



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE**

ADRIANO JABUR BITTAR

**A PREPARAÇÃO POÉTICA NA DANÇA CONTEMPORÂNEA: O TOQUE
POÉTICO, AS IMAGENS DAS CÉLULAS CORPORAIS E DOS RABISCOS NOS
PROCESSOS DE COMPOSIÇÃO DE *MADAM DO NEKA* E DE *POR 7 VEZES DA
QUASAR***

**BRASÍLIA
2015**

ADRIANO JABUR BITTAR

**A PREPARAÇÃO POÉTICA NA DANÇA CONTEMPORÂNEA: O TOQUE
POÉTICO, AS IMAGENS DAS CÉLULAS CORPORAIS E DOS RABISCOS NOS
PROCESSOS DE COMPOSIÇÃO DE *MADAM DO NEKA* E DE *POR 7 VEZES DA
QUASAR***

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arte, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, na Linha de Pesquisa Processos Compositivos para a Cena, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Arte.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Maria Beatriz de Medeiros.

BRASÍLIA
2015

FICHA CATALOGRÁFICA

Bittar, Adriano Jabur.

T A Preparação Poética na Dança Contemporânea: o Toque Poético, as Imagens das Células Corporais e dos Rabiscos nos Processos de Composição de *MADAM* do NEKA e de *Por 7*

*Veze*s da Quasar. /

Adriano Jabur Bittar. - Brasília, DF: [s.n.], 2015.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Beatriz de Medeiros.

Tese (doutorado) - Universidade de Brasília,

Instituto de Artes.

1. Dança contemporânea. 2. Poética 3. Processos de composição.

4. Toque. 5. Imagem.

I. Medeiros, Maria Beatriz de. II. Universidade de

Brasília. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “The Poetics of the Contemporary Dance: the Poetic Touch, the Images of the Body Cells and the Sketches on the Compositional Processes of *MADAM* by NEKA and of *Por 7 Veze*s by Quasar.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Contemporary dance; Poetics; Compositional processes; Touch; Image.

Titulação: Doutor em Arte.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Maria Beatriz de Medeiros/UnB.

Prof^a. Dr^a. Soraia Maria Silva/UnB.

Prof. Dr. Alexandre Donizete Ferreira/UFG.

Prof^a. Dr^a. Valéria Maria Chaves de Figueiredo/UFG.

Prof^a. Dr^a. Lígia Losada Tourinho/UFRJ.

Prof^a. Dr^a Luciana Gomes Ribeiro/IFAG.

Prof^a. Dr^a Cibelle Formiga/UEG.

Data da defesa: 27 de fevereiro de 2015.

Programa de Pós-Graduação: Arte.

FOLHA DE APROVAÇÃO

A PREPARAÇÃO POÉTICA NA DANÇA CONTEMPORÂNEA: O TOQUE POÉTICO, AS IMAGENS DAS CÉLULAS CORPORAIS E DOS RABISCOS NOS PROCESSOS DE COMPOSIÇÃO DE *MADAM DO NEKA* E DE *POR 7 VEZES DA QUASAR*

Esta tese, quesito para a obtenção do título de Doutor em Arte pelo Instituto de Artes da Universidade de Brasília, foi apreciada e aprovada pela Banca Examinadora composta por:

Prof^ª. Dr^ª. Maria Beatriz de Medeiros.

Prof^ª. Dr^ª. Soraia Maria Silva.

Prof. Dr. Alexandre Donizete Ferreira.

Prof^ª. Dr^ª. Valéria Maria Chaves de Figueiredo.

Prof^ª. Dr^ª. Lígia Losada Tourinho.

Aos bailarinos e coreógrafos da dança
contemporânea brasileira:
sem vocês,
existir seria muito menos interessante!

AGRADECIMENTOS

Agradeço à força maior que nos leva onde é necessário e à minha família: meu coração está sempre aberto a vocês! Em especial à minha avó, Helena Manzan Borges (em lembrança); a Jed Jabur Bittar (em lembrança); a Marilene Borges Bittar, minha amada mãe, sempre; e a Rodrigo Ferreira, com muito carinho e leveza! Depois, aos irmãos, primos e sobrinhos que estiveram presentes! Por fim, às tias Rosa, muito querida, que tantas vezes me ofereceu carinho e abrigo em Brasília; e Eneida, pelo estímulo ao meu crescimento!

Grato sou aos professores do PPGArte da UnB, mestres queridos, pela capacidade de ensinar a aprender. A iniciadora de tudo foi Silvia Davini (em lembrança), que vibrava. Bia Medeiros, minha orientadora "acidental", *merci beaucoup* pelo carinho, pelos esclarecimentos e pela força: *tudo em você é Fullgás...* surpreendente! Um bem querer especial e minha gratidão aos doutores que compuseram a banca, já descritos na Ficha Catalográfica e na Folha de Aprovação: suas colocações foram fundamentais para a constituição mais precisa das ideias e do texto!

Aos amigos de tantas trocas e gostosuras, em especial a Diego Pizarro, que me possibilitou conhecer Silvia Davini e me ensinou a navegar pelo Instituto de Artes da UnB; a Emyle Daltro, Luciana Barcelos, Alexandre Gontijo, Abadia Haick, Úrsulla Cabral, Mariana Lobato, Lúcia Lobato, Isabela Moody, Humberto Paixão, Duda Paiva e Ana de São José (direto de Portugal, oba!), que, com suas conversas, ajudaram-me a encontrar os caminhos para a construção deste texto.

Aos parceiros e funcionários do Studio Adriano Bittar e do Fletcher Pilates®, pela paciência durante toda a jornada em que tive de me ausentar, em especial à Raquel Ribeiro, por estar ao meu lado a maior parte do tempo, parceira incrível; à Rafaela Noletto, por se envolver cada vez mais, pela ajuda nos momentos de crise e pelo profissionalismo; e à Patrícia Servidoni, pela força gentil!

À Escola Superior de Educação Física e Fisioterapia/ESEFFEGO da Universidade Estadual de Goiás/UEG, que me dispensou durante os quatro anos do doutorado e acreditou em meu potencial como futuro professor doutor. À Pontifícia Universidade Católica de Goiás/PUC-GO e ao CEAFI, por entenderem e darem suporte aos meus estudos, deixando que um coordenador de Pós-graduação flanasse principalmente nos dois últimos anos de doutoramento, época em que precisei me concentrar mais na escrita da tese.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro sem o qual seria impossível ter realizado este doutorado. Agradeço pelo estímulo proporcionado na seleção do meu projeto.

A todos do NEKA, que me possibilitaram entender de que forma os recursos poéticos propostos por mim funcionariam no cotidiano de um espetáculo de dança contemporânea! Em especial à Erica Bearlz e Nilo Martins, parceiros dançantes abertos e muito generosos! Um grande e generoso abraço aos membros da Ficha Técnica, que muito se empenharam para a realização de *MADAM*: Anna Behatriz de Azevedo, André Arantes, Fernanda Nora, Alexandre Ferreira, Eduardo Jacob, Kleber Damaso, Lu Barcelos, Hazuk Perez, Rodrigo Ferreira, Nancy de Melo, Paola Antonacio e Claudinha Fernandes. Também agradeço o apoio institucional e geral, dados pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Goiânia, e ao Studio Adriano Bittar; AZ Armazém da Decoração; Mg Som; Universidade Federal de Goiás/Faculdades de Educação Física, Dança e Artes Cênicas; Universidade Federal de Goiás/PROEC/CCUFG.

