público está em circulação e escolhe assistir as performances do lugar que melhor lhe convir. Os espaços privados de uso público, como os teatros, costumam ditar o comportamento da sua audiência. A Cia dos Pés ao propor que seus dançarinos questionassem quais os efeitos sensoriais de quem adentra ao espaço da “Associação Comercial”, evidenciou a relação deles com o público, que também precisava questionar seu próprio comportamento. Assim, abandonaram a formalidade que o grande salão demandava e permitiu que parte da audiência se sentasse no chão em espaços dentro da cena.

FIGURA 23 – DENTROFORAADENTRO



Fonte: Acervo da Cia dos Pés.

Em “Azul Quente”, ultimo espaço de investigação do projeto mencionado não existiu coreografias pré-estabelecidas. Existiram sim, alguns núcleos que foram se modificando na dependência da tábua da maré. O figurino caracterizou-se com roupas comuns, despojadas em tons de vermelho e tênis da cor preta. O vermelho (cor quente) foi utilizado como elemento de representação simbólica de como este espaço era/é vivenciado pelos transeuntes, visto que, este ambiente é ponto de encontro, de trocas de afetos sexuais. As coreografias foram improvisadas em tempo real e buscou relações com história do lugar. A utilização de sapatos neste

trabalho ocorreu em função dos cascalhos, pedras e possíveis ouriços comuns neste local. Neste espaço, optou-se pela utilização de musica ao vivo e para isso foi convidado o flautista Wagner Chaves acompanhado de Telma César com instrumentos percussivos. O silencio foi utilizado em vários momentos, a fim de, escutar os sons provenientes das relações que foram se estabelecendo: ora de corrida, ora de queda na água, de saltos sobre as pedras, de gritos.

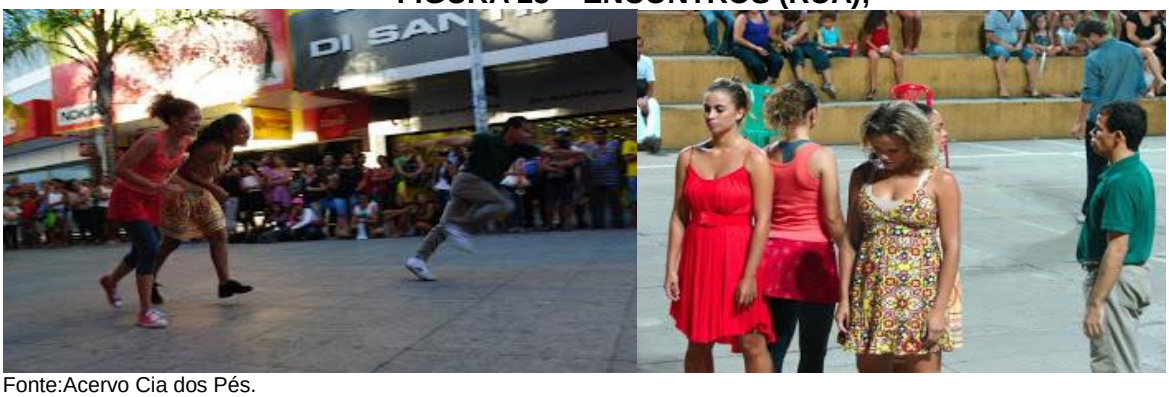
FIGURA 24 – AZUL QUENTE

Fonte: Acervo Cia dos Pés.

É verdade que outros grupos de dança locais também desenvolveram trabalhos em espaços urbanos na cidade a exemplo dos Saudáveis Subversivos (corpos atravessados – 2006) e da Cia. Ltda (Estado de graça – 2006 e Recursos Humanos – 2008). No entanto, em Poética da Cidade apresenta-se uma contribuição diferenciada pelo fato de dançar o espaço e não no espaço.

Em 2010 a Cia dos Pés criou Encontros, atual projeto desta Cia e foco de investigação desta dissertação. Este espetáculo se desenvolveu em duas fases: a primeira aconteceu na rua e a segunda em recinto fechado. A investigação a qual esta pesquisa se propõe lançará olhar para o processo de criação da segunda fase que aconteceu em recinto fechado, isso porque, é neste momento que o processo, a partir do foco dado a experiência e a alteridade, construiu suas próprias configurações, visto que, a fase da rua trazia consigo uma coreografia pré-determinada que foi retirada do espetáculo anterior “Dentroforaadentro”.

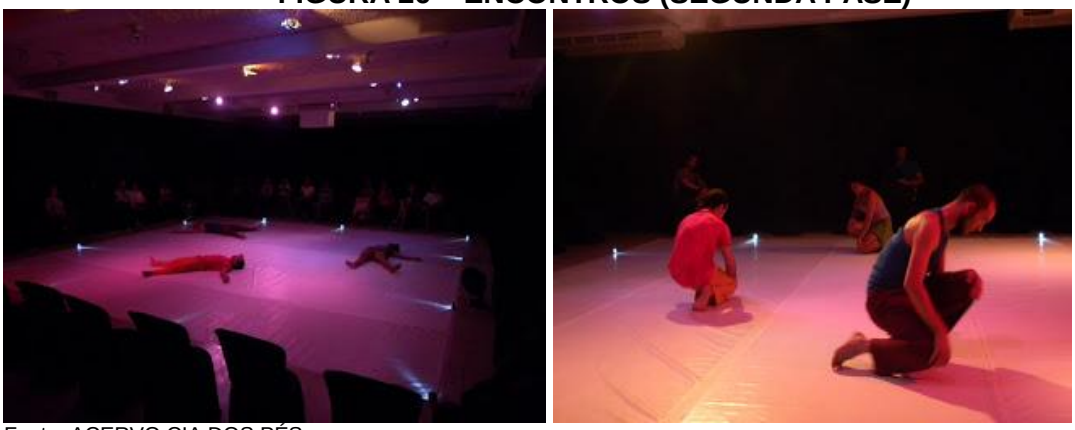
FIGURA 25 – ENCONTROS (RUA);



Fonte:Acervo Cia dos Pés.

Por meio da criação deste espetáculo o grupo buscou dar continuidade a sua pesquisa de linguagem, ao mesmo tempo em que aprofundava os estudos das principais áreas de interesse da Cia. dos Pés: educação somática, Sistema Laban/Bartenieff e as danças tradicionais e populares do Brasil. A partir desse contexto muitas questões impulsionaram o processo de criação: “Que tempo se tem para encontrar consigo mesmo e com o outro? Qual tempo dispensamos para o encontro conosco e com o outro? Como nossas tradições culturais locais podem estar, a um só tempo, tão próximas e tão distantes de nós? Como podemos (re) encontrá-las?”. Sobre este “Encontros” as reflexões produzidas se encontram no terceiro capítulo desse estudo onde aprofundamos reflexões acerca da experiência enquanto prática de criação e reflexão em dança.

FIGURA 26 – ENCONTROS (SEGUNDA FASE)



Fonte: ACERVO CIA DOS PÉS.

Conseguimos compreender, a partir da descrição e reflexão de seus espetáculos que a Cia dos Pés tem como foco norteador a experiência e a

singularidade de cada indivíduo que dança, interferindo diretamente no processo de criação. Percebemos após esta trajetória que esta Cia entende, compreende e afirma a dança enquanto um processo transitório e dinâmico que se dá na relação com o outro e com o mundo. Neste sentido, as práticas deste grupo sempre estiveram atreladas ao uso da improvisação, seja como elemento técnico, de treinamento ou de composição, como uma ferramenta na afirmação de singularidades e diferenças.

Ao longo deste capítulo, buscou-se apresentar a Companhia dos Pés a partir de uma breve retomada de sua trajetória de 14 anos, suas contaminações e implicações no que tange à investigação em dança. Além disso, foram apresentados, resumidamente, seus trabalhos mais significativos. O grupo, conforme já assinalado, destacou-se por seu olhar singular voltado a uma escrita própria em dança fruto de um processo de criação centrado no dançarino. Sobretudo por essas razões, elegeu-se como objeto de análise desta dissertação sua última obra, a saber, Encontros.

A partir dos conceitos de experiência e alteridade, passa-se ao seguinte capítulo para refletir sobre a experiência, abordando os conceitos anteriormente citados e que referendam esta obra/dissertação.

3 DANÇA E EXPERIÊNCIA

Este capítulo organiza-se na tentativa de relacionar atividades artísticas desenvolvidas pela Cia dos Pés - particularizando o processo de criação do espetáculo “Encontros” - ao conceito de experiência conforme proposto por Benjamim (1986 e 1994) e Bondía (2002). A partir da perspectiva desses autores recortamos algumas noções que consideramos fundamentais para a contextualização do trabalho da Cia dos Pés em relação à noção de experiência aqui abordada: inicialmente fez-se necessário contextualizar o próprio conceito em relação a questões históricas, sociais e até existenciais, para em seguida, abordarmos as relações entre experiência e informação; entre experiência e alteridade, para, por fim, adentrarmos nas especificidades da experiência na/da Cia dos Pés.

3.1 Experiência - o conceito em contexto

O filósofo alemão Walter Benjamim (1994) questiona e apresenta a pobreza da experiência na modernidade a partir da chegada e ascensão do poder nazista na Alemanha. O questionamento se refere ao estreitamento das relações, da capacidade de transmissão e compartilhamento de histórias na sociedade moderna, produzindo a diminuição da experiência, apresentando um retrato dos indivíduos modernos que não mais se pautam no coletivo, na comunidade, na sociedade como um todo, mas, submersos numa prática individual e individualista sobre a vida.

Nessa perspectiva, aquilo que se aprendia “de ouvido” já não fazia sentido na sociedade estruturada em função da técnica, então, o aprendizado que se organizava na relação com o outro, na transmissão e intercâmbio, logrou desaparecimento. Os valores modernos pautavam-se pelo interesse em viver o presente, sem laços com o passado – este já atropelado pelo excesso de apelos, de trabalho e de opiniões que a sociedade de consumo oferece, reduzindo o espaço para a memória, para os rastros, para os vestígios.

O modo de vida moderno, então, passa a estabelecer uma prática instrumental, objetiva e científica direcionada pela técnica. Neste sentido, segundo Benjamim (1994) a experiência passou a ser tratada a partir dos parâmetros utilizados na ciência, na “experiência científica” e os “processos de validação do conhecimento científico” foram aplicados aos juízos proferidos nos mais diversos campos da experiência humana.

Deste modo, a modernidade, submetida a uma produtividade excessiva no campo do automatismo, da repetição mecânica dissociada do sujeito, provocou no indivíduo distanciamento dos acontecimentos que o cruzam. O trabalho passou a ser regulado pela lógica do tempo cronometrado e a produtividade se acomodou no centro dos interesses, não abrindo espaço para as necessidades pessoais do indivíduo moderno, encaixando-o numa redoma da produção industrial, onde não se tem tempo para compartilhar histórias, nem para a relação com o outro. O corpo passa, então, a ser submetido ao progresso tecnológico, ao esquema da produtividade que imprime um estilo de vida utilitário, no qual aspectos como os da moradia, da alimentação, do trabalho passam a assumir um caráter estritamente prático e automático. As novas tecnologias de comunicação transformam de maneira irreversível a paisagem das comunicações e das relações humanas. A internet se torna uma ferramenta rápida e fragmentada de acesso constante e de relação com o mundo, fazendo a informação circular constantemente.

Nesta compreensão, a cada instante informações inéditas são apresentadas e logo depois descartadas. Isso porque, a cada momento uma informação vestida de novidade suprime a anterior, então é sempre uma informação inédita que sufoca o sujeito, fazendo com que o mesmo, não lance olhar para as interferências que lhes atravessa. Este tempo da informação prejudica a capacidade do sujeito em reconhecer o que lhe acontece, em meio à avalanche de informações que lhe cobre, fragmentando o tempo de sua percepção. Por conta disto, vivemos cada vez mais em um mundo que nos leva para longe de nós mesmos. O tempo da velocidade, do consumo, da informação. O tempo do relógio, cronometrado e metódico. Estamos submetidos ao tempo da eficácia e da produtividade, um tempo onde pausa, suspensão e lentidão é perda de tempo que não se pode perder tempo.

Este tempo modifica e distancia o sujeito de sua experiência, não oportunizando tempo para nós mesmos, para as nossas necessidades e vontades,

para a relação com o outro, pois vivemos em um tempo que regula nossas vidas. O tempo do fazer, do produzir. Assim sendo, a pausa emerge como um desperdício do tempo, afastando então o sujeito de seus acontecimentos. Visto que, há uma preocupação excessiva com o tempo que se passa demasiadamente rápido e não podemos parar para vivenciá-lo. Pois, sempre estamos correndo, sempre precisamos fazer algo, dificilmente paramos para perceber o que acontece no/com o corpo. Temos sempre que produzir, que fazer. O corpo, então, vai fazendo tantas coisas e ao mesmo tempo, tem dificuldade para reconhecer nele as modificações que lhe ocorrem.

Nesta pavimentação, Benjamim (1994) constata que a experiência, outrora sinônimo de autoridade e sabedoria, declinou. Este autor faz um diagnóstico da degradação progressiva da experiência nos campos da vida e da literatura. Desprovidos de experiência, os seres humanos não deixam rastros para o futuro. Como deixar rastros se vivemos sob a égide do novo, do fugaz, do efêmero? Se constantemente estimulados, vivemos como autômatos, frente aos atropelos que a modernidade oferece (no trânsito, nos reclames, na comunicação, no trabalho, no lazer, na arte, nas relações afetivas)? Que resta, então, aos despojados de experiência senão assumir sua pobreza?

A solução para o impasse da modernidade para a miséria da experiência seria um novo conceito de barbárie (BENJAMIN, 1986). Para o bárbaro, a pobreza da experiência o induz para frente e começar com pouco, tendo, portanto, um potencial criador.

> Barbárie? Sim. Responderemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para direita nem para a esquerda. (BENJAMIN, 1986, p.116)

Como é evidente, Benjamin assume e afirma a incapacidade do sujeito moderno em compartilhar, em transmitir experiências e segundo ele será a partir da assunção de sua pobreza, do contentar-se com pouco, de seguir sempre em frente, que um conceito verdadeiro de experiência poderá se erguer em bases sólidas.

É a partir desse contentar-se com pouco do qual fala Benjamim que o sujeito conseguirá reconhecer em si os acontecimentos que lhe atravessa. Isso significa tempo, pausa, parar para perceber o que lhe tomba, o que lhe modifica, tarefa um tanto difícil nos tempos que correm, num mundo que se solidifica sob uma rapidez e fugacidade tamanha. Sob uma profusão de informações e de imediatismo tornando um desafio o reconhecimento de experiências no corpo, pois a informação distancia o sujeito de seus acontecimentos. Sobre a relação entre experiência e informação discorremos a seguir.

3.2 Experiência e informação

> Poderíamos dizer, de início, que a experiência é, em espanhol, “o que nos passa”. Em português se diria que a experiência é “o que nos acontece”; em francês a experiência seria “ce que nous arrive”; em italiano “quello che nos succede” ou “quello che nos accade”; em inglês “that what is happening to us”; em alemão “was mir passiert”. (BONDIA, 2002, p. 02).