Meu especial obrigado a todos da equipe da Quasar Companhia de Dança, por tantos anos de jornada na dança e por acreditarem em meu projeto, abrindo as portas para que eu pudesse ajudar na pesquisa poética de *Por 7 Vezes*. Um especial abraço aos que participaram desse processo comigo: Henrique Rodovalho, Vera Bicalho, Daniel Calvet, Andrey Alves, Carolina Ribeiro, João Paulo Gross, José Villaça, Marcos Buiati, Martha Cano, Paula Machado, Valeska Gonçalves, Flora Maria, Giselle Carvalho, Helga Stein, Marcos Camargo, Tassiana Stacciarini, Marcus Bastos e Paulinho Prudente.

Agradeço por vocês terem possibilitado esta experiência enriquecedora, gratificante e muito importante para o meu crescimento pessoal e profissional.

RESUMO

Esta tese investiga outra maneira de preparar os intérpretes da dança contemporânea para atuar quando em cena. Para isto, são propostos três recursos poéticos, um derivado do uso do toque, o Toque Poético, e os outros dois derivados do estudo de imagens, as Células Corporais e os Rabiscos, aplicados a dois processos de composição. Acreditando no hibridismo natural das artes da cena, esses recursos mesclam paradigmas e conceitos de áreas como a própria Dança, Artes Visuais, Teatro e Fisioterapia, para se chegar ao corpo como lugar de produção de sentidos reverberantes em cena. A hipótese é a de que, apesar de existirem propostas, técnicas e ferramentas para uma (des)construção dos padrões corporais estabelecidos no dançarino, considera-se que o Toque Poético e os Rabiscos, usados em conjunto com as imagens manipuladas das Células Corporais, podem ser capazes de contribuir para os recursos já existentes, no sentido de atingir uma ação cênica otimizada para a dança contemporânea. Para propor outra forma de processo composicional, entre tantas possíveis, optou-se por fazer uma pesquisa qualitativa, de campo, caracterizada como uma pesquisa participante. Assim, nesta tese se reflete sobre o atual estado da dança cênica ocidental, que vem se questionando ontologicamente. Percebe-se que várias tendências da agoralidade, como o hibridismo, ou a hibridez, exigiram que a arte contemporânea, e a dança, por conseguinte, se atualizassem, se abrindo para as diferentes realidades possíveis de cada participante da equipe de criação de espetáculos. Confirma-se tal tendência pelo estudo histórico-conceitual dos agentes que contribuíram para que a dança cênica ocidental se mantivesse híbrida, desde a sua criação, com o balé clássico, passando pela dança moderna, até chegar à dança contemporânea. A partir desse contexto, descrevem-se as Células Corporais, o Toque Poético e os Rabiscos, refletindo-se sobre a realidade (((inçex)))terna dos corpos poéticos, as teorias e práticas que ajudaram a definir essa realidade e esses recursos, tais como a Terapia Craniossacral Biodinâmica, o Fletcher Pilates®, a improvisação, o Contato-Improvisação, o Continuum e o estudo das imagens na dança. Desse modo, na pesquisa participante as rotinas do NEKA poéticas corporais e da Quasar Companhia de Dança, ambos sediados em Goiânia, Goiás, foram vivenciadas por quase 34 meses. Nesse tempo, o autor desta tese teve a oportunidade de atuar como diretor-intérprete-criador do espetáculo *MADAM*, do NEKA, e como fisioterapeuta e colaborador na pesquisa da poética de *Por 7 Vezes*, da Quasar. Por meio da análise de situações experimentadas e discutidas pela equipe participante, foram feitas anotações em um diário de bordo, filmadas e fotografadas algumas vivências, criado um blog e uma conta no Facebook para a partilha das ideias/imagens em estudo, realizadas entrevistas não padronizadas e aplicados questionários estruturados, respeitando um esquema elaborado com o rigor necessário às pesquisas acadêmicas. Ao final, verificou-se que a hipótese levantada mostrou-se afirmativa: os recursos poéticos Toque Poético, Rabiscos e Células Corporais demonstraram poder ser factíveis nos processos composicionais para a dança contemporânea.

Palavras-chave: Dança contemporânea. Poética. Processos de composição. Toque. Imagem.

ABSTRACT

This thesis investigates another way to prepare the contemporary dancers to act while performing. For this purpose, three different poetic resources that will help the contemporary dancers while performing are proposed - one is derived from the use of touch, the so called Poetic Touch, and the other two are derived from the study of imagery, nominated Body Cells and Sketches. These resources were applied to two contemporary dance compositional processes. Believing that the compositional processes on the performing arts are hybrid in nature, those resources intertwine paradigms and concepts from complex fields of study, such as Dance, Visual Arts, Theatre and Physiotherapy. The idea is that the Body Cells, the Sketches and the Poetic Touch will turn the dancer's body into a place where resonating senses are produced. The hypothesis is that despite the fact that there are other proposals, techniques and methods to (de)construct the patterns held and deeply established at the dancer's body, we believe that the Poetic Touch and the Sketches, used in consonance with the Body Cells, might contribute to the existing resources, so that the contemporary dancer can reach beyond, towards an optimal poetic action. To propose yet another way to behave on the compositional process, we use the qualitative field research method, and the participant observation. Therefore, we reflect about the actual state of the western scenic dance, that has been questioning itself ontologically. It seems that many tendencies of the contemporary world such as the hybridization, or hybridism, demanded that the contemporary art, and thus, dance, updated themselves, opening up to the possible varied realities of each participant of the creation team. This tendency is also confirmed by the study of the concepts and history of the agents that kept hybridism alive on the western scenic dance, since its beginning, with the creation of classical ballet, passing through modern and contemporary dance. From this point onwards we describe the Body Cells, the Poetic Touch, and the Sketches, concentrating on the ((in)ex)ternal poetics, the theories and practices that helped define this poetics and those resources, such as Biodynamical Craniosacral Therapy, Fletcher Pilates[®], improvisation, Contact-Improvisation, Continuum and the use of imagery. Thus, on the participant observation the routines of NEKA poéticas corporais, and of Quasar Companhia de Dança, both situated in Goiânia, Goiás, were experienced for almost 34 months. On this period of time the author of this thesis had the opportunity to act as a director-interpreter-creator of the contemporary dance piece *MADAM*, by NEKA, and as a physiotherapist and collaborator of the research of the poetics of *Por 7 Vezes*, by Quasar. Through the analyses of the situations experimented, and discussed by the participant team, notes and photography were taken, short videos, a blog and a Facebook account were created for the sharing of ideas/images in study, interviews were taken and questionnaires were applied, always attending to the necessary rigor of the academic research. At the end, it was verified that the hypothesis in study was affirmative: the poetic resources Poetic Touch, Sketches and Body Cells demonstrated to be feasible on the compositional processes of the contemporary dance.