Todos os dias se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. A rapidez é tão efêmera e intensa que nos coloca numa dimensão distanciada de nós mesmos. Bondía (2002) ancorado nas propostas de Benjamim (1986) apresenta quatro questões que para ele afastam o sujeito da experiência e dos acontecimentos que ocorrem consigo mesmo: o excesso de informação, o excesso de opinião, a falta de tempo e o excesso de trabalho.

É no artigo “Notas sobre a experiência e o saber da experiência” que este autor pautando-se em Benjamim (1986), distingue a noção de experiência da ideia de informação. Para ele, na sociedade moderna há uma preocupação exagerada em informar-se. E conforme este autor a informação inviabiliza a experiência.

> A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência. Por isso a ênfase contemporânea na informação, em estar informados [...]; a informação não faz outra coisa que cancelar nossas possibilidades de experiência (BONDIA, 2002, p.22).

Neste sentido, há uma necessidade e preocupação excessiva da sociedade com a informação e daí surge a impossibilidade de reconhecer os acontecimentos que atravessam, modificam e transformam o corpo. A informação exacerbada prejudica a invocação de experiência, pelo seu poder de novidade e de ineditismo, pois, a informação precisa ser nova para não ser saturada "[...] a informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele" (BENJAMIM, 1994, p. 204). Segundo esse ponto de vista, o incansável interesse pela novidade dilui a força da experiência, inviabilizando o tempo e o espaço para intercambiar experiências, ou seja, para transmiti-las, para aprender com o outro em relação.

O sujeito da informação, então, vive e preocupa-se em estar informado, em querer saber coisas, em acumular informações, que o deixa encharcado, exausto, cansado, esgotado, esvaziando assim, as possibilidades de abrigo para as experiências no corpo, as possibilidades de que algo lhe aconteça, lhe atravesse.

Nesta abordagem, o sujeito da informação é um indivíduo objetivo, linear, convicto, seguro e que não se aventura no não saber, na incerteza, não se arrisca a assumir que não sabe, que não têm domínio sobre alguma coisa. Ele é pragmático, costumeiro, periódico. Coloca-se no lugar da opinião excessiva através da informação, deixando de lado o que há de indeterminado, de indefinido e impreciso, de dúvida.

Entretanto, a experiência não está ligada ao saber coisas, ao estar demasiadamente bem informado, pelo contrário, há algo de misterioso, singular e incógnito que só pode ser desvelada pelo sujeito que a vive. Assim, esse excesso de informação que encharca o sujeito acaba destruindo então todo caráter de vulnerabilidade, de risco, de aventura característico da experiência.

Sobre esta questão Benjamim (1994) diz que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. Este autor, já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo, e por isso chamava a atenção para o fato em que "nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara" (Benjamim apud Bondía, 2002, p.21). Isso porque, na contemporaneidade não disponibilizamos tempo para nós mesmos, para ouvir o outro, estamos sempre com pressa, temos sempre que fazer algo. E assim a experiência vai se tornando escassa pelo fato de sermos atingidos por informações que não nos afetam, que não

nos tombam. Pois, o indivíduo não consegue parar para desvendar o que lhe afeta, para sentir suas interferências e acontecimentos, visto que, a cada instante ele é arrebatado por informações que simplesmente passam.

Então, torna-se necessário, como afirma Bondía, dar-se tempo e espaço para reconhecer os acontecimentos, os atravessamentos no corpo. Podemos entender então, que experiência afeta o sujeito, a tal ponto, que o atravessa, modifica-o, transforma-o. A experiência nos leva para o desconhecido, para o não saber. E neste lugar da dúvida reconhecemos os acontecimentos que nos atravessam e nos transformam, pois onde há dúvida, há questões em movimento, desestabilizando o sujeito, tombando-o. E é nessa capacidade de transformação do sujeito, que a experiência consegue abrigo, que conseguimos dar sentido ao que nos acontece, propiciando outros entendimentos de si mesmo, do outro, da dança e do mundo.

Na sociedade em que vivemos o que se passa é vivido de forma súbita e por vezes descartado no dia seguinte, colocado para trás. Como vimos, o excesso de informação, de trabalho e a falta de tempo são alguns dos fatores que prejudicam fazer/viver uma experiência. Neste sentido, o sujeito que se encontra amalgamado a esses aspectos, não se arrisca no não saber, no imprevisível, porém caminha no excesso de consumo de informação. O tempo cronometrado e o excesso de informação a que estamos submersos nos afasta e altera a qualidade da experiência. Para Bondía “ao sujeito do estímulo, da vivência pontual, tudo o atravessa, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece” (BONDIA, 2002, p.23). Assim, o fazer dança no âmbito da experiência, pode contribuir para não fechar ou limitar a produção em dança em um único entendimento e compreensão do seu fazer/criar, ampliando a compreensão de contextos e de ambientes de existência onde ocorra a atuação de sujeitos críticos de seus contextos, construindo em si e por si o reconhecimento ao que lhe acontece, dando sentido ao modo como se coloca diante de si mesmo, do outro e da relação com a dança no mundo. Contudo, há algo de formador e transformador na experiência, caracterizado pela presença do outro, da alteridade. Sobre esta questão discorreremos a seguir.

3.3 Experiência e alteridade

> A palavra experiência tem o ex de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho e também o ex de existência. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente "ex-iste" de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente (BONDIA, 2002, p.25).

A modernidade segundo Walter Benjamim (1994), nos legou um modo de organização onde a relação com o outro começou a se tornar instrumentalizada e metódica. Na contramão desse modo de ser da modernidade, apresentamos a criação do espetáculo "Encontros" da Cia dos Pés a partir da experiência, do modo como cada corpo se relacionou com as questões que o processo foi abrigando. Essas relações, distintas, heterogêneas e singulares dispuseram do diálogo com a alteridade partilhando dissensos e contrassensos postos em contato, onde a construção se deu a partir das conexões que os dançarinos foram estabelecendo.

A experiência pode ser reconhecida como algo estranho, diferente, estrangeiro ao sujeito, ou seja, ao intercâmbio com o outro que se torna indispensável, pois, a experiência só pode existir a partir daquilo que a alteridade possa nos revelar, desvelar. Assim sendo, ao tempo em que o acontecimento não pode ser apropriado inteiramente pelo sujeito (há uma instância que se conserva alheia) a experiência atravessa o sujeito. No instante que o que acontece fora (entendendo aqui o exterior enquanto a alteridade) interfere no sujeito, se configura a experiência, ou seja "a experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova" (BONDIA, 2002, p. 25).

Nesse sentido a experiência não é só exterioridade, nem apenas interioridade, mas relação entre interior/exterior. Entre o "eu" e "outro". É relação atravessada de sentido. Essa relação se mostra como uma experiência da alteridade provocando dissoluções, transformações que fazem emergir propriedades compartilhadas. Assim, a experiência é passagem, percurso; passagem da alteridade que deixa rastro, vestígios no corpo. A ideia de passagem, de travessia, de caminho, de viajem relaciona-se com um âmbito da experiência que é aventura feita de perigo, incerteza, imprevisto, risco. O sujeito desse ponto de vista, não seria um sujeito essencialmente ativo, mas um sujeito passional, alguém que padece dela,

sofre, é afetado pela experiência, pelo outro. Trata-se de uma passividade que leva o sujeito a mover-se, quase como se fosse conduzido a deslocar-se, um movimento do qual não se pode escapar ou do qual não se pode ser indiferente. Apenas estar aberto para escutar, para escutar o outro, e nesta escuta "[...] quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido" (BENJAMIM, 1994, p. 205).

Assim, há que haver o outro para que experiência aconteça, estabelecendo-se nesse cruzamento, na abertura para o encontro com o outro, para o diferente, que em sua diferença, em sua alteridade que é feita de mistério, é desvelada na colaboração, na partilha de conversas dialógicas (verbais e não verbais). Nesta relação estamos em um campo inteiramente incerto, desconhecido, caótico. O outro nos desequilibra, nos desconstrói e nos constrói. O contato com o outro aciona dispositivos e mecanismos para olhar para si mesmo sobre outras perspectivas. Olhar de forma diferente, por um ângulo que se afasta do que já conhecido. Nesta compreensão, outro fluxo é gerado, um fluxo de comunicação, organização e desorganização é corporificado. E neste fluxo, o outro ocupa um lugar de passagem, um lugar de trânsito e travessia, na qual a experiência se anuncia, expondo uma condição recriativa de si mesmo, do outro e da dança. Neste trânsito e cruzamento, a partir da experiência da alteridade em "Encontros", construímos o outro em nós mesmos e nos construímos no outro, deixando vestígios, marcas no corpo.

A partir da experiência artística de construção do espetáculo Encontros, podemos dizer então que a experiência da alteridade inventou e reinventaram poéticas apropriando-se da dança de forma compartilhada. Para tanto, o inacabado, o incerto e o imprevisível tornam-se caminhos recorrentes, alimentando e afinando as singularidades de cada sujeito e contexto. Traduzindo-se como uma estratégia adaptativa que proporciona um processo de invenção, desconstrução e recriação do movimento, de sua dança.

Neste caminho de intercâmbio de experiências descobrimos e afirmamos a diversidade, a multiplicidade, à alteridade como uma viagem de si mesmo pelo país do outro. Como um agente criador e re-criador de propriedades compartilhadas. Pudemos perceber então que a criação em dança quando alimentada e construída nessa rede processual, percebendo na ação de compor em dança um exercício partilhado, observado e tratado a partir da alteridade, das peculiaridades de cada

sujeito, envolve mudanças no modo de se organizar corporalmente e esteticamente, agenciando transformações que colaboram e ajudam na modificação das maneiras de lidar com a dança contemporânea. Neste sentido, o lugar das certezas abre espaço para as incertezas, ressaltando suas singularidades, ao invés de, originalidades. Deslocam-se ângulos de visão e perspectivas em seus modos de fazer. Portanto, o estar com o outro, o encontro entre diferenças contribuiu para potencializar o ato criativo no espetáculo “Encontros” da Cia dos Pés.

Obviamente, para que a experiência possa ser abrigada no corpo, possa vir a acontecer é necessário olhar para si em relação ao outro. Esse processo envolve então uma transmissão. Não no sentido de entregar alguma coisa a alguém, mas no sentido de abrir-se para o outro, e assim, algo pode ser desvelado, pode vir a acontecer. Sendo assim, há uma dimensão da experiência que é colaboração, cooperação. Ou seja, eu me ponho em relação para potencializar a relação, e esta relação me potencializa enquanto sujeito, e se me potencializa enquanto sujeito significa que de alguma forma consegui dar sentido aos acontecimentos que me atravessaram. Desse modo, abriu-se tempo e espaço para a experiência ser abrigada. Logo, em processos que pressupõe uma visão limitante e limitadora sobre o dançarino, em processos onde o aprendizado se dá de fora para dentro, onde a técnica é o foco e não a relação estabelecida, em processos que não vigoram o potencial criador de seus participantes, parece arremessar a experiência para longe.

Assim, no âmbito da prática e da criação em dança, e até mesmo em seu ensino, debruçar-se sobre a dança por meio de uma linguagem que busca em primeiro plano objetivação, e ênfase na linearidade acaba-se por afastar a dança da possibilidade de atravessar o sujeito. A atitude de abordar a dança somente como um objeto de estudo, buscando-se uma linguagem prioritariamente analítica, neutra e objetiva, não deixa de acarretar um distanciamento que recusa o que nela é provocação, é mistério. Portanto, busca-se aqui pensar a dança enquanto abrigo de experiência, para isso, torna-se necessário distanciarmos sua prática daquela onde o que predomina é o interesse pela técnica, pela repetição mecânica.

Na contramão deste modo de operar, a produção criativa em dança que se potencializa a partir da relação, do compartilhamento com o outro se torna uma possibilidade viva de entrar em contato consigo mesmo, emitindo a possibilidade de abrigar experiências no corpo, compreendendo abrigo enquanto território de

vulnerabilidade, de risco, de atravessamentos, reconhecendo e dando sentido à experiência vivenciada. Isso significa investir na potencia criadora, ou seja, no encontro consigo mesmo e com o outro em/na relação.

3.4 Dança e experiência

Lançado olhar para o modelo clássico de fazer dança, conseguimos perceber que tal maneira modelada de proceder construiu um sistema definido de passos, atitudes, ideal poético e relações precisas e objetivas de composição cênica. Em paralelo, como forma de incorporação e manutenção de sua estética, a tradição clássica manteve agregados valores de um processo compositivo hierarquizado, sustentado por uma disciplina rigorosa de aprendizagem autoritária, que frequentemente se tornava opressiva, inclusive porque a transmissão de seu vocabulário bem delimitado de movimentos não permitia opções diferentes, sendo assim, mantido por exaustivas repetições. Assim, o aprendizado se dava de fora para dentro. A virtuosidade era o desejo e a busca pela primazia da forma sobre o conteúdo; a regularidade, a beleza formal era o preço da técnica estabelecida. Neste sentido a técnica do balé clássico constitui-se em códigos fixados/fechados de movimentos. Seus movimentos são construídos de acordo com valores de corpo ideal, movimento ideal, e consequentemente desvalorização dos corpos diferentes em função de um modelo a ser reproduzido e não recriado. O ideal de corpo que se valoriza é aquele que mais se aproxima ao modelo da máquina, um corpo marcado pela objetividade, pela racionalidade técnica. Um corpo que desapropria e empobrece a sua capacidade de abrigar experiência, de que algo lhe aconteça, visto que, como considera Benjamim “uma nova forma de miséria surgiu com esse desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem” (BENJAMIM, 1986, p. 115), assim, o ser humano viu-se substituído, no centro, pela máquina que privava os corpos de sua existência independente.

Na modernidade a “experiência” foi transportada para fora do homem, fora do corpo: para os instrumentos e para os números, para o que é calculável, pois o sujeito moderno é celebrado por sua racionalização e emancipação. A experiência

transformou-se em experimento, sendo entendida enquanto experimentação que permite lógica das impressões sensíveis e exatas, organizada a partir de uma determinação quantitativa. Entretanto, segundo Bondía (2002) a experiência se organiza na incerteza, no desconhecido, no mistério. Porém, é esse mesmo contexto da modernidade que vai abrir espaço para o sujeito, ao invés de colocar a técnica como o referencial primário, o sujeito passa a ser o mote de investigação e de relação. Sujeito dotado da capacidade de introspecção e intelecção, um sujeito que tinha na racionalidade um apoio seguro para ter acesso - uma vez eliminados os enganos originados pelo sensível, pelo corpo - a um conhecimento e a uma percepção objetivos. A dança, então, enquanto linguagem que produz sentido em relação ao corpo irá valorizar e dar sentido e voz ao sujeito. E, é mergulhado em um turbilhão de informações, de estímulos, de choque, de vivências instantâneas, pontuais e fragmentadas, que o dançarino moderno foi capaz de silenciar-se, parar para sentir, demorar-se nos detalhes, olhar os vestígios, dar-se tempo e espaço, escutar aos outros e, partindo dessas experiências, da sua pobreza, das suas memórias, dançar sobre o que acontecia a ele e a todos.

Neste contexto, a relação entre dança e experiência passa a se dar a partir de uma valorização do sujeito, diferente do que acontecia no romantismo onde havia uma supremacia da técnica sobre o sujeito. Assim, o ambiente da modernidade, cercado por contradições e sofrimentos, transformou o ser humano e as expressões artísticas. A pobreza de experiência levou aos sujeitos criadores, a principiar do começo; a começar de novo; a se virar com pouco. Sua característica é de uma absoluta desilusão e, concomitantemente, uma total identificação com a própria época. Como afirma Benjamin (1986), “Artistas construtores rejeitam a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado para se voltarem ao homem contemporâneo nu, que grita como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época” (BENJAMIN, 1986, p.196).

O início do século XX passou então a ser marcado por uma revolução na maneira de conceber o corpo e suas possibilidades expressivas. O movimento humano e o corpo que o realiza passam a ser entendidos como os principais modificadores instrumentais para uma nova possibilidade de vida e de dança, diferente do romantismo clássico. Assim, quando falamos em dança, falamos mais do que em movimentos. Falamos em dar sentido e assunção ao poder criativo do

sujeito que dança. Rudolf Laban (1978), dançarino e pesquisador do movimento, por exemplo, observou essa pobreza de experiência no balé clássico, considerando nesta dança, como aquela que não se lançava ao indeterminado, ao imprevisível, e assim, com sua técnica limitante e limitadora das capacidades expressivas do corpo, do movimento e do sujeito, não possibilitava ao dançarino vivenciar outras possibilidades de movimento que o corpo lhe sugeria, confinando os corpos, a um único jeito de dançar.

Diferentemente, a dança moderna, faz do corpo um caminho de expressão e de criação, devolvendo à arte e, em particular, à dança seu papel mais importante: desenvolver uma arte que é a própria vida. A única em que o próprio artista é sua obra. Tais características afirmam-se nas propostas, nas técnicas singulares dos dançarinos modernos, dando surgimento a uma nova sensibilidade e percepção da dança e do mundo. Nos corpos, manifestava-se a vontade de transformação a partir de si mesmo e da relação contextual demandando, então, novas marcas, novas técnicas.

Este movimento vai pavimentar revoluções na dança que irão pairar nos anos noventa, como um caminho de olhar a dança e dentro dela ver-se. Um caminho da pausa para escutar o que a dança tem a dizer. Um percurso de parada para perceber, para escutar, para acomodar o tempo e assim poder organizar e vivenciar transformações e construir conhecimento. Neste sentido, o corpo passa a ser entendido como espaço por excelência das percepções, ideias e metáforas que engendram os processos cognitivos e artísticos, tornando-se potência onde as experiências podem ser reconhecidas pelo próprio sujeito que dança. Por considerarmos tais aspectos e condições, conseguimos perceber que “Experiência” e “Dança” compartilham o corpo como trânsito e passagem de acontecimentos, de pensamentos, no entendimento do pensar, enquanto o sentido que se dá ao que lhe acontece.

3.5 A “experiência” na Cia dos Pés

> A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDIA, 2002, p. 24).

Na Cia dos Pés, e, de modo mais específico no processo de criação do espetáculo “Encontros”, a criação em dança se abre para o espaço/tempo da experiência buscando no diálogo com a alteridade a oportunidade e caminho para dar sentindo ao que acontece com o sujeito. Neste campo de construção de sentido do que lhe acontece ocorrem reorganizações. Isso significa dar tempo e espaço para que os acontecimentos sejam reconhecidos pelo sujeito. Nesta perspectiva, cultivam-se os mínimos e simples detalhes dos acontecimentos vivenciados pelo sujeito a partir do intercâmbio de suas experiências. Dar-se tempo ao tempo. Tempo/espaço para os acontecimentos.

É importante salientar, que, aqui neste tipo de diálogo, a fala que se anuncia apresenta um tipo específico de criação em dança, aquele da qual se lança olhar sobre a experiência de cada indivíduo, onde emerge a voz do dançarino no processo criativo, pois o mesmo é entendido enquanto um co-criador da obra. Para esta dissertação, importa refletir sobre este espaço da criação que se organiza para que o sujeito se coloque no processo enquanto um pesquisador de sua própria dança, numa busca, por encontrar nela, o desvelamento de si mesmo.

> Neste processo de comunicação, ocorre um fluxo discursivo entre falantes e ouvintes, onde esses discursos são transformados mutuamente, ou seja, ecoa no discurso do falante o discurso do ouvinte e, no discurso do ouvinte, o do falante. O sujeito não produz um discurso único. Ao contrário disso, é uma voz contaminada pela voz do outro (SETENTA, 2008, p.61).

Obviamente em qualquer processo de criação, o sujeito está passível de vivenciar uma experiência, entretanto, nos parece que, em processos que colocam a

dança sob um viés enfático do que seja objetivo, linear e estável, não haja condições de permissibilidade para uma aproximação com a experiência dialógica, tornando-se então a dança uma prática demasiadamente instrumental.

Neste sentido, a dança experienciada e produzida na Cia dos Pés busca uma espécie de tateio noturno, um caminho sempre desconhecido, misterioso, incerto, enigmático, que se distancia daquele modo de operar onde a dança se configura num ideal de certeza, numa prática que estabelece um percurso carregado de iluminações para atingir a máxima nitidez na tradução das impressões sensíveis do objeto.

Assim a criação de “Encontros” foi organizada para que os acontecimentos pudessem ser reconhecidos pelos próprios sujeitos na experiência de alteridade. Numa busca criativa sem pressa para descobrir ou decifrar o que acontece no corpo, pois quando acontece, o acontecimento vem preenchido de sentido a partir de todos os sentidos do corpo. Obviamente, se falamos em dar tempo para que os acontecimentos se acomodem no corpo, cada indivíduo terá um tempo particular para afagar as suas dúvidas e outras percepções. O tempo da percepção, do sentir, que é um tempo lento e prazeroso e, nessa lentidão, o corpo se abre para receber o outro, o que implica em reorganizações constantes.

Neste viés, a temporalidade suscita uma escuta do corpo, a necessidade de “parar” para escutar, para perceber o caminho interno do movimento, para observar o outro, propiciando conversas dialógicas. Tudo isto implica em tempo, um tempo lento, em um tempo que é o tempo do conhecimento e não da informação acachapante promovida desde a modernidade.

Esse modo de operar em dança atravessado pela experiência da alteridade busca a comunhão entre os tempos de cada sujeito, imbricados em um tempo comum. O tempo da relação, do intercambiar experiências. O tempo da capacidade e habilidade do sujeito em escutar o outro, uma escuta que dá sentindo ao que acontece durante a criação, uma escuta sinestésica. Uma abertura para o afeto do outro, para produzir com este afeto uma ação que afeta. Agregando contradições e multiplicidades na criação a partir do que lhes é comum, os sujeitos participantes do processo de criação de “Encontros” foram gerando e gerenciando seus próprios espaços, criando seus próprios meios de ação juntos, buscando uma heterogeneidade de forças e ações compositivas em dança. No campo da

construção técnica corporal ocorreu em “Encontros” uma busca das possibilidades de cada sujeito, num trabalho que re/estruturou, que reformou, que transformou os corpos, implicando-os no tempo – tempo de experiência.

Nesse entendimento, para a criação do espetáculo “Encontros” importou trilhar caminho do tempo do aprofundamento, o tempo da assimilação, do decantar das ideias. O tempo para acontecer à experiência, para perceber o que nos toca. O tempo do abrigo das modificações, das alterações, das transformações reconhecidas pelos sujeitos. O tempo da inclusão, da diluição, da retirada, da desistência, resistência, da existência, da transformação, do distanciamento, do mergulho. Outro tempo. O Espaço/tempo da experiência no corpo, na criação da dança de cada sujeito envolvido no processo. Um tempo que buscou pausa e escuta. Paradas para ouvir o outro que dança. Calar para escutar o companheiro e a si mesmo, e “[...] por isso, o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal” (BONDIA, 2002, p. 27).

Neste sentindo, o ambiente da criação de “Encontros” se deu enquanto espaço/tempo de experiência que estabeleceu relações entre atitudes dos sujeitos na busca de si e daquilo que lhe afeta, do tempo da experiência da alteridade, transformando a composição. Neste viés, cada dançarino apoderou-se do seu corpo, torna-se autor de sua própria dança e, com isso, a gestualidade do trabalho se apresentou de forma inesperada, flexível, complexa e sempre singular.

Importa então, tomar a abordagem da criação de “Encontros” como transformação, contribuindo para levar em conta a complexidade do processo compositivo, evitando a sua redução a um circuito informativo e mecânico, sendo possível considerar a construção do sujeito baseada na experiência vivenciada a partir de experiências compartilhadas em dança, observando então, a construção de uma atitude crítica do artista. Pois, “O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião” (BONDIA, 2002, p.25).

Ainda conforme este autor, o sujeito da experiência é aquele que está aberto aos acontecimentos se definindo “[...] por sua recepção, por sua disponibilidade, por sua abertura com [...] uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial” (BONDIA, 2002, p. 24). Importa pensar

a experiência, remetendo-se a certa intercambialidade, a uma relação de deslocamento, ou seja, a uma faculdade de trocar experiências, de transmiti-las ao outro, e nessa transmissão há a construção de propriedades compartilhadas, que se dá nas ações compositivas dos sujeitos de “Encontros” que em colaboração mútua e constante, organizaram seus enunciados comuns em meio ao emaranhado de relações que a criação foi abrigando.

Assim, a poética da Cia dos Pés passou a ser entendida enquanto espaço/tempo de experiências abrindo espaço para modificações e transformações do sujeito. Trabalhamos, portanto com a hipótese de que quando vivenciada a partir da experiência da alteridade e do compartilhamento de pensares/fazeres entre os sujeitos, a composição em dança expande, amplia, cria territórios singulares e inesperados, organizando contradições e dissensos. Isso se deu a partir de ações colaborativas como estratégias de configuração de outras territorializações possíveis do/pelo corpo, do/pelo movimento, da/pela dança.

Portanto, quando o ambiente da composição abre espaço para o reconhecimento da experiência pelo próprio sujeito evita-se a reprodução de modelos já prontos. Na contramão desse caminho propõem-se interlocuções entre os indivíduos presentes neste processo de criação artística. A composição torna-se então um espaço aberto, dinâmico, repleto de inter-relação e troca entre os sujeitos e suas experiências, no entendimento da experiência enquanto ambiente de transformação.

O processo compositivo em dança quando pavimenta seu caminho sobre a experiência de cada dançarino, aposta no reconhecimento da experiência que é sempre singular, no desconhecido, no indefinido e no infinito, na suspensão do não saber. Essa suspensão cria um tempo-espaço que afaga a dúvida, acaricia questões, gera pontos de atenção e de escuta, pontos de fuga rumo ao desvelar o anônimo. Proporciona situações inclassificáveis, de perguntas mais que respostas, do não concluído, abrindo espaço para um terreno incerto que pode se perder embaixo dos nossos pés, mas que permite o encontro de vozes diferentes, e neste encontro há um ato generoso de acolher o outro, pois é a partir da experiência da alteridade, do que é exterior ao sujeito que a experiência se cristaliza. Nesta lógica, importa pensar o sujeito enquanto um Sujeito da Experiência, enquanto sujeito que reconhece em si os atravessamentos e as transformações, para transmiti-las ao

outro, intercambiá-las. Então, para que esse sujeito se mostre presente e exposto, há que haver uma necessidade de pausa, de parada.

Essa atitude de “parar” gera organizações e reorganizações, adaptações no modo de lidar com seus acontecimentos, com o que lhes atravessa interrelacionando as interferências geradas pela/na experiência. Assim, a “pausa”, o “parar” pode ser percebido como uma atitude política de quem *para* para expor-se, e nesta exposição, criam-se zonas de acontecimento articulando atravessamentos, adaptações e transformações. Neste viés, o sujeito se apresenta como um sujeito exposto. Sujeito este que dá passagem para os afetos e acontecimentos gerados em sua experiência deixando marcas e vestígios. Vale lembrar, que importa não apenas dar passagem à experiência, aos acontecimentos. Mas sim, reconhecê-los, intercambiá-los, transmiti-los. Para transmitir uma experiência é necessária a cooperação, a colaboração com a alteridade para fortalecer sua presença. Reconhecer as alterações, modificações e transformações a partir da experiência da alteridade. Portanto, para que estes vestígios sejam reconhecidos, há que se dar tempo. Dar tempo para que algo aconteça e transforme o indivíduo. Nesta caminhada, o sujeito dançante passa a ser definido:

> [...] não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial (BONDIA, 2002, p.24).

Essa abertura produz no dançarino a capacidade de olhar para si mesmo, para seus acordos e cruzamentos, para os acontecimentos vividos, para os que o cerca, com certa acuidade e paciência para entender e compreender o acontecido. “Parar” não se remete a uma atitude de desistência. Em vez disso, passa a ser uma atitude para a existência, para outra maneira de existir na dança, no mundo. Neste sentido, é gerado no sujeito uma autonomia criativa e uma atitude política que ressignifica suas ações, dando sentido a sua transformação, a sua exposição. O sujeito contamina e é contaminado pela experiência da alteridade, numa troca que

não cessa, e que não produz apenas concordâncias, mas oposições, posições distintas, perspectivas diferentes.

A partir do entendimento de Bondía (2002) acerca da “experiência” e relacionado a processo de criação em dança, o indivíduo é compreendido enquanto potência, em seu poder de afetar e ser afetado, de contaminar e ser contaminado, de abrir e deixar-se aberto para o inusitado, definindo uma relação de habitar e permanecer em invenção. Habitar e permanecer em invenção significa aqui transitar por caminhos tensos e escuros, propor novas estratégias de chegar onde se quer, ou onde se pensa querer chegar. Um caminho onde a cooperação, o compartilhamento sejam modos propulsores de fazer o corpo encontrar outras zonas de fugas, de acesso, ou seja, propositor de interações, adaptações e conexões heterogêneas. Quando colaboramos com o outro essa cooperação transforma os sujeitos em relação agenciando outros modos desses sujeitos se colocarem diante de sua dança, do mundo.

Diante disso, a dança no âmbito da experiência ocorre num “[...] fluxo de transformação e agindo sobre o processo de construção de diferenças (SETENTA, 2008, p.39), em um campo de provisoriedade que apresenta aos sujeitos a experiência de alteridade enquanto anunciadora de outras ideias, experiências e significados.