Key-words: Contemporary dance. Poetics. Compositional processes. Touch. Image.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1:	Miguel Batillotti, CEC <i>Árvore</i> , giz de cera sob papel Canson, 21 x 29,7 cm, 2005	18
Figura 2:	Luciana Barcelos. Intérpretes: Nilo Martins e Adriano Bittar, Toque Poético. Foto colorida. 10,2 x 15,2 cm, 2012	19
Figura 3:	Andrey Alves. Intérpretes: Andrey Alves e Paula Machado, Rabiscos <i>Por 7 Vezes</i> . Desenho de caneta hidrográfica em papel de seda; e CEC ao fundo. 10,2 x 15,2 cm, 2013	20
Figura 4:	Fita ou Banda de Möbius	29
Figura 5:	Autor desconhecido, <i>Enceradeiras</i> , Corpos Informáticos e Maria Beatriz de Medeiros em ação. Rio de Janeiro, 2014	40
Figura 6:	NATTIER, Jean-Marc. <i>Terpsichore, Musa da Música e ballet</i> , óleo sobre tela, 1739	61
Figura 7:	Compaigne Marie Chouinard	75
Figura 8:	Klauss Vianna e a descoberta do movimento	80
Figura 9:	Clara, sempre vestida de enfermeira, e Joseph Pilates, de sunga, sentados em um "divã", que escondia um dos aparelhos criados para o método, o Universal Reformer	84
Figura 10:	Ron Fletcher em total força e presença	91
Figura 11:	Fletcher Towelwork®	93
Figura 12:	Kyria Sabin, diretora do Fletcher Pilates® internacional ensinando em Tucson, com Adriano Bittar e Mariana Lobato ao fundo	96
Figura 13:	Ossos e músculos envolvidos no ato respiratório	98
Figura 14:	Ato respiratório correto, mostrando acionamento de músculos exalatórios em prono na primeira figura	103
Figura 15:	Sutherland, criador da Terapia Craniossacral	105
Figura 16:	Desenhos esquemáticos mostrando o MRP	108
Figura 17:	A maré média da TCSB	110
Figura 18:	Os diferentes tipos de técnicas para a palpação do SCS	112
Figura 19:	As 7 Dicas de Centramento em Pé do Fletcher Pilates®	113
Figura 20:	Figuras de Erick Franklin que dão visualidade aos Centros dos Pés, uma dica proposta por Fletcher	114
Figura 21:	Imagine as coxas envolvidas por nuvens no pliê, para que os ímãs sejam ativados e o quadril ganhe estabilidade	115
Figura 22:	A contração em alongamento que acontece nos pliês e se relaciona com os Parafusos da pélvis	116
Figura 23:	Cinturão de Força, na visão de Erick Franklin	117
Figura 24:	Costas e braços fortes garantem preciosos <i>port de bras</i>	118
Figura 25:	Luciana Barcelos, A atriz Urânia Maia na <i>performance A Obscena Senhora D</i> , fotografada por Kazuo Okubo (de costas), 2012, foto P&B	129
Figura 26:	Dançarina clicada por Greenfield	131

Figura 27:	a - Frank Netter, b - Thomas Myers, c, d, e - Miguel Bartillotti, Células Corporais: primária tronco (a); secundária ilustração complementar (b); secundária COBRA foto-ilustração estágio I (c); secundária (d); e terciária (e) do espetáculo <i>Construindo Janice</i> , de Kleber Damaso. Intérprete Cláudia Guedes, técnicas e dimensões variadas, 2005	135
Figura 28:	Luciana Barcelos, Rascunho de CEC <i>um lugar do tamanho do mundo</i> . intérpretes: João Gross e Carolina Ribeiro, foto colorida, Goiânia, junho de 2012	138
Figura 29:	John Weaver, <i>Orcheography in 4</i> , 1706	140
Figura 30:	Exemplo de notação de Saint-Léon	141
Figura 31:	Exemplo da <i>Labanotation</i>	142
Figura 32:	Desenhos de Charlip	143
Figura 33:	<i>Locus</i> (1975)	144
Figura 34:	Paula Machado, <i>RA Coração</i> , caneta azul em papel de seda sob CEC, 15 x 21 cm 2014	145
Figura 35:	Jess Humphrey, Hieróglifos baseados nos ensinamentos de Nancy Stark Smith, 2013	146
Figura 36:	Desenhos de Marie Chouinard	147
Figura 37:	Constituição dos Rabiscos	148
Figura 38:	O toque interpessoal e a relação dele com diferentes campos de estudo	152
Figura 39:	Anna Behatriz Azevedo, O TOP, intérpretes Erica Bearlz, Nilo Martins e Adriano Bittar, foto colorida, 2012	155
Figura 40:	Opções metodológicas para o uso das CEC, TOP e RA	158
Figura 41:	Laboratório Híbrido de Corpo para a dança contemporânea	159
Figura 42:	Kaká Antunes. Intérprete: Valeska Gonçalves, Rascunho de CEC <i>Por Amor</i> , 2011. Desenho de caneta hidrográfica em papel de seda; sob papel Canson. 21 x 29,7 cm	187
Figura 43:	Kaká Antunes. Intérprete: Gabriela Marquez. Rascunho de CEC sem título, 2011. Desenho de giz de cera e lápis preto em papel de seda; sob papel Canson. 21 x 29,7 cm	188
Figura 44:	Kaká Antunes. Intérprete: Marcos Buiati. Rascunho de CEC sem título, 2011. Desenho de giz de cera, lápis preto e colorido em papel de seda sob papel Canson. 21 x 29,7 cm	188
Figura 45:	Anna Behatriz. Logo NEKA, 2012. 10,2 x 15,2 cm	189
Figura 46:	Organograma <i>MADAM</i>	191
Figura 47:	Bas Jan Ader. <i>Broken Fall (organic)</i>	194
Figura 48:	Detalhes geométricos art-decó de Goiânia, e mapa da cidade	195
Figura 49:	Sem título. Intérprete: Loie Fulller	196
Figura 50:	Nilo Martins, 2008	197
Figura 51:	Ryota Kuwakubo, <i>The Tenth Sentiment</i>	198
Figura 52:	Processos de Composição em <i>MADAM</i>	201

Figura 53:	Anna Behatriz, Fletcher Towelwork® e improvisos dirigidos com a Towel. Intérpretes: Adriano Bittar, Erica Bearlz e Nilo Martins. 2012. Fotos coloridas	202
Figura 54:	Anna Behatriz, Bolas Bearlz e improvisação com roteiros. Intérpretes: Adriano Bittar, Erica Bearlz e Nilo Martins, 2012. Fotos coloridas	204
Figura 55:	Anna Behatriz, Terapia Craniossacral Biodinâmica. Intérpretes: Erica Bearlz e Nilo Martins. Foto colorida, 2012	205
Figura 56:	Eduardo Jacob, Work in Progress. Intérpretes: Adriano Bittar e Anna Behatriz. 2012	207
Figura 57:	Anna Behatriz, <i>Em Obscuro</i> , 2012. Foto preto e branco, com interferências gráficas	208
Figura 58:	Anna Behatriz, CEC <i>MADAM</i> , 2012. Ilustração em papel Canson. 21 x 29,7 cm	208
Figura 59:	Anna Behatriz, <i>Em Obscuro</i> , 2012. Foto preto e branco, com interferências gráficas	209
Figura 60:	Anna Behatriz, CEC <i>MADAM</i> , 2012. Ilustração em papel Canson. 21 x 29,7 cm	209
Figura 61:	Anna Behatriz, <i>Em Obscuro</i> , 2012. Foto preto e branco, com interferências gráficas	210
Figura 62:	Anna Behatriz, CEC <i>MADAM</i> , 2012. Ilustração em papel Canson. 21 x 29,7 cm	210
Figura 63:	Anna Behatriz, Uso do TOP e poética <i>MADAM</i> . Intérpretes: Adriano Bittar, Erica Bearlz e Nilo Martins. 2012. Fotos coloridas	211
Figura 64:	Adriano Bittar (Foto) e Fernanda Nora (Desenho Gráfico), Intérprete: Erica Bearlz, Matrizes Corporais/Dança Pessoal e Comportamento do Centro de Força, Laboratório de Biomecânica e Bioengenharia FEF/UFG, 2012	212
Figura 65:	Nilo Martins, Cenário Itinerante. 2012	213
Figura 66:	André Arantes, Lambe-lambes para Cenário e Mídias Sociais <i>MADAM</i> , 2012	213
Figura 67:	Luciana Barcelos, Objetos Cênicos da C.U. <i>MADAM</i> , 2012	214
Figura 68:	Legenda	215
Figura 69:	Luciana Barcelos, Cenário <i>MADAM</i> , 2012. Foto colorida	215
Figura 70:	Rodrigo Ferreira, Planta Baixa da Cena 1 de <i>MADAM</i> , 2014. Arquivos do AutoCad	216
Figura 71:	Luciana Barcelos, Cena 1 <i>MADAM</i> . Intérpretes: Nilo Martins, Erica Bearlz e Adriano Bittar. 2012. Foto colorida	217
Figura 72:	Rodrigo Ferreira, Planta Baixa Transição Cena 1 para 2, 2012. Arquivos do AutoCad	217
Figura 73:	Rodrigo Ferreira, Planta Baixa Cena 2, 2012. Arquivos do AutoCad	218
Figura 74:	Luciana Barcelos, Cena 2 <i>MADAM</i> . Intérpretes: Nilo Martins e Adriano Bittar. 2012. Foto preto e branco	219