Envolvidos neste processo, os sujeitos produzem significados contextualizados por novos contextos estabelecidos pela relação de alteridade, num processo de trocas evolutivas, mantendo viva a multiplicidade e a heterogeneidade, abrindo caminho para processos de apropriação e transformação, então não se pode falar em um processo que seja produzido por um “[...] sujeito exclusivo e sim por um sujeito atravessado, contaminado e modificado pelo próprio processo de exposição e diálogo” (SETENTA, 2008, p.58).

O corpo do sujeito não se paralisa em uma rigidez preestabelecida, não se sustenta em uma postura inteiramente resoluta, pronta, acabada. É antes um sujeito cuja inclinação é a de um corpo formulador de questões, tombado, que não cristaliza poderes, que por vezes interpela, que se fragiliza porque aceita que há algo que não se reduz ao seu domínio, mas que lhe é alheio.

> O sujeito da experiência [...] é um sujeito alcançado, tombado, derrubado. Não um sujeito que permanece sempre em pé, ereto, erguido e seguro de si mesmo; não um sujeito que alcança aquilo que se propõe ou que se apodera do que quer (BONDIA, 2002, p.25).

Por conta disto, o sujeito passa a confiar na experiência como território de surpresa, de desafios, e também enquanto espaço que possibilite a construção e contra-produção de propriedades compartilhadas a partir da experiência da alteridade, onde a cooperação pode atuar como potente ação desestabilizadora de modos hegemônicos de pensar a dança.

Aqui, busca-se entender o ambiente da criação em dança enquanto espaço\tempo de experiência em constante processo de transformação e modificação que possa contribuir para que os acontecimentos do sujeito sejam transmitidos, compartilhados e refletidos coletivamente. Isso implica na construção de subjetividades coletivas, compartilhadas, intercambiadas a partir da geração de conflitos, de dissensos e contrapontos entre diferenças, no reconhecimento da experiência da alteridade, fazendo do ambiente da composição um ambiente que possa dar sentindo ao que somos e ao que nos acontece. Para tanto, torna-se necessário pensar o sujeito dançante enquanto um sujeito da experiência.

Neste sentindo, o ambiente experienciado na criação do espetáculo “Encontros” da Cia dos Pés compreende a composição em dança enquanto espaço/tempo de transformação do sujeito ao invés da reprodução de formas já determinadas. Nessa visão, a construção do corpo do artista vai apoiar-se no reconhecimento e intercâmbio de sua experiência e no exercício investigativo coletivo e compartilhado.

Diante desses aspectos, pensamentos e conexões, pensamos que estes serão válidos, se imbricados pelo entendimento de composição enquanto processo que abriga experiências, ou seja, transformações e modificações que o próprio sujeito dá sentido à seu corpo tomando conta daquilo que acontece e articulando a cooperação e a cumplicidade na experiência da alteridade. Pois, pensando em criação em dança enquanto espaço/tempo de experiências, há que ser cúmplice das ideias, inquietações e motivações que se fazem corpo e que se apresentam através do corpo do outro, na alteridade. Há que estar aberto ao outro para que possa existir cooperação, ou seja, compartilhamento de ideias e modos de operar. Acredito que

esse possa ser um caminho tangível e palpável na potencialização do ato compositivo em dança.

4 O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO “ENCONTROS”.

> [...] Eu acho “Encontros” um trabalho muito maduro em termos de concepção, em termos de uma busca por um modo de organização estética a partir de uma pesquisa na relação entre dança popular e dança contemporânea. Eu acho que vocês hoje, vocês são três dançarinos mais a direção da Telma, eu vejo que há tentativas de articulação para que a companhia aconteça não só pela figura do diretor que tem que tomar todas as providências para a coisa acontecer. Eu vejo que a companhia tem uma participação na construção geral do espetáculo. Vocês estão presentes na construção do figurino, são instigados a colaborar, a questionar e participar da criação. Eu sinto que há uma maturidade tanto de ação enquanto grupo, como também, artística no sentido de dar conta das proposições técnicas e estéticas do grupo, ou seja, um trabalho de investigação, de pesquisa, de disponibilidade corporal. (ROCHA, I.,2013)

Adotando como objeto de estudo nessa dissertação o espetáculo “Encontros”, buscamos neste capítulo refletir sobre o processo de criação desta obra refletindo-o a partir da experiência e da alteridade, evidenciando como a poética (entendendo poética como modo de operar) deste espetáculo potencializou o processo criativo do referido espetáculo.

“Encontros” foi um espetáculo que tomou como ponto de partida à criação. Naquele momento, a Cia dos Pés se restituía de um período de pausa e se reestruturava com um novo elenco. O encontro entre essas diferentes pessoas e a investigação das potencialidades desse encontro na estruturação de um grupo, que tinha no centro de seu projeto poético a valorização da autonomia e singularidade de cada intérprete-criador tornou-se a questão central do processo.

De partida, torna-se necessário dizer que o processo de criação aqui apresentado foi alimentado e construído numa rede processual de interlocução onde o *Outro* foi entendido em sua capacidade de afetar e ser afetado, de contaminar e ser contaminado, observado e tratado a partir de sua singularidade, o que envolveu modos específicos de organização corporal, de construção técnica e estética. Sendo assim, foi possível observar transformações que colaboraram e contribuíram na modificação das maneiras de lidar com a dança contemporânea, na produção de vozes singulares num jogo de pluralidades, multiplicidades e diferenças.

As reflexões tecidas sobre a experiência por Benjamin (1994) e Bondía (2002) refletidas no capítulo anterior, nos abrem possibilidades de conexão com questões

aqui discutidas, se pensarmos, por exemplo, que a criação de “Encontros” se desenvolveu num processo compositivo a partir da própria experiência dos dançarinos, em que a relação de troca com o outro pode criar possibilidade poéticas no espaço-tempo, por meio das particularidades e diferenças das corporeidades específicas de cada dançarino, deixando em si mesmo e no outro, registros de experiências, marcas, vestígios como afirmam esses autores.

Nesse sentindo, a relação de alteridade em “*Encontros”* criou um lugar partilhado onde construir junto, ou seja, existir na alteridade tornou-se também um ato político, performativo, ou seja, na presença e atividades que priorizaram diálogos cooperativos, onde a cumplicidade se transformou em um caminhar junto na consideração do afeto, da afeição enquanto uma forma de refletir propriedades compartilhadas e não apenas individuais. Há então, o entendimento de afeto enquanto uma potência política de invenção de distintos modos de relação onde foi possibilitado ao *outro* caminhar, mesmo que no mesmo território, por terras desconhecidas e dissidentes, inventando assim, organizações corporais singulares a partir da alteridade. Nestas condições, os sujeitos participantes deste processo de criação experienciaram perceber outros olhares, e deixaram-se, ainda, contaminar-se pelo olhar do *outro*.

“Encontros”, então, foi composto em colaboração entre os seus integrantes e nesse cruzamento de afetos, falas, dizeres e escutas abriu-se caminho para a *alteridade*, para o reconhecimento dos acontecimentos no corpo, para o intercambio de ideias e questões, para o respeito mútuo entre os integrantes. Neste trânsito e cruzamento, construímos o *Outro* em nós mesmos e nos construímos no *outro* criando possibilidades de autoconhecimento a partir das diferenças que o *outro* apresentava, agenciando um contato consigo mesmo e com sua cultura. A alteridade então alimentou e afinou as singularidades de cada sujeito, traduzindo-se como uma estratégia de existência que proporcionou um processo de invenção, comunicação, desconstrução e recriação do movimento, do corpo e da sua relação com o mundo, fazendo da criação um ambiente de conversa, escuta, diálogo, cumplicidade e cooperação.

Esta ação contaminadora entre os sujeitos presente em “*Encontros”* sobre um estado poético e estético se construiu a partir de uma partilha sensível, de uma organização coletiva que implicou não em uma atitude simplista do tipo “todo mundo

faz tudo", mas, na disponibilidade que teve cada indivíduo, ao se colocar e participar da discussão da obra, das propriedades operativas que engendravam o grupo e a configuração artística, e por isso, elas se tornaram compartilhadas. Apropriando-me de Jacques Rancière:

> [...] Denomino partilha do sensível o sistema de evidencias sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se fundam numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte dessa partilha. (RANCIÈRE, 2005, p.15).

FIGURA 27 – ESPETÁCULO ENCONTROS;

Fonte: Acervo Cia dos Pés.

Para uma melhor "visualização" e dimensionamento desse processo, organizamos a descrição, subdividindo-a em partes, muito embora saibamos que o processo criativo artístico não é linear nem compartimentado em partes desconectadas. Entretanto, essa subdivisão faz-se necessária nesse momento para fins didáticos. Desse modo, iniciamos abordando os aspectos relativos a construção técnica corporal, seguida dos experimentos de criação, isto é, as estratégias utilizadas para o levantamento do material de movimento e elementos compositivos das cenas, e por último, adentramos os aspectos compositivos propriamente ditos, incluindo-se aí não só os elementos de movimento mas também os elementos

sonoros e visuais. Vale salientar ainda, que o processo de criação de “Encontros” aqui descrito compreende um período de dois anos (de 2012 a 2014).

4.1 A construção técnica corporal

Nesta parte do processo, tomamos contato com as formas contemporâneas da pedagogia da dança que abordavam a educação somática e que prezavam pelo respeito ao corpo e ao indivíduo, auxiliando-o a descobrir no próprio corpo a melhor forma de trabalhar suas potencialidades individuais e em grupo:

> [...] Nas aulas de dança influenciadas pela educação somática, ao invés de copiar um modelo, o aluno aprende a trabalhar com parâmetros, tais como as posições relativas entre os ossos e as articulações, os estados tônicos dos grupamentos musculares, a situação de seus apoios, entre outros. Este se tornou um princípio muito comum nas abordagens técnicas baseadas em investigação do movimento. Mesmo se o professor propõe alguma frase de movimento para estudo, este procedimento é apenas uma etapa no aprendizado. Em uma etapa seguinte o aluno é estimulado a improvisar, utilizando aqueles movimentos aprendidos e criando novos encadeamentos. (DOMENICI, 2010, p. 75).

FIGURA 28 – PREPARAÇÃO TÉCNICA (Encontros);

Fonte: Acervo Cia dos Pés.

Este norteamento se deu a partir de influências da formação artística da diretora Telma César, como descrito no primeiro capítulo, e buscou proporcionar a vivencia do corpo como espaço de experiência, de modificação, de transformação do sujeito. Esse jeito de lidar com a preparação técnica a partir da singularidade e

diferenças corporais possibilitou acessar o próprio corpo e o corpo do outro na percepção de seus limites e potencialidades, e assim “[...] ter consciência do corpo, de como ele é, como funciona, quais suas possibilidades, para, com base nessa consciência, a dança acontecer” (MILLER, 2007, p. 51). Neste sentido, os dançarinos foram estimulados a voltar seu olhar para suas percepções sensoriais, o que proporcionou perceber:

> [...] como *ele* vê o mundo, além de conectar o movimento com a sensação capacitando-o a exprimir com seu corpo uma ideia própria. Podemos dizer ainda que as terapias compartilham com a dança contemporânea a defesa de certos aspectos morais; o aprendizado de uma escuta do próprio corpo com delicadeza sugere também respeito ao corpo do outro (MEIRELES e EIZIRIK, 2003, p. 89).

Podemos dizer que houve em “Encontros” uma busca de fazer com que os dançarinos descobrissem como se moviam e como podiam se mover, colocando-se no processo como investigadores do seu próprio movimento e conquistando uma posição de autonomia frente à criação. O corpo foi entendido enquanto laboratório onde questões e problemas foram lançados e resolvidos de forma compartilhada, pois o ambiente de aula tinha o intento de pesquisa e troca. Este trabalho corporal foi, então, baseado nos exercícios que visavam a reconfiguração corporal, com o objetivo de se chegar a um estado que refletisse a proposta do espetáculo: observação de suas qualidades – volume, forma, espaço interno etc. – e o estímulo da sensação da pele, de nossa estrutura óssea, do caminho interno de movimento. Para aprofundar as investigações e o processo de autoconhecimento necessário para acordar o corpo à diretora trouxe exercícios de direcionamento ósseo, de soltura muscular e óssea, de mapeamentos corporais, estímulo e sensibilização do toque, da pele, o que possibilitou reconhecer o próprio corpo e corpo do outro.

FIGURA 29 – PREPARAÇÃO TÉCNICA (ENCONTROS)

Fonte: Acervo Cia dos Pés.

Observamos que o trabalho de direcionamento ósseo vivenciado neste processo buscou perceber e visualizar o desenho dos ossos que nos constitui geneticamente. O sentido interno através do movimento dentro de uma organização motora distribuiu o tônus e instaurou uma melhor organização do corpo durante as movimentações. Vale salientar que o trabalho de direcionamento ósseo contribuiu para a liberação da respiração para que os movimentos pudessem ter maior amplitude e expressividade. Segundo Fernandes (2006) a respiração é suporte importante para a qualidade de movimentos e sobre o princípio da respiração esta autora explica que a respiração como suporte para o movimento corporal é fundamental no treinamento corporal, estabelecendo uma sincronia para a expressão simultaneamente corporal e vocal. Neste sentido, a preparação técnica foi vivenciada lentamente, para que pudéssemos perceber o percurso do movimento de forma internalizada. Outra característica importante do trabalho técnico aqui descrito, foi o olhar dado a soltura do corpo, as sensações de relaxamento, enquanto percepções de particularidades corporais.

Verificamos que o processo técnico do referido espetáculo proporcionou vivenciar o corpo como espaço de experiência, numa escuta apurada de si e do outro através do toque, de práticas de sensibilização que possibilitaram atenção para com as sensações, para a dinâmica, para a postura, para a tonicidade do movimento. Esse modo de operar implicou numa atitude autônoma do indivíduo frente ao seu próprio corpo e a sua dança. E neste caminho os dançarinos foram descobrindo e construindo sua maneira própria de lidar com seu corpo e com o corpo do outro.

Figura 30 – Preparação técnica (encontros)

Fonte: Acervo Cia dos Pés.

Como mencionado no primeiro capítulo, diferentemente daqueles modos que cultivam a prática de criação em dança através da cópia mecânica do coreógrafo, o trabalho desenvolvido por esta companhia se fundamenta e prioriza o desenvolvimento de um conhecimento que se constrói a partir da percepção de si mesmo, das singularidades e diferenças que cada corpo carrega. Neste modo de trabalhar tecnicamente o coreógrafo é um facilitador, que convida o dançarino para a experiência e aponta possibilidades sem, no entanto, determinar os resultados esperados ou o tempo específico para se chegar até eles. O que importa é a construção de um caminho de descobertas organizadas pelo próprio dançarino, que vai desvendando a partir de seu corpo, suas dificuldades, limites e possibilidades. Há então uma atitude crítica do sujeito sobre seu corpo, seu movimento e sua dança, que vai construindo uma feitura autônoma, onde o sujeito que dança toma para si o desnudamento do seu corpo em movimento.

Para conseguir chegar há um estágio maduro e refinado de consciência do corpo, num primeiro momento, o foco esteve no toque através da pele. A partir do toque, de massagens, buscamos soltar a musculatura e perceber a estrutura óssea, proporcionando ao mesmo tempo compreensão da estrutura corporal e um ambiente de cumplicidade e intimidade entre o grupo, pois, ao tempo que íamos tateando o corpo do outro sensibilizávamos uma escuta apurada de si e também do outro.

> [...] Fronteira entre Eu e o Outro, a pele é o maior órgão do corpo humano, lugar por excelência da afetividade, do desejo, da intimidade e da identidade. De um ponto de vista fisiológico, os órgãos sensoriais estão vinculados ao tecido epitelial: o som atinge a pele da orelha e dos aparatos

> mais sensíveis da orelha interna; o paladar é o contato de um alimento com a pele da língua. O mesmo se dá com o olfato, cujos estímulos passam pela pele das narinas para serem codificados pelo sistema nervoso. [...] O órgão pele sintetiza todas as funções dos outros sentidos. A pele pode captar, pela vibração, ondas sonoras e ondas luminosas. Ela tem um papel como regulador térmico e se aparenta ao sistema respiratório, pois respiramos também pela pele. A estimulação cutânea ativa o sistema neurovegetativo e esse age sobre o sistema respiratório e visceral. Tal como o sistema nervoso, a pele origina-se da ectoderme, a camada de células mais externa do embrião. Através dos proprioceptores, a pele é sensível ao toque, que informa ao sistema nervoso sobre espessura, forma, profundidade, densidade, etc. (BOLSANELLO, 2005, p.102).

FIGURA 31 – PREPARAÇÃO TÉCNICA (ENCONTROS);

Fonte: Acervo Cia dos Pés.

Sob esse viés a sensibilização através da pele implicou em uma percepção singular do ser e na consciência das diferenças e similaridades entre o eu e o outro. Focalizamos no processo o respeito ao caminho particular de movimento de cada dançarino e a busca pela sensibilização dos sentidos, a fim de, auxiliar a autoinvestigação e o aprofundamento da consciência corporal. Isso contribuiu para uma entrega, uma disponibilidade, uma exposição de si para ou outro que culminou num aprofundamento com o seu corpo e com o corpo do outro.

Neste sentido, buscamos a totalidade do corpo, ou seja, perceber e sentir o corpo como um todo. Sentir e observar o corpo agindo de forma integrada num fluxo contínuo. Neste sentido, as técnicas serviram como meio para prepará-lo para a criação, para a expressão. Nesta etapa pudemos experimentar as primeiras trocas e

os primeiros traços de uma relação de proximidade e cumplicidade, de intercâmbio. Precisávamos nos sentir a vontade e seguros com a presença do outro, para nos entregarmos e entrarmos em contato juntos. Sobre isto, à dançarina Joelma Ferreira (2013) comenta em entrevista concedida ao autor:

> [...] Trabalhar com as mesmas pessoas e principalmente quando o material da atividade é a própria vida, deixa o terreno mais propicio para o conhecimento do outro corpo, da outra vida, de outra história, a qual agora você também faz parte. Se entregar para o outro não é fácil. Mostrar nossas limitações e inseguranças é algo difícil que paulatinamente fomos construindo no grupo. Permitir a entrada do outro em nossas particularidades quebrou barreiras que foi aproximando um corpo do outro, um corpo no outro, num trânsito de movimentos fluentes. Isso contribuiu para que na companhia fosse possível analisar, discutir, questionar, conversar, se estressar e se erguer, permanecendo juntos.

Esta forma de vivenciar a descoberta de si proporcionou:

> [...] condições para mudanças e transformações pessoais, trazendo por meio da percepção das sensações uma apropriação maior da individualidade. Essa aprendizagem promove a capacidade de se dispor ao contato, de buscar uma autêntica autonomia corporal (DASCAL, 2008, p. 50-51).

Neste sentido, o desenvolvimento do trabalho técnico se distanciou de:

> [...] Estruturas de comando que se configuram nas funções do mestre, do coreógrafo, do espelho, do estúdio, do palco italiano, do corpo hiper-treinado, do corpo anoréxico, do corpo-imagem ou corpo-robot, sem vísceras nem desejo, sem excesso nem sombra. (LEPECKI, 2003, p.02).

Os exercícios e improvisações tornaram-se fundamentais na procura do tônus corporal ideal, o tônus que se ajustaria ao tônus fluxo e contínuo que se queria alcançar. Ainda não chegamos onde queríamos, pois o nível de soltura, de dissociação entre as partes ósseas do corpo não foi alcançado na maturidade desejada, por este motivo esta relação de soltar, de pesar passivamente ainda é uma busca constante no grupo.

Os corpos dos dançarinos não tinham nenhuma técnica de dança visualmente codificada no corpo. Os dançarinos tinham sim, contato com as danças brasileiras

(neste caso Edson Santos e Joelma Ferreira) e com o universo da investigação do movimento, da improvisação em teatro e em dança (neste caso Reginaldo Oliveira). Por conta disso, o trabalho técnico construído com base na compreensão de que cada corpo é uma pessoa, com sua história e singularidade distanciou-se de uma homogeneização ou anulação das diferenças, e assim, potencializou e instrumentalizou os participantes à identificarem questões específicas ao seu corpo, à sua estrutura óssea e a trabalhar com elas. Neste sentido, a improvisação em grande parte das atividades conduziu os dançarinos a experimentarem com seu corpo e descobrir o jeito próprio de cada um realizar ou solucionar as tarefas propostas.

O início do trabalho com o grupo se deu a partir de movimentações com a coluna vertebral onde foi enfocado o eixo sagital. A mobilidade da coluna na conexão cabeça/cóccix foi o ponto de partida, pondo-se em articulação com os experimentos de criação iniciais. Esse eixo proporcionou uma relação de atenção voltada para si mesmo, para o espaço pessoal de movimento. Sobre esse eixo Ciane Fernandes (2006, p.58) comenta: [...] Este estágio desenvolve a atenção, estabelece a noção de individualidade, de cinesfera pessoal, e de movimento em todos os planos do espaço. Isso foi importante, pois se queria alcançar uma atenção para o próprio corpo, visto que, estávamos voltando atenção para nós mesmos, para o nosso umbigo, a fim de responder questões trazidas pela diretora como, por exemplo: Qual é a minha dança? Onde esta minha singularidade enquanto dançarino?

Partimos da mobilidade da coluna na perspectiva de reestruturação do movimento, articulando essa prática de reeducação do movimento aos estudos de movimentação do orixá Oxumaré, sendo este o orixá cuja dança apresenta maior mobilidade da coluna e a energia da cobra como um dos elementos de seus vários simbolismos. Por outro lado, desenvolvemos estudos sobre o passo do frevo, valorizando as movimentações em nível baixo e médio e alterando as configurações do tronco na execução dos passos enfatizando suas relações com a capoeira angola e, ainda, trabalhando diferentes configurações de tempo/ritmo dos movimentos. Com o Cavalo Marinho radicalizamos a sedimentação da base como subsídio para a desestabilização do tronco e ao mesmo tempo a estabilização do centro para permitir a “eloqüência” das pernas no nível baixo e médio.

FIGURA 32 – PREPARAÇÃO TÉCNICA (ENCONTROS);

Fonte: Acervo Cia dos Pés.

Em um momento posterior foi solicitado a cada dançarino que tomasse uma dança brasileira como objeto de estudo. Neste sentido, os dançarinos tiveram aulas de danças populares para que pudessem experienciar e assim perceber quais danças iriam investigar. As aulas de danças dos orixás foram ministradas pela professora Nádir Nóbrega que enfatizou a dança de Oxumarê. O Frevo e o Cavalo Marinho foram ministrados pelo professor Paulo Henrique em viagens de pesquisa de campo em Recife efetuadas pelos próprios dançarinos. Somou-se ainda o aprendizado da dança do coco, ministrado por Telma César e Edson Santos. Posteriormente a esses estudos, naturalmente os dançarinos foram percebendo quais danças se aproximavam de si mesmo e quais lhe interessavam naquele momento para a construção de sua dança: Edson santos tomou o frevo, Joelma Ferreira o Cavalo Marinho e Reginaldo Oliveira a dança dos orixás. Assim, mergulharam na experiência corporal. As viagens de pesquisa de campo a Recife foram importantes não apenas para a construção técnica corporal, mas para aproximação e intimidade entre os dançarinos. Assim, os dançarinos compartilharam modos sensíveis de relação um com o outro. Podemos perceber então, que o corpo foi sendo desnudado pela alteridade.

Como todo trabalho técnico estava em busca de uma consciência do corpo, as danças tradicionais e populares brasileiras utilizadas no processo de construção técnica e de investigação implicaram numa tomada de consciência de si mesmo, num contato com sua própria cultura a partir da dança. Visto que todos os dançarinos são nordestinos, esse contato, de certa forma foi apresentando e aproximando os dançarinos a referências e temperamentos de corpos mais

próximos a cada dançarino, e por meio desse contato, foi se organizando um contato com sua história pessoal. Além disso, as danças tradicionais populares na construção dos corpos desses dançarinos desestabilizaram modelos de imagens do corpo que sustentam os vários tipos de representações dominantes na dança, na mídia e na sociedade, pondo em evidência o caráter político da arte. Pois:

> [...] É nesse ponto que o trabalho se cruza com o estudo das corporalidades das danças/comunidades populares brasileiras – como potencialidade de enriquecer a experiência corporal dos alunos interessados em dança/artistas da dança em formação. O que mais nos interessa nas danças populares é a corporalidade, que relaciona cotidiano e dança. Trata-se de um saber corporal especializado relacionado com ações cotidianas de práticas que, de um modo geral, não existem no ambiente urbano e ampliam a exploração das potencialidades anatômicas do movimento humano. De acordo como nosso modo de pesquisar, esses movimentos se relacionam com metáforas, portanto, trata-se de um aporte que resulta em ganhos técnico-poéticos. Essas danças e ações corporais, de fato, estão relacionadas a modos de vida e subjetividades bastante específicas. (DOMENICI, 2010, p. 4).

A estas referências foi trazida ainda experiências com o método Pilates, sendo essas aulas ministradas ao grupo pela fisioterapeuta Risia Lessa. Este tipo de trabalho ocorreu de forma paralela as aulas de dança e focalizou princípios relacionados às noções de concentração, equilíbrio, percepção, controle corporal, flexibilidade, força e ao tônus muscular. Este método foi utilizado na tentativa do controle mais consciente possível dos músculos envolvidos nos movimentos, a fim de aprimorar a coordenação motora evitando tensões e problemas musculares e buscando o realinhamento postural do corpo, visto que, a cena necessitava desse tipo de trabalho para o corpo que queríamos construir.

FIGURA 33 – PREPARAÇÃO TÉCNICA (ENCONTROS)

Fonte:Acervo Cia dos Pés.

No primeiro momento, as tarefas tinham o objetivo de despertar a autopercepção enfatizando a importância do desenvolvimento técnico e particular do intérprete/criador, valorizando suas características pessoais e respeitando as diferenças, além de gerar uma interação que favorecesse o início de uma cumplicidade necessária ao mergulho que realizaríamos no processo de pesquisa e investigação pessoal. Desta forma, o trabalho partiu do autoconhecimento e só depois seguiu para a exploração criativa das questões evidenciadas no espetáculo. Aos poucos, os exercícios técnicos deixaram de ocupar todo o tempo dos encontros e concentraram-se na parte inicial, como um aquecimento para as tarefas de criação que se seguiriam. Neste ponto as tarefas assumiram sua segunda função, a de investigar os experimentos de criação para posteriormente levantarmos os materiais para a composição das cenas do espetáculo.

4.2 Os experimentos de criação

Alguns processos experimentais de criação em dança contemporânea que não se estruturam em resultados pré-definidos, partem de uma variedade de ideias e distintas proposições a serem acolhidas ou não; desse modo os experimentos de criação de “Encontros” foram pavimentados.

Imbricado por esse processo de abertura, de não-fixidez, de inacabamento, percebemos que o espaço de contribuição do dançarino se ampliou. Isso porque, neste processo de criação não existiu pré-definições sobre a coreografia, cenografia, figurinos, iluminação; todas as concepções sobre esses elementos aconteceram durante o processo.

No caso específico de “Encontros” a pesquisa de estímulos esteve motivada pela questão e relação com o tempo. TEMPO. Esta foi à palavra chave que motivou todo o percurso criativo. Pensar sobre o tempo, pensar sobre a falta de tempo, pensar sobre como utilizamos nosso tempo hoje, pensar sobre a diferença entre o tempo veloz da era digital e o tempo dilatado do trabalho manual dos artesãos, pensar sobre a ação do tempo em nosso corpo. Neste percurso, surgiram duas questões que motivaram e estimularam todo o processo: “Quanto tempo você tem destinado para o encontro consigo mesmo e com os outros?”. Este momento se deu em um estágio mais avançado da pesquisa, após termos passado por um processo de sensibilização inicial.

O intuito foi o de estudar o tema e nosso próprio corpo (autoinvestigação) e realizar composições (criação), ou seja, promover pesquisa e levantamento de movimentos que seriam organizados para a configuração do espetáculo. É importante ressaltar que a criação foi trabalhada sem o estabelecimento de um roteiro, investindo em “[...] “estratégias” variadas que têm em comum o fato de provocarem, no corpo que dança, o questionamento” (SETENTA, 2008, p.86) e assim, os dançarinos foram estimulados a manter uma atitude crítica frente à investigação, elaborando suas próprias células de movimentos e refletindo sobre as mesmas, objetivando explorar e extrapolar as potencialidades, singularidades e diferenças de cada dançarino, respeitando as capacidades de cada um dentro de seus limites e capacidades.

O processo inicial teve como parte de seu caminho metodológico fazer perguntas aos dançarinos, questioná-los, para que através de suas histórias pessoais, oferecessem elementos para a criação. Diante das perguntas “Qual é a minha dança?” e “Onde está a minha singularidade enquanto dançarino?” surgiu o primeiro experimento de criação, a fim de, fazer com que os dançarinos buscassem compreender como os seus corpos se moviam, para então, eles mesmos descobrirem suas próprias potencialidades. Essas perguntas serviram de estímulo e

apoio para os dançarinos que tiveram a liberdade de trazer ao grupo música, uma dança, ou um texto que apresentasse suas questões, ideias e pensamentos. Podemos dizer que houve uma busca em fazer o dançarino reconhecer em si suas capacidades, potencialidades e diferenças. Isso implicou em uma tomada de consciência que fizeram os dançarinos de “Encontros” irem se tornando críticos de sua arte e de seus contextos. Sobre este modo de lhe dar com o fazer dança Edson Santos (2013) comenta:

> [...] o processo fez descobrir mais a fundo o meu eu, pois íamos experimentando questões em movimento. Assim, fui amadurecendo enquanto dançarino, criador, crítico de mim mesmo, de minhas ações no processo. O reconhecimento das ações que me moviam contribuiu para o questionamento que tenho hoje sobre o que se quis discutir com o espetáculo, sobre a minha participação e interferência na relação com o outro. Vejo as mudanças em mim e naqueles com quem convivi dentro deste processo desde seu início. É lógico que não foi uma tarefa fácil, pois lhe dá com o outro é sempre algo difícil, mas foi prazeroso e enriquecedor.