Figura 75:	Rodrigo Ferreira, Planta Baixa Transição Cena 2 para 3, 2014. Arquivos do AutoCad	219
Figura 76:	Rodrigo Ferreira, Planta Baixa Cena 3 <i>MADAM</i> . Arquivos do AutoCad	220
Figura 77:	Luciana Barcelos, Cena 3 <i>MADAM</i> . Intérpretes: Nilo Martins e Erica Bearlz, 2012. Foto colorida	220
Figura 78:	Rodrigo Ferreira, Planta Baixa Cena 4 <i>MADAM</i> . Arquivos do AutoCad	221
Figura 79:	Luciana Barcelos, Cena 4 <i>MADAM</i> . Intérprete: Adriano Bittar, 2012. Foto colorida	222
Figura 80:	Rodrigo Ferreira, Planta Baixa Cena 5 <i>MADAM</i> . Arquivos do AutoCad	222
Figura 81:	Luciana Barcelos, Cena 5 <i>MADAM</i> . Intérprete: Adriano Bittar e Erica Bearlz, 2012. Foto preto e branco	223
Figura 82:	Rodrigo Ferreira, Planta Baixa Cena 6 <i>MADAM</i> . Arquivos do AutoCad	223
Figura 83:	Luciana Barcelos, Cena 6 <i>MADAM</i> . Intérprete: Nilo Martins, 2012. Foto colorida	224
Figura 84:	Rodrigo Ferreira, Planta Baixa Transição Cena 6 para 7 <i>MADAM</i> . Arquivos do AutoCad	225
Figura 85:	Rodrigo Ferreira, Planta Baixa Cena 7 <i>MADAM</i> . Arquivos do AutoCad	225
Figura 86:	Luciana Barcelos, Cena 7 <i>MADAM</i> . Intérprete: Erica Bearlz, 2012. Foto colorida	226
Figura 87:	Henrique Rodovalho e Vera Bicalho, criadores da Quasar	227
Figura 88:	Luciana Caetano e João Bragança em uma cena de <i>Versus</i>	228
Figura 89:	Alex Jud, Cena de <i>Tão Próximo</i> , da Quasar Cia. de Dança	231
Figura 90:	<i>Coreografia para Ouvir</i> , Intérpretes: Letícia Ramos, Lavínia Bizzoto e Ana Carolina Bueno	232
Figura 91:	Luciana Barcelos, Fletcher <i>Matwork</i> e aulas de Balé Clássico na Quasar	235
Figura 92:	Mapa Referencial, com a obra de Adriana Varejão sendo relacionada à parte corporal vísceras e a obra de Gustav Klint à boca	239
Figura 93:	Mapa referencial, com obras relacionadas capítulos olhos, mãos e sexo	240
Figura 94:	Helga Stein, aula de TOP, com uso de TCSB, e diferentes formas de improviso, 2013	243
Figura 95:	Foto Helga Stein, e CEC José Villaça. Intérprete: Paula Machado. Fotos coloridas, 108 x 148 mm, 2013	244
Figura 96:	Helga Stein, Henrique Rodovalho e João Gross em ação na Quasar, foto colorida, 108 x 148 mm, 2013	247
Figura 97:	Helga Stein, A Dança Pessoal, intérprete Paula Machado, fotos coloridas, 108 x 148 mm, 2013	248
Figura 98:	"a", "b" e "c" Marcos Camargo, "d" Helga Stein, CEC <i>Por 7 Vezes</i> , fotos coloridas modificadas graficamente, 108 x 148 mm, 2013	250
Figura 99:	Paula Machado, Rabiscos <i>Por 7 Vezes</i> , caneta esferográfica sob papel de seda e CEC, 108 x 148 mm, 2013	251
Figura 100:	Marcos, Camargo, A Partitura Coreográfica Contemporânea em <i>Por 7 Vezes</i> da Quasar Cia. de Dança, foto colorida, 108 x 148 mm, 2013	252

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1:	CEC e TOP foram factíveis em <i>MADAM</i> ?	253
Gráfico 2:	Gostaria de participar de outro trabalho em que CEC e TOP fossem usados?	253
Gráfico 3:	Idade dos Integrantes do NEKA em 2012	254
Gráfico 4:	Tempo em que dançavam. NEKA em 2012	254
Gráfico 5:	Tipos de dança aprendidas pelos integrantes do NEKA em 2012	256
Gráficos 6, 7 e 8:	Uso das CEC, RA e TOP em <i>Por 7 Vezes</i> , da Quasar Cia. de Dança	260
Gráficos 9 e 10:	Idade e tempo de dança do elenco de 2012-2013 da Quasar	260
Gráfico 11:	Tempo na Quasar do elenco de 2012-2013	261
Gráfico 12:	Tipos de Dança do elenco da Quasar de 2012-2013	263
Gráfico 13:	Respostas do elenco da Quasar ao <i>Questionário 2ª Etapa</i>	268

LISTA DE QUADROS

Quadro 1:	As diferentes concepções do híbrido através dos tempos	37
Quadro 2:	Categorias corporais e sub-categorias relacionadas à realidade (((inξex)))terna dos corpos poéticos	127
Quadro 3:	Os benefícios e usos das imagens na dança	134
Quadro 4:	Tipos de imagem	134
Quadro 5:	As Células Corporais	139
Quadro 6:	O TOP	156
Quadro 7:	Metodologia CEC, TOP e RA	167

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CEC	Célula Corporal
EIAS	Espinha Ilíaca Ântero-posterior
ESEFFEGO	Escola Superior de Educação Física e Fisioterapia de Goiás
IRC	Impulso Rítmico Craniano
LCE	Líquido Cérebro Espinhal
LUME	Laboratório UNICAMP de Movimento e Expressão
MRP	Mecanismo Respiratório Primário
RA	Rabiscos
RCS	Ritmo Craniossacral
RP	Respiração Primária
SCS	Sistema Craniossacral
SNC	Sistema Nervoso Central
TCLE	Termo de Consentimento Livre e Esclarecido
TCS	Terapia Craniossacral
TCSB	Terapia Craniossacral Biodinâmica
TOP	Toque Poético
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
UEG	Universidade Estadual de Goiás
UFG	Universidade Federal de Goiás
PUCCAMP	Pontifícia Universidade Católica de Campinas