Neste sentido, o processo adotou a experiência como potência de criação e reflexão, gerida por conversas, reflexões e práticas compreendidas enquanto instâncias codependentes. O corpo e o processo de criação foram se construindo num ambiente onde a prática de conversas e discussões sobre as proposições implicaram em espaços de possibilidades mais flexíveis e horizontais. Importa pensar nesse modo de construir dança e experimentar ideias em movimento, pois aponta diferenças no trato com questões de dança que evidenciam o como, o percurso, a transição e assim “[...] as vozes são plurais, feitas do compartilhamento com as outras vozes, os artistas envolvidos nesta prática passam a ser também co-autores, uma vez que participam de um processo que é sempre co-evolutivo” (SETENTA, 2008, p. 99).

As tarefas de criação apresentaram um padrão de realização, em que houve investigação, experimentação, reflexão e composição de movimentos pelos dançarinos, a demonstração e a organização, pela diretora, em frases de movimento que compuseram as cenas. Nesse modo de organização criativa observamos que houve uma abertura para que os dançarinos se colocassem como cocriadores e coautores da obra artística, como comentado anteriormente, sem disputa e

competição com o outro. Assim, por mais que a pavimentação dos experimentos tenha ficado a cargo da direção, todos colaboraram e discutiram a obra, dando seus pontos de vistas e interferindo na configuração final. Como exemplo, podemos falar aqui do experimento de criação onde a história de cada dançarino foi contada ao outro e adjetivada por este para posteriormente ser dançada. Cada um dançou o outro em si mesmo a partir de suas próprias composições. Sobre esse momento a dançarina da Cia dos Pés Joelma Ferreira (2013) nos explica:

> [...] Dançar meus adjetivos citados pelo outro fazia de mim compositora de uma dança compartilhada, e não individual; Mesmo que eu estivesse mentalizando focadamente nas palavras que me foram dadas e que inicialmente “não faziam” parte do meu eu identificado por mim e sim de um eu que o outro via, me fez olhar para mim por vias que ainda não tinha me dado conta. E assim fui percebendo não só minhas potencialidades, mas também, dificuldades e limites.

A improvisação foi utilizada como um meio de exercitar a criatividade, buscando acionar os canais da percepção (articular, muscular, cutâneo, auricular, visual e auditivo) levando a uma determinada compreensão do movimento, capaz de fornecer uma base sólida para a realização dos improvisos. Então, deu-se início a uma experimentação de movimentos através de seções guiadas de improvisação. Embora fossem guiadas, elas tinham um forte caráter autoral. Isto pode ser percebido nas diferenças de movimentações de cada dançarino em cena.

> [...] Durante a fase de improvisos onde tudo era experimento, foi uma etapa bastante prazerosa e bonita de se ver e perceber como estávamos minuciosamente sendo lapidados. Olhando para traz vejo um conhecimento pessoal e particular de cada um e ao mesmo tempo um crescimento quanto grupo. Somos uma companhia onde podemos analisar, discutir, questionar, conversar, se estressar e se erguer permanecendo juntos. (FERREIRA, 2013)

Ainda influenciados por conversas e pela questão do uso do tempo em nossas vidas cotidianas, surgiu outra tarefa de criação que visou compor a primeira cena. Este experimento foi intitulado pelo grupo de “Estudo para nuvens enraizadas” que foi construída na relação com o Tai Chi. Sobre esta relação a diretora comenta que:

> [...] depois de dois anos juntos eu conseguir propor ao grupo um trabalho mais aprofundado de relação com o corpo, que começou a acontecer depois da estreia de “Encontros”, que foi o trabalho com a energia, com o Tai Chi. Essa foi uma dimensão que nunca adentrei em processos anteriores com outras pessoas. (CAVALCANTI, 2013)

Neste sentido, essa energia a partir do contato com o Tai Chi da qual fala Telma César, compreendemos aqui como a força propulsora do movimento, a intenção e atitude impressa na ação. Isso contribuiu pois estávamos em busca de uma movimentação atemporal e contínua, construída a partir do toque do dançarino em seu próprio corpo e do caminho interno do movimento guiado pelo osso, servindo-se para tanto da experiência de cada participante, como já comentado anteriormente, buscando focalizar e reconhecer o caminho, o percurso do movimento, com o intuito de construir experiências a partir do espontâneo se fazendo forma.

Durante este momento do processo onde estávamos investigando e experimentando o toque no corpo surgiu a questão “Por que quando estamos desnorteados comumente as pessoas não se aproximam? Por que temos que sempre estar centrado sobre as coisas?”. Assim surgiu o experimento “Estudo para redemoinhos”, onde nos detivemos sobre um estudo técnico de domínio do movimento – fator fluxo/espaço, fluxo/peso numa exploração e busca de se entregar no fluxo livre. Ainda como parte do desenvolvimento deste experimento, fomos praticá-lo na “praia”, a fim de, ficarmos mais confortáveis para perder-se e cair sobre o chão, sem medo de cair. A areia da praia colaborou para que esse medo de cair fosse se distanciando e nós conseguíssemos colocar o nosso corpo em um estado de presença que investisse na vivência e não na imitação, representação. A figura do bêbado é uma boa imagem que representa esta reflexão.

FIGURA 34 – ENCONTROS

Fonte: Acervo Cia dos Pés.

Em paralelo a esses experimentos fomos fazendo o estudo de cada solo, de cada dança, criada e dançada por cada dançarino na relação com uma dança popular. Isso exigiu um refinamento e uma atitude autônoma de cada sujeito frente a sua dança. Além disso, esse momento do trabalho foi pavimentado por pesquisas de campo de cada dançarino com as danças populares, o que implicou em pertencimento com os referenciais da cultura popular, em pertencimento.

O momento de criação dos solos foi onde se teve maior dificuldade, pois os dançarinos tiveram que construí-los a partir de suas próprias ideias e a aproximações com a dança popular que mais lhe suscitava movimento. Como era basicamente o primeiro momento dos dançarinos que tinham que criar, ou seja, refletir sobre a proposta do espetáculo e desenvolver uma criação a partir disso, as ações pareceram dificultosas. Além do mais, foi neste momento onde os dançarinos tiveram maior grau de colaboração um com outro. Isso porque, neste momento do trabalho os dançarinos assistiam e refletiam sobre as criações feitas. Muitas conversas, palpites e direcionamentos foram organizados pelos próprios dançarinos num primeiro momento, e só posteriormente, a diretora adentra com seu olhar mais aguçado, e assim mesmo, suas considerações eram feitas em conversas onde todos

discutiam e refletiam sobre o processo. Sobre a construção de seu solo a dançarina Joelma Ferreira (2013) nos explica:

> [...] A maior dificuldade para meu solo inicialmente estava ligada a questão imagética. Intenções corporais e expressões apareceram, mas muitas vezes não me diziam nada que eu pudesse identificar que tudo passasse a ter um sentido para mim. Então, construir meu solo foi uma experiência difícil, árdua, entretanto, muito bonita e muito rica, visto que a cada momento uma célula pequena crescia e começava a ganhar "corpo" em uma proporção significativa a partir de mim mesma.

O processo então abriu espaço para questionamentos e problematizações criadas pelo grupo, o que possibilitou a construção de sujeitos críticos/reflexivos de seu fazer. Neste sentido o movimento se concentrou condicionado as ações do corpo, adotado como disparador de pesquisa e investigação, de criação. A partir dai, passamos para a composição, na qual o material levantado nas improvisações foi disposto em núcleos coreográficos.

4.3 O processo compositivo

O processo de composição do espetáculo "Encontros" partiu como já comentado anteriormente, da reestruturação da Companhia dos Pés com novo elenco. Isso indicou diferença, modos distintos e diferenciados de ser e estar no mundo e de tratar o processo de criação. Assim, como uma atitude de afirmação do sujeito e de suas particularidades, neste processo o artista sobrepõe-se ao passo de dança. Podemos afirmar que a improvisação foi o procedimento que circulou todo o universo de composição das cenas. A improvisação era feita e posteriormente retomado o material vivenciado para compor cada cena. Assim, o que se observa no trabalho não é o grau de dificuldade ou de elaboração da coreografia (embora ela tenha tanto uma quanto a outra), mas sim o intérprete que nesse caso específico foi também co-criador da obra artística, realizando seu discurso através do movimento. Isso enfatizou a importância da personalidade dada ao dançarino nesta criação, ou seja, a construção de um discurso pessoal imbricado no coletivo.

> [...] Este processo de criação e investigação explorou as singularidades de cada dançarino desafiando a capacidade expressiva por múltiplas vias, além de, encontrar a particularidade de cada indivíduo numa movimentação de conjunto, num corpo poético, compartilhado e exposto na cena. (LOPES, 2014, p.B1)

O discurso corporal em questão remete a aproximação e pertencimento dos dançarinos com as Danças Tradicionais Populares, a dizer: Côco alagoano e pernambucano, Dança dos Orixás, Frevo e Cavalo Marinho. Neste sentido, para a composição de “Encontros” importou o temperamento dessas danças e não o passo em si. Para tanto, este processo foi alimentado e construído numa rede de interlocução entre danças tradicionais brasileiras e dança contemporânea, observado e tratado a partir de suas peculiaridades, o que envolveu mudanças no modo de se organizar corporalmente e esteticamente. Vale salientar que este diálogo possibilitou conexões do indivíduo consigo mesmo, com o outro e com sua cultura, proporcionando uma relação crítico/reflexivo de seu fazer/estar no mundo.

O estar com o outro, o encontro entre diferenças como dito no início deste capítulo gerou modos particulares de movimentação e expressividade que implicou em potência criativa, em possibilidades possíveis de construção de imagens poéticas, ressaltando as singularidades de cada dançarino, ao invés, de originalidades.

FIGURA 35 – ENCONTROS

Fonte: Acervo Cia dos Pés.

Pudemos então, perceber que, a aproximação, diálogo e interlocução entre essas duas línguas atuaram em “[...] um processo de construção de uma zona de transitividade, baseada na co-operação entre condições relacionais de cada área, em busca de conexões que mobilizem experiências reorganizativas de seus respectivos regimes de funcionamento e estados de equilíbrio, de modo que favoreçam a produção de novos sentidos” (BRITTO, 2008, p. 5). Numa ideia, não de somar uma coisa sobre a outra, mas investigar as possibilidades de articulação e interlocução entre as línguas em exposição, construindo caminhos que promovam “a expansão de um campo no outro” (BRITTO, 2008, p. 3), compreendendo e afirmando seus contrapontos e semelhanças. Isso gerou a produção de vozes singulares no coletivo, distantes de uma homogeneização ou de sujeição de uma língua sobre outra, entretanto, próximo de um jogo de pluralidades, multiplicidades e diferenças.

Neste viés, a recriação das danças tradicionais brasileiras se deu, de modo a acomodar estas danças gerando nos corpos e na composição ajustes, reajustes e rearranjos que criaram modos de organização estéticas diferenciados. Como por exemplo, uso do movimento das pernas em eloquência no nível baixo, caminhadas agachadas, mobilidade da coluna no eixo cabeça-cóccix. Assim, neste processo pretendeu-se que o dinamismo, o ritmo, códigos, corporalidades e imaginários específicos da cultura popular pudessem contaminar a gestualidade da dança contemporânea da Cia dos Pés. Neste sentindo, o diálogo compositivo co-evoluiu numa retroalimentação proporcionando a construção de uma dança que foi capaz de fazer uma língua expandir-se na outra, pois:

> [...] Toda dança resulta de modo particular de um corpo organizar, com movimentos, o seu conjunto de referências informativas (biológicas e culturais). Do mesmo modo, o contexto cultural corresponde ao ambiente do corpo, no sentido de que o conjunto de informações que caracterizam os modos de pensar e operar vigentes na sociedade em que está inserido delineia seu campo particular de possibilidades interativas. Os ambientes interferem na configuração de suas estruturas, ao mesmo tempo em que tais estruturas, geradas sob as condições dos ambientes, interferem na sua reconfiguração. (BRITTO, 2008, p. 72).

FIGURA 36 – ENCONTROS

Fonte:Acervo Cia dos Pés.

Esse diálogo gerou dinâmicas corporais ricas e sofisticadas onde cada corpo contou com a sua linguagem pessoal, seu histórico e a sua bagagem expressiva conectada a proposta do espetáculo. Podemos dizer, que se realmente existiu um diálogo entre os dançarinos e ‘suas danças’ nesse trabalho, tal diálogo se deu necessariamente por uma via particular na afirmação de suas diferenças e se expandiu para a relação com o público.

Assim, a composição coreográfica prezou por uma movimentação cotidiana, onde o público pudesse se reconhecer nos dançarinos em cena. Para tal reconhecimento, se tornou imprescindível a aproximação do artista com público. Para tanto, o grupo decidiu usar um linóleo branco desenhando um quadrado a fim de clarear a cena, dar profundidade, realçar as cores dos figurinos e os movimentos dos dançarinos. O público ficou disposto sentado em cadeiras seguindo o delineamento do quadrado, que, por sua vez possibilitou aos espectadores perceberem os corpos dos dançarinos, entre suas qualidades e defeitos, assim como é o corpo de qualquer indivíduo.

Na primeira cena do espetáculo, por exemplo, todos os dançarinos estão nus aos olhos do público e aos poucos vão tocando-se lentamente, num despertar de seu próprio corpo. Esse momento da composição foi muito difícil e muito rico, pois contribuiu não só para a composição da cena, como também, para o amadurecimento dos dançarinos.

FIGURA 37 – ENCONTROS

Fonte:Acervo Cia dos Pés.

A nudez entrou no trabalho como um caminho de olhar para si mesmo, e neste ponto já se enxerga uma atitude política, visto que, no mundo em que vivemos somos colocados a todo tempo numa dimensão distanciada de nosso próprio corpo, o que dificulta a possibilidade de acontecer uma experiência, assim como afirma Bondía (2002). Estávamos interessados em discutir a falta de tempo que dedicamos para entrar em contato consigo mesmo, sobre a importância que damos para a relação, para escutar a si e ao outro. Sobre este momento a dançarina Joelma Ferreira (2013) nos explica:

FIGURA 38 – ENCONTROS

Fonte: Acervo Cia dos Pés.