SUMÁRIO

VOLUME I

INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO 1 – O HIBRIDISMO NA DANÇA CÊNICA OCIDENTAL E A REALIDADE ((INξEX))TERNA DOS CORPOS POÉTICOS: AS CÉLULAS CORPORAIS, O TOQUE POÉTICO E OS RABISCOS NA (DES)CONSTRUÇÃO DA DANÇA CONTEMPORÂNEA	27
1.1 O HIBRIDISMO COMO UM PARADIGMA INVASOR E SUAS DIFERENTES AÇÕES NAS CULTURAS E ARTES CÊNICAS CONTEMPORÂNEAS DO OCIDENTE	32
1.1.1 A Jornada pelo Híbrido	33
1.1.2 Arte Híbrida	38
1.1.3 O Caráter de Plasticidade dos Processos de Composição da Dança Cênica Ocidental	46
1.2 MODOS DE FAZER NA DANÇA CONTEMPORÂNEA E A REALIDADE ((INξEX))TERNA DOS CORPOS POÉTICOS	52
1.2.1 Prescrições Constitutivas de uma Prática em Dança Contemporânea que Considera a Realidade ((INξEX))Terna dos Corpos Poéticos	65
1.2.2 Categorias Corporais Básicas de uma Prática Artística que Considera a Realidade ((INξEX))Terna dos Corpos Poéticos	70
1.2.2.1 Respiração	70
1.2.2.2 Centramento	113
1.2.2.3 Fluidez Dinâmica	119
1.3 AS CÉLULAS CORPORAIS, O TOQUE POÉTICO E OS RABISCOS	127
1.3.1 As Células Corporais e os Rabiscos como Imagens Metaforizadas e Registros Mágicos que Ressoam	128
1.3.2 O Toque Poético e a Dança Enquanto Espelhamento da Mecânica Respiratória Primária	148
1.3.3 Opções Metodológicas para o uso das Células Corporais, do Toque Poético e dos Rabiscos	156
CAPÍTULO 2 – O CAMPO DE OBSERVAÇÃO	168
2.1 NEKA POÉTICAS CORPORAIS E A CRIAÇÃO DE <i>MADAM</i>	171
2.1.1 A Criação do NEKA e o Projeto <i>Interseções entre Arquitetura e Dança: corpos edificados e espaços dançantes</i>	172
2.1.2 Os Processos de Composição de <i>MADAM</i>	190
2.2 <i>POR 7 VEZES</i> DA QUASAR COMPANHIA DE DANÇA	226
2.2.1 Reunião Inicial da Equipe Cênica	234
2.2.2 Mapa Referencial	236

2.2.3 Aula sobre o Toque Poético e Uso das Células Corporais e Toque Poético	242
2.2.4 Dança Pessoal, Avaliação Postural, Mapa Corporal e Novas Células Corporais	246
2.2.5 A Prática Expressiva Expandida, o uso dos Rabiscos e a Partitura Coreográfica Contemporânea	250
2.3 AS CÉLULAS CORPORAIS, O TOQUE POÉTICO E OS RABISCOS COMO RECURSOS NOS PROCESSOS COMPOSICIONAIS DA DANÇA CONTEMPORÂNEA	252
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	269
 REFERÊNCIAS	272
 VOLUME II	284
APÊNDICE A – BIOGRAFIA	286
APÊNDICE B – CARACTERÍSTICAS DA DANÇA CÊNICA DOS SÉCULOS XIV AO XIX	291
APÊNDICE C – CARACTERÍSTICAS DA DANÇA CÊNICA NO SÉCULO XX	293
APÊNDICE D – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	299
APÊNDICE E – QUESTIONÁRIO DA 1ª ETAPA	302
APÊNDICE F – PROJETO INTERSEÇÕES ENTRE ARQUITETURA E DANÇA	303
APÊNDICE G – ENCONTRO E CONVERSA SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE MADAM	308
APÊNDICE H – QUESTIONÁRIO DA 1ª ETAPA	310
APÊNDICE I – DEPOIMENTOS	311
APÊNDICE J – ERICA BEARLZ	314
APÊNDICE K – NEKA	318
APÊNDICE L – DANIEL CALVET	331
APÊNDICE M – HENRIQUE RODOVALHO	335
APÊNDICE N – HENRIQUE RODOVALHO	342
APÊNDICE O – LIVRO DOS DESEJOS NEKA	353
APÊNDICE P – LIVRO DOS DESEJOS QUASAR	395
 ANEXO A – FICHA DE ENTRADA DO CLIENTE	501
ANEXO B – AVALIAÇÃO POSTURAL	503
ANEXO C – PROJETO	504

INTRODUÇÃO

Eu não investigo como as pessoas se movem, mas o que as move.
Pina Bausch

Esta tese é consequência da necessidade de aprofundar uma discussão em andamento sobre uma forma híbrida possível de se produzir cenas artísticas¹, referindo-se essa forma ao fazer poético. Envolve, principalmente, os processos de criação na dança contemporânea, nos quais vêm acontecendo as descobertas do que move o intérprete² e que remetem à epígrafe de Bausch citada anteriormente. Mais especificamente, investigam-se os recursos poéticos³ Toque Poético, derivado do uso do toque, que, usado conjuntamente com as Células Corporais e os Rabiscos, derivados do estudo de imagens, podem oferecer outros estímulos para o surgimento do corpo poético na dança.

As Células Corporais, doravante denominadas de CEC, o Toque Poético, nomeado de TOP, e os Rabiscos, ou RA⁴, são recursos poéticos que vem sendo pesquisados para a composição da cena. As CEC são fotos do processo coreográfico modificadas graficamente por texturas, borrões, cores, linhas e diversos outros meios. Algumas vezes são criadas ilustrações que têm o mesmo efeito e que podem interferir na composição das cenas e no surgir do corpo poético por sugerirem outras metáforas imaginadas⁵, fazendo com que os

¹ Esta discussão vem sendo feita desde 1997 pelo autor desta tese (BITTAR, 2003, 2004, 2005a, 2005b, 2008, 2011a, 2011b, 2012; BITTAR e AZEVEDO, 2012; BITTAR e COOK, 1997; BITTAR, MAIA e GARCIA, 2012). Conheça mais sobre o autor na biografia que se encontra no Apêndice 1.

² O termo intérprete será utilizado em alternância com os termos bailarino, dançarino, intérprete-criador, criador, e bailarino-ator para fazer referência ao sujeito contemporâneo que se envolve profissionalmente no ato de dançar. Nesse caso não há uma distinção entre as palavras usadas, a não ser quando elas são utilizadas em contextos históricos que exigem um uso distinto.

³ A expressão "recursos poéticos" pode ser usada na poesia para designar os meios formais e estilísticos, como a seleção e combinação de sons, de ritmo e de melodia com os quais os poetas trabalham para criar ou reconstruir uma realidade por meio da linguagem. Já na linguística, essa mesma expressão pode ser utilizada para se referir às estruturas analógicas de organização textual, que, segundo Clemira Canolla (2006, p. 2), "[...] são base para a constituição de metáforas e de outras figuras de estilo, presentes na mente e na linguagem dos aprendizes desde antes do início de sua vida escolar e que podem ser ativadas para fazê-los construir seus argumentos de forma consistente.". Nesta tese, essa expressão é emprestada desses campos de conhecimento para designar outros meios formais e estilísticos, como a seleção e combinação de gestos, ritmos e texturas com os quais os dançarinos trabalham para criar ou reconstruir uma realidade com seus corpos. De forma complementar, os recursos poéticos podem se referir, na dança, às estruturas analógicas de organização do corpo e do gesto, que são a base para a constituição de metáforas presentes nos corpos dos bailarinos e que podem fazer com que eles construam seus argumentos dançados de forma consistente. Apesar de emprestado da linguística e da poesia, isso não significa que esta tese aponta em direção à compreensão da dança enquanto linguagem.

⁴ TOP, CEC e RA são termos criados pelo autor desta tese. As CEC foram criadas em 2004, na pesquisa de dissertação de mestrado (BITTAR, 2005a). Já o TOP e os RA são inéditos. Não foi encontrada na pesquisa bibliográfica qualquer correspondência para os três termos, em nenhuma das áreas de estudo relacionadas a este trabalho.

⁵ As metáforas imaginadas são denominadas de metáforas de trabalho segundo Ana Lewinsohn (2011). Elas são usadas pelo Laboratório UNICAMP de Movimento e Expressão/LUME e Renato Ferracini em todo workshop,

intérpretes acordem em si uma gestualidade mais expressiva. Ao revelar o que normalmente está escondido, ou ao propor uma imagem que funciona como uma motivação para entrar em contato com os sentidos, as CEC estimulam representações internas dos movimentos executados (Figura 1).

Figura 1: Miguel Batillotti, CEC *Árvore*, giz de cera sob papel Canson, 21 x 29,7 cm, 2005.



O TOP é um tipo de toque que acontece (d)entre os compositores da cena, quer intérpretes, coreógrafos ou assistentes, com o intuito de sensibilizar os dançarinos a seguirem, a partir de um espelhamento, os padrões corporais (((inξex)))ternos⁶ presentes em suas

ensaio ou treinamento realizado coletivamente. Quem as provoca é uma, ou são mais pessoas, por meio de comandos de voz: "Esses comandos, provocações, colocações de perguntas, sugestões de imagens, são muitas vezes compostas por metáforas. As metáforas utilizadas no contexto da sala prática de investigação do ator-performer-dançarino serão denominadas, para vias de estudo, de metáforas de trabalho. Cada grupo, ao longo dos anos, vai construindo um repertório de metáforas em comum, que compõe uma certa língua interna, reconhecida pelas pessoas pertencentes a esses coletivos." (LEWINSOHN, 2011, p. 3). Apesar de fazer referência ao LUME em diferentes partes desta tese, utilizam-se apenas alguns conceitos desenvolvidos por mestres proeminentes desse espaço de criação teatral, sem, contudo, basear-se na metodologia e filosofia de trabalho desenvolvidas por lá.

⁶ O termo (((inξex)))terno será usado em várias partes da tese. Ele foi criado como alternativa para a grafia da palavra interno/externo, tentando fazê-la adquirir ressonância e ritmos diversos do original para que exprima, com mais propriedade, o que pode significar. (((InξEx)))Terno foi criado a partir da figura (((amor))),

memórias. Esses padrões de movimento são armazenados em diferentes sistemas do corpo, como no músculo fascial e em órgãos, chegando até mesmo nos fluidos do líquido cérebro-espinhal. O TOP ajuda o intérprete a ter acesso a essas sensações guardadas na memória e a outras que surgem, renovadas, a partir das primeiras. Essas sensações podem ser seguidas, gerando outros estados corporais e movimentos. Acredita-se que esses estímulos aparecem, na superfície da pele, como um impulso gerador de estados de tensão, um pré(entre)pós-movimento, originando outras danças, surgidas de improvisos totalmente dirigidos pelo contato com essas memórias e sensações: um acordar de estados possíveis (Figura 2).

Figura 2: Luciana Barcelos. Intérpretes: Nilo Martins e Adriano Bittar, Toque Poético. Foto colorida. 10,2 x 15,2 cm, 2012.



concebida por Fabiola Moraes (2004), artista visual goiana, que se refere a esta obra como algo que reverbera, sai da esfera das letras e afecta, como diria Gilles Deleuze (2004). Sobre o (((amor))) e a artista, ver <[youtube.com/watch?v=LoXeNmYKjsk](https://www.youtube.com/watch?v=LoXeNmYKjsk)> e <fabiolamoraes.com.br>. Nesse caso, os ((())) funcionam como símbolos que ampliam o sentido do in/ex, ou do dentro/fora, fazendo com que ele ganhe vivacidade e força alquímica. Já o "in" se separa do "ex" pelo ξ, que é a décima quarta letra do alfabeto grego, usada como um símbolo matemático relacionado aos processos aleatórios. No contexto desta tese, o ξ ajuda a criar um movimento espiralado que envolve o "in" e o "ex", rompendo a fronteira que normalmente os separa. Ao permitir que o "in" e o "ex" se contaminem, esse grafismo pode significar um resultado não numérico de um experimento não determinístico, pois envolve essas duas partes indissociáveis de um todo, que é corpo e que, nesse processo, geram resultados aleatórios. O "terno", deixado em contato íntimo com o (((inξex))), refere-se à roupagem que este (((inξex))) pode assumir, um costume derivado da alquimia do dentro/fora. Além disso, pode ainda se relacionar com a violência/ternura dos processos corporais e com o acolhimento necessário para que eles ocorram, quer no âmbito fisiológico ou poético. Também é fonte primária de referência para o (((inξex)))terno as palavras e os neologismos criados por Maria Beatriz de Medeiros (2011), como o nome dado ao espetáculo *Mar(ia-sem-ver)gonha*, que é margonha e ainda ia-sem-ver. A pronúncia do (((inξex))) é feita de modo a ignorar a letra grega "ξ": /inexterno/.

Já os RA são resultantes da vivência com as CEC e o TOP e surgem das impressões desenhadas pelos intérpretes-criadores sobre os caminhos e as vias que os estados corporais pesquisados no processo composicional da obra podem sugerir. Os RA normalmente são desenhados sob as CEC e podem ajudar o intérprete-criador a confirmar sua subjetividade em pesquisa, pois dá visualidade ao invisível, sugerindo uma pausa que pode auxiliar na compreensão e integração do experimentado (Figura 3).

Figura 3: Andrey Alves. Intérpretes: Andrey Alves e Paula Machado, *Rabiscos Por 7 Vezes*. Desenho de caneta hidrográfica em papel de seda; e CEC ao fundo. 10,2 x 15,2 cm, 2013.



A motivação para a proposição dos recursos poéticos CEC, TOP e RA vem do problema comumente encontrado na dança contemporânea, que, apesar de vivenciar a possibilidade de uma poética multifacetada, híbrida, derivada das capacidades dos corpos e dos protocolos criados por cada intérprete em cena, pode se encontrar esvaziada de poesia, pois a falta de amadurecimento das propostas pesquisadas muitas vezes coloca em jogo as noções de unidade, presença e visibilidade do intérprete, o que pode fazer com que sua força poética se fragmente e perca vibração. Nesse caso, o dançarino aparece em cena sem que seu corpo tenha encontrado um lugar de diálogo com a unidade (((inçex)))terna a ele inerente, criando visualidades da realidade também fragmentadas, fazendo com que exista uma incoerência dos sentidos reverberados em cena.

Dessa forma, o dançarino contemporâneo encontra-se, muitas vezes, inundado de informações, e, ao mesmo tempo, perdido na referência encarnada de padrões edificadores da sua ação na cena artística. Consta-se uma significativa ampliação dos recursos para a construção da cena contemporânea nos últimos tempos. Mas, por outro lado, também existe uma tendência à minimização da performance do intérprete.

Vários são os coreógrafos que atualmente trabalham a partir de uma dança "menos exaustiva", mais focada, seguindo uma práxis que diferencia a escuta do sensível da hipérbole das sensações. Podem ser citados aqui alguns dançarinos e/ou coreógrafos que conseguem trabalhar na atualidade a partir dessa visão, como Ohad Naharin, do Batsheva Dance Company⁷, Ivaldo Bertazzo⁸, Ciane Fernandes⁹, Angel Vianna¹⁰ e Nancy Stark Smith¹¹. Um elemento comum entre esses artistas é que eles trabalham com a conscientização corporal e com o domínio do movimento a partir de uma sensibilização do intérprete. Alguns deles usam as imagens como recursos para tal, enquanto outros usam o toque. Por mais paradoxal que seja, esses artistas parecem investir em um "fechar dos olhos" para enxergar, clarear a mirada, perceber nas pausas, nas dobras/redobras, nesse (((inçex)))terno, a inteireza: corpo, vida e movimento. Isso é necessário para que a ação apareça em cena como um todo capaz de minimizar até mesmo a exposição exagerada dos intérpretes.

Nessa linha de pensamento, a proposição enunciada, sustentada e defendida neste trabalho acadêmico é que recursos poéticos híbridos, como as CEC, o TOP e os RA, concebidos na prática do fazer-pensar dançar, tem a capacidade de auxiliar o dançarino contemporâneo a se organizar para agir na cena. Vale ressaltar que essa ação organizada se refere, mais do que qualquer outra coisa, à motivação do que move os intérpretes em cena.