> [...] a maior experiência foi dançar nua, e consigo identificar uma mudança em mim que considero bem significativa, uma sensação de amadurecimento, de profissionalismo. Quando o material da atividade é a própria vida, deixa o terreno mais propicio para o conhecimento do outro corpo, da outra vida, de outra historia, a qual agora você também faz parte. Nesse lugar é confortável ficar nu, é simples e poético. Não foi fácil mais foi libertador. No inicio eu achava que não era necessário ficar nua, por uma dificuldade e imaturidade minha. Mas quando fomos criando a cena que tinha a coisa de se tocar, e eu experimentei tocar o meu corpo sem roupa, eu percebei que tinha uma diferença gritante em tocar ele vestido que não fazia sentido para mim. E assim, foi crescente o desenvolvimento do trabalho nessa primeira cena e a chegada cada vez mais forte do nu. Foi um processo vagaroso, particular. Eu mesmo fui tirando roupa aos poucos. Tirei a blusa, depois o sutiã, fiquei só de calcinha, ate conseguir ficar completamente nua. O trabalho foi difícil neste sentido, mais aos poucos eu fui conseguindo perceber a necessidade da nudez em meio ao toque e as conversas que íamos estabelecendo. O mais importante foi respeito ao meu tempo. O tempo de me perceber nesta cena. Isso pra mim foi uma experiência.

FIGURA 39 – ENCONTROS

Fonte: Acervo Cia dos Pés.

Neste viés, começamos a compor a primeira cena do trabalho a partir da ação de tocar o próprio corpo, de perceber o caminho interno do movimento, na busca de que algo nos aconteça, nos tombe. Buscamos provocar, perturbar e instigar a nós mesmos e ao público sobre o distanciamento dado a relação com nosso próprio corpo. No início do processo de composição o toque aconteceu com todos os dançarinos vestidos, entretanto, por iniciativa da diretora foi pedido que tocássemos nosso corpo sem roupa, e assim a ação de ficar nu começou a encostar no trabalho. Segundo fala do grupo obtida em entrevista, a vestimenta afastava o toque mais direto com o corpo que impossibilitava percebê-lo sensivelmente, e assim, o nu pouco a pouco se tornou uma possibilidade, um discurso, a partir da necessidade do

grupo surgida durante o processo de composição. Este momento do trabalho acontece no silêncio, como intuito de focalizar o movimento de tocar o próprio corpo. Desse modo, percebemos que a maneira de operar a poética desta companhia e consequentemente deste trabalho esta calcado na experiência de cada dançarino, além disso, suas questões, dizeres e discursos vão se construindo durante o fazer e não anteriormente pré-determinadas. O modo de operar de “Encontros” se organizou em “fazeres que levam a dizeres específicos, fazeres que são considerados enquanto atitudes que podem ser encaradas como condutas políticas” (SETENTA, 2008, p. 84).

FIGURA 40 – ENCONTROS

Fonte: Acervo Cia dos Pés

Neste sentido, importa ressaltar aqui a tentativa de comunicação com o público numa lógica que não é a da declamação ou da dança figurativa, mas sim a lógica da dança que contamina artista e público. Sobre isto Antonio Lopes (2014) comenta que [...] o corpo de quem assiste vivencia sensações e percepções a partir dos dançarinos na cena, o que propicia conversas sensíveis entre artista e público onde se compartilham percepções. (LOPES, 2014, p.B1).

FIGURA 41 – ENCONTROS

Fonte: Acervo Cia dos Pés.

Observamos que num contexto geral da obra a composição estava em busca de um corpo curvado, volumoso, contorcido e disforme, sobretudo no que diz respeito a questão da singularidade de cada corpo dançante em sua relação particular com uma mesma movimentação, isto é, com um mesmo código que é compartilhado pelo conjunto de dançarinos mas que adquire configurações e expressividades particulares em cada corpo.

FIGURA 42 – ENCONTROS

Fonte: Acervo Cia dos Pés

> [...] Pensar nesse tipo de ‘como’ já indica uma maneira diferenciada de tratar assuntos de dança, pois prioriza esse ‘como’ em cada corpo, isto é, no modo de resolver que cada corpo encontra e que é discutido e tratado no coletivo (SETENTA, 2008, p. 99).

Dessa maneira, observamos a composição da cena dos “Bêbados” como o grupo gosta de chamar e dos “solos”. Na cena dos “Bêbados” os dançarinos giram em círculos enfatizando o uso da coluna de diversas formas (as vezes ereta, outras curvadas) e seus movimentos lembram a imagem de embriaguez. Nesse espaço, começam a se movimentar em ritmo normal, que vai num crescente até deixarem cair os corpos. Desse modo, os dançarinos desenvolveram a movimentação circular, a mobilidade da coluna, bem como alteraram a composição do espaço e do tempo para a construção da cena em questão. Esta cena acontece no silêncio, sendo ambientada por risos que naturalmente acontecem e o barulho dos corpos no chão.

Sobre a composição dos solos cada dançarino selecionou uma dança popular para a sua criação. Vale lembrar, que os dançarinos entraram em contato com todas as danças populares citadas anteriormente, juntos. Conseguimos perceber aqui certa autonomia, pois a dança popular que iria caminhar em seu solo foi escolhida pelo próprio dançarino. Num primeiro momento os dançarinos construíram seus solos isoladamente e posteriormente em contato com seus companheiros. No solo do dançarino Reginaldo Oliveira – também propositor desse estudo, observamos que sua composição se estabeleceu a partir da mobilidade da coluna, e de movimentos explosivos e suspensões a partir do seu diálogo com os referenciais da dança dos orixás, mais especificamente o orixá Oxumarê. No solo de Edson Santos (fofão) a movimentação que fez parte de sua composição se desenvolveu a partir de subidas e descidas súbitas, de agachamentos e de saltos, e do uso do calcanhar provenientes da contaminação obtida com o Frevo. Já no solo de Joelma Ferreira, a sua estrutura foi composta a partir de pisadas bruscas em deslocamento, queda e recuperação, giros e uso das pernas advindos do contato com o Cavalo Marinho. É possível perceber que nos três solos há movimentações provenientes dessas danças, mas o temperamento das danças citadas se sobressai. Visto que, os dançarinos fizeram aulas de danças populares juntos, o próprio corpo foi determinando, selecionando e se apropriando daquilo que melhor se adaptou em

cada corpo e assim cada sujeito teve um jeito específico de organizar os materiais que o próprio corpo selecionou.

FIGURA 43 – ENCONTROS

Fonte: Acervo Cia dos Pés.

É interessante lembrar que este foi o momento mais evidente e mais claro de colaboração entre os dançarinos. Na composição dos solos, os dançarinos observavam o solo do outro e depois conversavam sobre a criação do mesmo. A estrutura dos solos foi criada pelos próprios dançarinos e a diretora organizou a cena de modo a estabelecer relação entre os três. É importante ressaltar que a autonomia dos dançarinos ainda é algo que precisa ser maturado. Percebemos que o grupo está no caminho para esse encontro, que os dançarinos almejam essa autonomia, mais ainda precisa ser aprofundado para que o grupo chegue no grau que se pretende, onde os diálogo e conversas possam ser iniciados também pelos próprios dançarinos.

FIGURA 44 – ENCONTROS

Fonte: Acervo Cia dos Pés.

Há abertura e estímulo por parte da direção para esse direcionamento, mas há certo receio em propor alguma coisa por parte dos dançarinos. Há aí um limite, uma dificuldade que não se ignora, porém, se trabalha junto com ela. É esse modo de operar a partir da singularidade e da diferença que qualifica o jeito desta companhia trabalhar com assuntos de dança e que neste espetáculo se tornou mais tangível. Sobre os solos a dançarina Joelma Ferreira(2013) comenta:

> [...] a colaboração foi sendo construída junto com o trabalho. Encontros foi um espetáculo onde pudemos aprofundar nossa intimidade. E quando falo intimidade, não é só saber da vida do outro e compartilhar das nossas coisas pessoais, mas também, essa intimidade de poder falar sobre o trabalho do outro. Assim, conseguimos ganhar intimidade neste sentido. E, aos poucos, fomos observando e discutindo sobre as composições e criações de cada um. Por exemplo, no início do processo de construção dos solos eu ficava receosa em falar sobre o trabalho do fofão, sobre a criação que ele estava desenvolvendo porque eu não sabia como ele ia receber meus comentários, e em alguns momentos eu preferi ficar calada. Hoje, agente conseguiu uma maturidade que nos permite escutar e falar sobre o desenvolvimento do trabalho do outro sem rinchas. Mas, ainda é muito difícil para cada um.

FIGURA 45 – ENCONTROS

Fonte: Acervo Cia dos Pés.

Observamos que no processo de estruturação das cenas, após a organização dos movimentos provenientes das tarefas, a diretora começou a experimentar algumas possibilidades de músicas para os trechos trabalhados. Importante salientar que as composições musicais aconteceram durante o processo de composição e não anteriormente. O processo inicial da composição foi feito sem música numa busca por deixar o movimento corporal falar, para só assim posteriormente a música ir entrando no trabalho. Neste processo de escuta algumas músicas foram incorporadas às cenas, mas em vários momentos houve a opção pelo silêncio – a exemplo, na primeira cena – ou pelos sons produzidos pela movimentação em cena e pela respiração, neste caso os solos.

A composição da trilha sonora foi feita pela diretora tendo como critério as movimentações feitas pelo dançarino, sempre tentando perceber a relação dos movimentos com a música e nunca os submetendo a uma contagem rigorosamente marcada. O grupo conversava ao final dos ensaios sobre a música usada naquele dia e sobre a forma como se relacionava com ela, buscando um diálogo entre movimento e som, sem, no entanto, se deixar levar apenas pela pulsação musical. A maioria das músicas foi criada pela própria diretora estimulada pelas movimentações dos dançarinos. Assim, a relação se deu como uma paisagem sonora, permitindo variações dos movimentos, não fixando uma contagem rígida como em coreografias

feitas sob medida para a música. A relação com a música assim como ocorreu em todo o processo de improvisação, se deu apenas sob o caráter de ambientação. Por caráter de ambientação entendemos a relação entre dança e música em que o ritmo do movimento não corresponde necessariamente ao ritmo musical. A música aparece como um componente que constrói conjuntamente com o movimento a ambiência cênica, cuja relação entre ambos (música e movimento) é complementar, porém não são correspondentes ritmicamente. Desse modo, a música revela uma postura diferente de espetáculos da dança tradicionais, nos quais a trilha sonora esta, na maioria das vezes, condicionada aos elementos de cena. Segundo nossa reflexão, o principio da improvisação não se verifica apenas no campo musical, ele pode ser verificado na cena como desorganizador e reorganizador do corpo e do movimento. Neste sentido, a presença do corpo adquiriu um valor em si mesmo, tornando-se objeto de construção da dramaturgia do referido espetáculo.

O último elemento que compõe nossa cena é a iluminação e, no entanto, não participamos das discussões e da concepção desta fase do trabalho. Esta parte foi criada por Fátima Farias, nossa iluminadora e técnica de iluminação, em colaboração com a diretora. A única questão que nos chegou foi com relação à luminosidade adequada, de forma a não nos deixar no escuro, nem na penumbra. Por esse motivo optou-se pelo uso do linóleo branco para clarear a cena e ressaltar as cores dos figurinos como já comentado anteriormente.

FIGURA 46 – ENCONTROS

Fonte: Acervo Cia dos Pés.

Outras mudanças surgiram ao longo destes dois anos de aprofundamento da pesquisa, decorrentes do próprio amadurecimento do trabalho e da busca por sua organicidade. Mas estas mudanças não foram, necessariamente pensadas e/ou sugeridas pela diretora. Neste processo de busca por autonomia e atitude corporal, seguíamos nos percebendo melhor em cena e consequentemente aprendendo a nos colocar no espaço da cena e do grupo, a selecionar movimentos, a dialogar melhor com os elementos e a estabelecer relações mais claras entre nós.

FIGURA 47 – ENCONTROS

Fonte: Acervo Cia dos Pés.

Ainda neste processo, as investigações e experimentações criativas de “Encontros” estavam interessadas na expressividade, em como o corpo e o movimento construíam-se cênicamente. Buscávamos superar o uso representativo das emoções, explorando no corpo os estados tônicos e dando outras maneiras para as que emoções aparecessem em cena.

FIGURA 48 – ENCONTROS

Fonte: Acervo Cia dos Pés.

> [...] Quando também a emoção deixa de ser uma representação, o corpo deixa de *representar* e passa a *apresentar* estados corporais que criam empatia e comunicam devido aos próprios traços materiais, estabelecendo uma espécie de diálogo tônico (GODARD apud DOMENICI, 2010, p.80).

FIGURA 49 – ENCONTROS

Fonte: Acervo Cia dos Pés.

Na última cena intitulada pelo grupo de “Desnudamento do outro” conseguimos melhor observar a reflexão da citação a cima. Nesta cena, cada sujeito vai retirando a roupa do outro em movimento de fluxo contínuo e controlado. Aqui a ideia não é de representação mais sim de apresentação da tonicidade corporal. Neste sentido, o fluxo de movimento foi o organizador desta ultima cena. Verifica-se o fluxo controlado quando, mesmo no crescente da música há uma movimentação de controle do corpo em movimento. Este fluxo seja ele controlado ou livre esta intimamente ligada à expressividade de nossas emoções.

Por fim, é importante comentar que desde a estreia em 2012 mudanças continuam a acontecer na configuração até a versão de 2014, mas agora estas mudanças já não são estruturais, relaciona-se ao amadurecimento do grupo que resultou em mudanças no estado corporal dos intérpretes. Ainda hoje, mesmo depois de dois anos de pesquisa, estamos sempre fazendo pequenas mudanças, levantando questionamentos após cada apresentação: problemas surgem, pessoas colaboram com nosso olhar, ideias nos povoam. Sempre conversamos sobre o que

pode ser modificado, o que deixou de fazer sentido, o que ainda faz sentido dentro do que estamos procurando dizer naquele momento, quais sugestões serão acatadas e quais descartadas. Esta é uma necessidade do grupo, é algo inerente ao trabalho. Acreditamos ser essa a maior riqueza desta obra: a possibilidade de estarmos sempre nos questionando, nos revendo e nos reinventando. Questionamos nossa disposição espacial, o nosso estado de presença, como interagimos ou não com o público, como o trabalho consegue ou não extrapolar o espaço ao qual ele está restrito, enfim, como podemos, a cada ensaio e a cada apresentação, nos aproximar de nós mesmos, do que vislumbramos para a pesquisa, sem a pretensão de concluir, de chegar a um lugar fechado, e sim guardar a possibilidade da passagem, do entre, do mistério, e assim, produzir espaços de possibilidades de reconhecimento de experiências no corpo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A motivação desse estudo foi refletir sobre o processo de criação do espetáculo “Encontros” da Companhia dos Pés. Este processo faz parte de uma pesquisa compartilhada onde a experiência emergiu como prática de criação e de reflexão em dança. Isso significou diferenças, singularidades, pensamentos heterogêneos e possibilidades de movimentos. Neste percurso processual, a criação constituiu-se a partir de um modo particular de tratar o corpo e a dança, onde o indivíduo foi o foco central da pesquisa.