A hipótese é a de que, apesar de existirem propostas, técnicas e ferramentas para uma (des)construção dos padrões corporais estabelecidos no dançarino, considera-se que o TOP e os RA, usados em conjunto com as imagens manipuladas das CEC, podem ser capazes de contribuir para os recursos já existentes, no sentido de atingir de uma ação cênica otimizada para a dança contemporânea, em que o corpo é capaz de reverberar sentidos coerentes em cena.

Portanto, objetiva-se verificar se os recursos TOP, CEC e RA contribuem para o dançarino contemporâneo perceber melhor o seu corpo, ressignificar seus movimentos e,

⁷ Sobre Naharin, ver: <batsheva.co.il/en/>.

⁸ Mais detalhes sobre Ivaldo Bertazzo em: <metodobertazzo.com>.

⁹ Ver mais sobre Ciane Fernandes em: <cianefernandes.pro.br>.

¹⁰ Conheça mais sobre Angel Viana em: <angelvianna.art.br>.

¹¹ Ver mais sobre Nancy Stark-Smith em: <nancystarksmith.com>.

assim, se apropriar melhor tanto da cena como de si mesmo. Pretende-se observar se esses recursos poéticos proporcionam ao intérprete uma ação cênica otimizada e contribuem para um ambiente propício para vivenciar os processos de criação e composição de poéticas, sintonizado com os atuais e espetaculares elementos e tecnologias constitutivas da cena.

Assim, o campo de observação escolhido para o teste da hipótese desta tese é o NEKA poéticas corporais¹² e a Quasar Companhia de Dança¹³. Essa opção é feita não só pela dança contemporânea experimental do NEKA, que possibilita a pesquisa de outros caminhos poéticos e a dança de alta qualidade, reconhecida nacional e internacionalmente, da Quasar. Essa escolha se embasa, também, no contraste dos momentos em que esses grupos se encontram, com o NEKA criando, a partir da experiência de intérpretes maduros, seu primeiro espetáculo, em 2012, denominado *MADAM*, e a Quasar preparando-se para as comemorações de 25 anos, que ocorreram em 2013, com a feitura de *Por 7 Vezes*.

Esses dois espetáculos foram concebidos em Goiânia, estado de Goiás, e refletem o pensamento coreográfico de um grupo de intérpretes-criadores e coreógrafos dessa região do país. Ficou claro que os dois grupos escolhidos estavam abertos a expor, analisar e ver com distanciamento o caminho artístico que haviam percorrido até então. Mais do que isso, existia um interesse em produzir um conhecimento a partir da prática desses dois grupos, havendo, ainda, a vontade, manifestada por essas companhias, de se organizarem política e esteticamente mediante as circunstâncias observadas nesta pesquisa. Todos esses fatores foram considerados extremamente benéficos para a pesquisa em questão.

Associado a tudo isto, foi determinante, para a escolha da metodologia a ser utilizada neste trabalho, o fato de seu pesquisador proponente estar envolvido, de diferentes maneiras, com os dois grupos, e poder assumir um papel de conhecedor e transformador das realidades do NEKA e da Quasar. Assim, não houve dúvidas de que esta pesquisa deveria ser qualitativa e de campo, caracterizada como uma pesquisa participante, aplicada nesta tese, como diria Antônio Gil (2008a, 2008b), visando o desenvolvimento, o esclarecimento e a modificação de conceitos e ideias sobre os processos composicionais na dança contemporânea, tendo como base a vivência das realidades pesquisadas. Além disso, pretende-se elaborar estratégias e ações para que haja um enfrentamento dos problemas conhecidos.

Interessa, aqui, a percepção das inovações e contradições vivenciadas na ação das CEC, dos RA e do TOP. Assim, há a consideração do ponto de vista dos interlocutores que participaram deste estudo, na busca da compreensão das ações vivenciadas por esse grupo de

¹² Ver mais detalhes sobre o NEKA em: <nekaarte.com.br> e <corposedificadosneka.blogspot.com.br>.

¹³ Mais informações sobre a Quasar em: <quasarciadedanca.com.br>.

artistas e pela equipe técnica que os acompanhava. Por meio da expressão direta e aberta dos sujeitos participantes são analisadas a complexidade e as nuances dos fenômenos¹⁴. Os objetivos, as resoluções e as mudanças operacionalizadas se tornariam conquistas para a pauta dos anos futuros daqueles grupos.

Desse modo, as rotinas do NEKA e da Quasar foram vivenciadas desde o início de 2011, para que no cotidiano desses grupos fosse possível diagnosticar as estratégias que estavam sendo pensadas e utilizadas, bem como as poéticas resultantes, para criar os espetáculos de dança. De fevereiro de 2011 a dezembro de 2013 foram vivenciados três momentos distintos na pesquisa participante: o diagnóstico sobre os processos de composição dos grupos em questão; a elaboração de estratégias práticas de enfrentamento dos problemas; e a organização estético-política para a definição e o enfrentamento das questões detectadas. Vale ressaltar que esses momentos não seguiram uma ordenação cronológica, mas, de modo interligado, e às vezes simultâneo, seguiram uma ordem aleatória, porém, dirigida pelo pesquisador em questão.

Nesses três momentos foram valorizadas as experiências profissionais do autor e dos pesquisados. Por meio da análise de situações experimentadas e discutidas pela equipe participante, foram feitas anotações em um diário de bordo, filmadas e fotografadas algumas vivências, criado um blog e uma conta no Facebook para a partilha das ideias/imagens em estudo, realizadas entrevistas não padronizadas e aplicados questionários estruturados¹⁵, respeitando um esquema elaborado com o rigor necessário às pesquisas acadêmicas.

Nos 34 meses de convívio participante com o NEKA e a Quasar, o autor desta pesquisa teve a oportunidade de atuar em várias frentes. As ações que se mostraram mais importantes para serem aqui analisadas são: a própria criação do NEKA poéticas corporais, que se propôs a construir o espetáculo de dança com características de intervenção urbana e performance *MADAM*, do qual o autor participou como diretor-intérprete-criador; e a montagem do espetáculo de dança *Por 7 Vezes*, da Quasar, em que atuou como fisioterapeuta e colaborador na pesquisa da poética.

Finalmente, com todo o estofo teórico e vivencial em mãos, foi escrita esta tese. Como os processos nas artes cênicas são mais facilmente compreendidos se visualizados, ela contém

¹⁴ Por abrir-se à análise dos fenômenos vivenciados no campo experimental, esta tese também dialoga com a pesquisa fenomenológica do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Entretanto, não segue formalmente as estratégias e os protocolos definidores da pesquisa fenomenológica, não podendo, portanto, ser classificada como tal. Para mais detalhes, ver Merleau-Ponty (1992, 1994, 2000, 2002).

¹⁵ Os questionários estruturados serviram para auxiliar os intérpretes a refletir sobre os recursos poéticos vivenciados, uma vez que os RA e o TOP se encontravam em definição. Dessa forma, ao dirigir a atenção dos intérpretes para os enunciados das questões presentes nos questionários, ou para as alternativas apresentadas como respostas, esclareciam-se conceitos que poderiam estar confusos.

uma abundância de imagens, entre fotos, vídeos e outros materiais, que ora aparecem no texto escrito, ora em dois DVDs¹⁶, anexos a esta tese, ou mesmo no *Livro dos desejos*, que se encontra impresso no Volume II, Apêndices O e P, deste trabalho. Para a coleta de material fotográfico e fílmico procurou-se como objeto o ser humano, em seu labor artístico e busca pelo corpo poético. Assim, a câmera fotográfica, ou fílmica, estava presente desde o início dos trabalhos, revelando como o dançarino é apreendido pelo filme em sua diversidade de ações, pensamentos e meio ambiente.