Neste território, a busca de uma corporalidade em cena passou, pela construção do posicionamento ético e estético do dançarino diante do processo investigativo, onde a diferença não foi negada e sim afirmada. Isso implicou em potência no ato criativo deste objeto de estudo. Sabe-se que não há reverberação artística no mero trabalho técnico de um corpo se não há consciência das potencialidades artísticas e sensíveis desse corpo. A aquisição desta atitude passa, portanto, pela entrega e exposição do intérprete na experiência criativa, abrindo seus canais perceptivos e se disponibilizando a vivenciar as possibilidades da criação. Percebemos então, que os estados corporais apresentados em cena no espetáculo “Encontros” por mim e pelos outros integrantes – Edson Santos, Joelma Ferreira e Telma César – é resultado da conscientização, sensibilização e flexibilização do tônus corporal, proporcionado pelo processo de investigação baseado no Sistema Laban Bartenieff, Técnica Klauss Vianna, Tai Chi e Danças Tradicionais Brasileiras a partir da experiência de cada dançarino, ou seja, no reconhecimento dos acontecimentos que invadiram os corpos dos participantes desse processo.

Foi nesta perspectiva que procurei construir este trabalho de conclusão de mestrado. Uma reflexão sobre um processo onde não há corpos pré-definidos e uma técnica única: os corpos são gerados a partir da vivência, a experiência fazendo parte do processo criativo, e assim, transformando corpos e movimentos. Nesse processo que privilegia uma escrita do movimento próprio, o dançarino se comporta e se forma a partir de suas próprias experiências. O dançarino passa a ser co-autor de suas criações. Ele não é, portanto, um mero objeto ou um simples executor de códigos preestabelecidos, permitindo-se ser um corpo criador. Neste sentido, o

processo de “Encontros” investiu em um dançarino criador da escrita que dança, em um dançarino que refletiu e questionou junto sobre o seu processo criativo. Neste modo de tratar o fazer dança, ideias hegemônicas passaram a dar passagem para conversas dialógicas criando pontes e conexões variáveis, heterogêneas.

Observamos então, que o processo de criação do espetáculo “Encontros” construiu sua trajetória num território de sensibilização, transformando artistas e público. Neste sentido, a ação de refletir sobre este processo criativo contribui com a construção do conhecimento artístico, clareando ideias e modos de fazer quando revisitamos a trajetória percorrida de forma distanciada e crítica. Este processo de reflexão [...] é o que aciona a produção de subjetividade num trânsito de informações que torna visível o que estava invisível no início do processo (SETENTA, 2008, p. 57). Por conta disto, conseguimos perceber a construção de uma atitude crítica nos artistas envolvidos neste processo baseado na experiência vivenciada. O que contribuiu para a construção de autonomia frente ao próprio movimento, tornando os dançarinos críticos de suas danças, na partilha de sensações e reflexões com os outros dançarinos.

Benjamin (1994) ao problematizar a questão da pobreza de experiência na modernidade, considera a questão do tempo e o espaço de troca com o outro como fatores importantes para que a experiência possa ser abrigada no corpo. Acreditamos então, que este espaço de abertura criado nesta obra permitiu uma apropriação e recriação do movimento, da dança, num espaço de troca que se desenvolveu na busca pela abertura e receptividade ao outro. Essa abertura contribuiu para que pudéssemos criar possibilidades que nos distanciassem do “lugar conhecido”, lançando-nos em fluxo de investigação criativa.

Neste sentido, a partir do processo vivenciado, conseguimos perceber que o estar com o outro, o encontro com diferenças de pensamentos e de movimentos, ao mesmo tempo em que não é uma tarefa fácil, é também, um caminho prazeroso de descobrimento, de aventura, de mistério que contribuiu para o amadurecimento dos integrantes do grupo, do trabalho artístico e desta dissertação. Além disso, visualizamos também que a diferença contribuiu para uma escuta mais refinada, onde se abriu espaço e tempo para escutar a si mesmo e ao outro. Essa escuta foi gerando partilha de ações e sensações que fortaleceram o ambiente de grupo

dentro da Companhia dos Pés transformando seus integrantes e potencializando a criação artística.

Acreditamos então, que o ambiente de criação de “Encontros” através do modo de organização na busca por partilhar escolhas, conversas e movimentos alimentou e afinou as singularidades de cada sujeito e contexto, traduzindo-se como uma estratégia criativa que proporcionou um processo de invenção, comunicação, desconstrução e recriação do movimento, do corpo e da sua relação com o mundo, fazendo da composição deste espetáculo um ambiente de escuta, diálogo, cumplicidade e cooperação.

Considerando as possibilidades que as investigações participativas dos dançarinos geraram e as contribuições que aportam a escrita da obra, pode-se afirmar que este grupo exercita uma prática criativa de forma compartilhada. Esta companhia afirma a importância do dançarino atuar como um pesquisador do movimento. Para tanto, o compartilhamento de ideias artísticas de dança foi fundamental para a trajetória do processo, na qual a autoria não se constituía em preocupação. Vivenciou-se um espaço de troca no qual, dançarinos e direção, colaboraram na criação da obra, atuando como interlocutores do processo. Esse ato de criação transitou de modo horizontal com relações não hierarquizadas, firmadas pelo desejo de constituir uma obra cuja autoria fosse compartilhada entre todos os integrantes do grupo.

Contudo esta dissertação emergiu como uma oportunidade de reflexão acerca de questões como a consideração dada a valores próprios tanto pessoais como culturais, assim como, o reconhecimento da potência inventiva existente na diferença, no outro. Por outro lado, a alteridade e as referencialidades culturais implicaram em abordar possibilidades de investigação da cultura por meio da dança, e vice-versa. Ao mesmo tempo em que contribuiu para a tomada de consciência sobre os processos de co-dependência entre dança, natureza e cultura.

Assim, neste percurso efetuaram-se descobertas tanto de natureza estritamente peculiar à especificidade do processo de criação em questão, quanto de âmbito mais geral, o que permite a aplicabilidade referencial de procedimentos adotados nesta pesquisa a processos diversificados de criação em dança.

Esperamos que a realização do nosso trabalho colabore como mais um incentivo a pesquisa sobre os processos de criação em dança contemporânea e que

a reflexão sobre as interrelaçoes entre teoria e prática que permeou toda a realização desta pesquisa funcione como um referencial para outros processos de criação em dança sejam eles realizados dentro das instituições acadêmicas de ensino superior ou fora delas.

Por fim, sob a reflexão apresentada, pensa-se que o presente trabalho evidencia aspectos teóricos determinantes da pratica artística de um grupo consolidado, através dos quais acredita ser importante fomentar e difundir o campo de saberes sobre os processos de criação em dança.

REFERÊNCIAS

ACSERALD, Maria. Espaço e tempo das danças populares e tradicionais na formação de artistas da dança**. Recife: 2º Interseções – Corpo e Memória**. 2012.

AGAMBEM, Giorgio**. O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ÁVILA, Janayna. A dança da cidade. **Gazeta de Alagoas**, Maceió, 16 de dez. 2009, p B1.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: **Obras escolhidas**. Volume I. Magia e Técnica, Arte e Política. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **obras escolhidas**. Volume I. Magia e Técnica, Arte e Política. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. O surrealismo. O Último instantâneo da inteligência europeia. In: **obras escolhidas**. Volume I. Magia e Técnica, Arte e Política. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Rua de mão única. In: **obras escolhidas**. Volume II. 5. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BONDÌA, Jorge Larossa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**. jan/fev/mar/abr. 2002, n. 19, p. 20-28.

BONDÍA, Jorge Larossa**. Experiencia (Y alteridad) en educación**. Buenos Aires, 2005.

BRAVI, Valéria Cano. Rio de Janeiro, Campina Grande, Maceió e Recife. In: **Cartografia da Dança**: Criadores-intérpretes Brasileiros. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

BOLSANELLO, Débora. **Educação Somática**: o corpo enquanto experiência. Motriz, Rio Claro, v.11, n.2, p.99-106, mai./ago. 2005.

BRITTO, Fabiana Dultra. **Temporalidade em Dança**: parâmetros para uma história contemporânea. Belo Horizonte: fid editorial, 2008.

_____. Corpo e ambiente: co-determinações em processo. Salvador: **IV ENECULT** – UFBA, 2008.

CALAZANS, Julieta; CASTILHO, Jacyan; GOMES, Simone (coord.). **Dança e educação em movimento**. São Paulo: Cortez, 2003.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. Tradução de Rejane Janowitzer. São Paulo: 2005.

CAVALCANTI, Telma César**. A importância das técnicas das tradições populares para as artes cênicas**. Maceió – Alagoas, 2003.

COELHO, Fernando. Novos Passos para a Dança. **Gazeta de Alagoas**, Maceió, 23 de jul. 2005. Caderno B, p. B1 e B2.

COELHO, Fernando, Dançar para não dançar. **Gazeta de Alagoas**, Maceió, 25 de abr. 2010. Caderno B, p. B1, B2 e B3.

DASCAL, Miriam. **Eutonia**: o saber do corpo; São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

DAWKINS, Richard. **O gene egoísta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DOMENICI, Eloísa Leite. O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo. **Pro-Posições**, Campinas, v. 21, n. 2 (62), p. 69-85, maio/ago. 2010.

_____. Educação somática e dança: experiências com a Reorganização Postural Dinâmica. **VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, 2010.

_____.A Pesquisa das Danças Tradicionais Brasileiras: questões epistemológicas para as Artes Cênicas. In: **Cadernos Gipe-Cit**: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, n23. Salvador: UFBA, PPGAC, 2009.

DIONÍSIO, João. Yerma Maria da Silva. **O Jornal**, Maceió, 11 de Nov. 2003. Caderno Dois, p. D1.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em Movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

FERNANDES, Ciane. Escrevedançando: teoria e prática na pesquisa em Artes Cênicas. In: **Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade**. São Paulo: Annablume / Salvador: Gipe-cit. 2000.

FISCHER, Stela Regina. **Processo Colaborativo**: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90. São Paulo: Campinas, 2003.

FORTIN, Silvie. Quando a ciência da dança e a educação somática entram na aula técnica de dança. **Pró-Posições**, Campinas, v. 09, n. 2 (26), p. 79-94, junho. 1998.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, Christine. Indagações sobre o que pode (ser) um processo. **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança**: criações e conexões / organização: Christine Greiner, Cristina Espírito Santo e Sonia Sobral. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

_____. Cinco questões para pensar nas danças contemporâneas brasileiras como anticorpos à categoria tradicional de “corpo brasileiro”. **Húmus 2**, Caxias do Sul, n.2, p.13-17, 2007.

HÉRCULES, Rosa. Corpo e Dramaturgia. **Húmus 1**. – Org. Sigrid Nora. Caxias dos Sul. Lorigraf, 2004.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

KATZ, Helena; GREINNER, Christine. Corpomídia: a questão epistemológica do corpo na área da comunicação.**Húmus 1**. Caxias do Sul: secretaria Municipal de Cultura, 2004.

_____. O Coreógrafo como DJ. **Lições de Dança 1**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1997.

KEFALÁS, Eliana. **Corpo a corpo com o texto no ensino de literatura**. Campinas: Autores Associados, 2012.

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

LEPECKI, André. Corpo colonizado. Rio de Janeiro: **Revista Gesto**, n° 2, junho de 2003.

LOPES, Antonio. O Movimento Contemporâneo de Dança em Alagoas. **Gazeta de Alagoas**, Maceió, 14 de abr. 2004. Caderno B, p.1.

LOPES, Antonio. Tempo de Ver e Sentir. **Gazeta de Alagoas**, Maceió, 23 de abr. 2014. Caderno B, p.1.

MELO, Luiz Gustavo. Arte em Movimento. **Gazeta de Alagoas**, Maceió, 13 de abr. 2014. Caderno B, p. B1,B2 e B3.

MEIRELES, Flávia; EIZIRIK, Alice. O Corpo do dançarino contemporâneo atravessado pelas terapias corporais. IN **Dança e educação em movimento**. São Paulo: Cortez, 2003.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo**: sistematização da técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus, 2007.

MORIN, Edgar. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2005.

MORONE, Elexsandra. AVE (TELMA CÉSAR). **Gazeta de Alagoas**, Maceió, 02 de out. 2000. Caderno B, p. B1.

MORONE, Elexsandra. O Imaginário e seus passos. **Gazeta de Alagoas**, Maceió, 2000. Caderno B, p. B1 e B2.

PELBART, Peter Pál. Indivíduo, potência. **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança**: Criações e conexões / org. Cristine Greiner, Cristina Espirito Santo e Sonia Sobral. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

PEREIRA, Roberto. SOTER, Silvia. **Lições de dança 1**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2006.

PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas**. São Paulo: Unesp, 1996.

SALLES, Cecília Almeida. Blogs como registros de processo de criação. **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança**: criações e conexões / organização: Cristine Greiner, Cristina Espírito Santo e Sonia Sobral. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

SENNETT, Richard. **Juntos**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Estética e política. São Paulo: EXO experimental, 2005.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

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

SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo**. Dança e performatividade. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia (EDUFBA), 2008.

_____. Performatividade na Dança Contemporânea: o corpo interessado em perguntar e não em responder. **Húmus 1**. – Org. Sigrid Nora. Caxias dos Sul. Lorigraf, 2004.

SPANGUERO, Maíra. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2003.

_____. Sobre a vontade de ultrapassar. In: Sigrid Nora (Org.). **Húmus 1**. Caxias dos Sul. Lorigraf, 2004.

TELLES, Narciso. A experiência como atitude metodológica na pesquisa em teatro. In: **Reunião científica de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas**, 4., 2007, Belo Horizonte.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. Ed. Summus. 2005.

XAVIER, Jussara. MEYER, Sandra. TORRES, Vera (Org). **Tubo de ensaio**: experiências em dança contemporânea. Florianópolis: Ed. do Autor, 2006.

ENTREVISTAS

CAVALCANTI, Telma César. Entrevista concedida à pesquisa em 18 de dezembro de 2013, no Espaço Cultural da Universidade Federal de Alagoas, em Maceió, AL.

FERREIRA, Joelma. Entrevista concedida à pesquisa em 12 de dezembro de 2013, no Espaço Cultural da Universidade Federal de Alagoas, em Maceió, AL.

NUNES, Valéria. Entrevista concedida à pesquisa em 12 de dezembro de 2013, no Centro de Meditação Estrelas, em Maceió, AL.

ROCHA, Isabele. Entrevista concedida à pesquisa em 11 de dezembro de 2013, no Espaço Cultural da Universidade Federal de Alagoas, em Maceió, AL.

ROCHA, Nadja. Entrevista concedida à pesquisa em 20 de dezembro de 2013, na Secretaria de Cultura do Estado de Alagoas, em Maceió, AL.

SARMENTO, Silvio Leal. Entrevista concedida à pesquisa em 11 de dezembro de 2013, no Espaço Cultural da Universidade Federal de Alagoas, em Maceió, AL.

SHUTZE, Jorge. Entrevista concedida à pesquisa em 22 de dezembro de 2013, via e-mail, em Maceió, AL.

SILVA, Edson. Entrevista concedida à pesquisa em 16 de dezembro de 2013, no Espaço Cultural da Universidade Federal de Alagoas, em Maceió, AL.