O *corpus* da tese vem assim apresentado: o Capítulo I, intitulado “O hibridismo na dança cênica ocidental e a realidade (((inçex)))terna dos corpos poéticos: as Células Corporais, o Toque Poético e os Rabiscos na (des)construção da dança contemporânea”, investiga o paradigma da mistura, do híbrido, nas artes cênicas contemporâneas, que invade tudo, mas nem sempre encontra-se visível. Essa análise abre espaço para apresentar alguns momentos históricos e as companhias, ou dançarinos independentes, que marcaram a dança contemporânea no mundo ocidental, ao propor uma ação interartística de diferentes elementos nos processos de composição da cena. Parte-se do pressuposto de que a arte híbrida atual dá espaço para o dançarino trabalhar seu corpo de modo diferenciado, e ele acaba por trair aqueles padrões estéticos e estilísticos enraizados e que muitas vezes o privam de ter contato com sua autonomia criativa. Desse modo, pode se abrir para perceber-se em ação todo o tempo, para dialogar com o movimento (((inçex)))terno do corpo e com as dobras até nas pausas e paragens, onde vários ritmos do corpo são entendidos e aparecem em movimento na cena, em um verdadeiro enlouquecimento desse corpo que dança.

A partir disso, busca-se suporte teórico e embasamento prático para propor o TOP e os RA e para confirmar a eficácia das CEC. Assim, aprofunda-se a discussão sobre a dança contemporânea e dialoga-se com algumas *prescrições constitutivas* e com *categorias corporais básicas* de uma partitura artística que considera a realidade (((inçex)))terna dos corpos poéticos. Para dar base a essa proposta, dialoga-se com Diego Pizarro (2011), Lígia Tourinho e Eusébio Silva (2006), Alexandre Ferreira (2013), Alexandre Ferreira e Eusébio Silva (2011), Platão (1988, 1997), Fernando Muniz (2010, 2011), Lúcia Lobato (2013), Helena Katz e Christine Greiner (2012). Sobre alguns fundamentos e conceitos considerados

¹⁶ Os DVDs anexos, um contendo o trabalho feito no NEKA e outro o da Quasar, estão totalmente formatados para que exibam o material contido com qualidade. Devido ao tamanho dos menus adicionados, pode ser que eles levem certo tempo até que se abram.

chave, derivados de algumas técnicas somáticas¹⁷ e de dança, como o Fletcher Pilates®, a Terapia Craniossacral Biodinâmica, a improvisação e o Contato-Improvisação, far-se-ão referências às obras de Franklin Sills (2011), Ron Fletcher (1978) e o Fletcher Pilates® (2014), Cleide Martins (1999), Mara Guerrero (2008a, 2008b) e Nancy Stark Smith (1982). Sobre as teorias e práticas que dão base para as CEC e os RA, abordam-se alguns autores que falam sobre a dança, o desenho ou a fotografia, como Kasey Lack (2012), Ann Dils (1998), Walter Benjamin (1982), William Ewing (1992), Ellen Schwartz (1982), Ann Hutchinson Guest (1984, 1998), Trisha Brown (2014), Smith (1982), Smith, Paxton e Koteen (2008) e o próprio autor desta tese (BITTAR, 2005a; 2011b; 2012b). Posteriormente, fala-se sobre o TOP, dialogando com Alberto Gallace e Charles Spence (2014), Emilie Conrad (2015), Cherionna Menzam-Sills (2015a, 2015b), Erick Franklin (2014), Gerda Alexander (1991), Diego Pizarro (2011) e Hugh Milne (1988). Para finalizar, aborda-se o caminho metodológico proposto, que tem base em Silvie Fortin (1999), Jacian Castilho (2003) e na dança pessoal de Luís Otávio Burnier (2001).

A partir da base apresentada nos capítulos anteriores, no Capítulo 2 é feita uma descrição da vivência participante no campo observacional. Assim, elabora-se um relato

¹⁷ As técnicas somáticas fazem parte do campo de estudo da Educação Somática, criado por volta dos anos 1980. Esse campo surgiu para agrupar as propostas pertencentes ao Movimento Corporalista, denominado assim por Jean Maisonneuve. Segundo Silvie Fortin (1999), esse Movimento foi formado por estudiosos norte-americanos e europeus que propuseram devolver ao corpo sua concepção organicista. De 1920 a 1930, os pioneiros desse campo, como Rudolf Laban, Mathias Alexander, Joseph Pilates e Moshe Feldenkrais, sistematizaram suas técnicas. De 1930 a 1970, os métodos criados foram disseminados pelos discípulos dos mestres criadores. Na terceira etapa do movimento, de 1970 até hoje, mesclaram-se os métodos e as abordagens, surgindo diferentes aplicações das propostas originais. O termo “educação somática” é empregado para designar um conjunto de variadas práticas que normalmente são utilizadas para a reorganização e a reprogramação corporal. A educação somática é definida por Thomas Hanna (1983, p. 2), americano criador da revista *Somatics*, como “[...] a arte e a ciência de um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o meio ambiente, estes três fatores sendo vistos como um todo agindo em sintonia.”. Dentre as técnicas normalmente envolvidas na educação somática podem ser citadas a de Alexander, Feldenkrais, Bartenieff, Pilates ou o *Body-Mind-Centering*. A educação somática engloba uma diversidade de conhecimentos em que os domínios sensorial, cognitivo, motor, afetivo e espiritual se misturam com ênfases diferentes. O objetivo da educação somática, quer seja utilizada para a educação do movimento ou em situações terapêuticas, é estimular os processos de conscientização psicofísicos e a funcionalidade pelo aprendizado do movimento. O corpo é visto, nesse caso, tanto como um processo objetivo físico quanto como um processo subjetivo de consciência vivencial. A homeostasia e a autorregulação do corpo são conquistadas pelo refinamento da percepção, da cinestesia, da propriocepção e da sensibilidade interoceptiva. O reconhecimento dos padrões habituais decorrentes da interação da percepção, da postura e dos movimentos com o meio ambiente faz com que o indivíduo melhore sua coordenação de movimento, o que leva, por sua vez, a uma integração expressiva e funcional. No Brasil, a educação somática parece ter chegado pelas mãos dos reformadores estrangeiros, designados dessa forma por Márcia Strazzacappa (2009), os quais, imigrantes de outros países ou brasileiros, trouxeram diferentes métodos importados. Nessa primeira corrente estão inclusos mestres como Maria Duschenes, uma dançarina húngara radicada no país desde 1940, introdutora dos métodos Dalcroze e Laban-Bartenieff, e vários outros fisioterapeutas que trouxeram a técnica de Alexander, Feldenkrais, *Body-Mind-Centering* e Godelieve. Entre os brasileiros que desenvolveram seus métodos no próprio país, os chamados reformadores locais, Strazzacappa cita: Klauss Vianna, Luis Otávio Burnier e José Antônio Lima, os quais exerceram grande influência na formação dos artistas cênicos, principalmente em São Paulo.

crítico e analítico dos processos experimentados na criação dos espetáculos de dança *MADAM*, do NEKA poéticas corporais, e *Por Sete Vezes*, da Quasar Companhia de Dança.

Nas Considerações Finais faz-se uma análise conclusiva de todo o processo realizado para esta tese, verificando que a hipótese levantada mostrou-se afirmativa: os recursos poéticos TOP, RA e CEC demonstraram ser factíveis nos processos composicionais da dança contemporânea.

CAPÍTULO 1

**O HIBRIDISMO NA DANÇA CÊNICA OCIDENTAL E A REALIDADE
(((INΞEX)))TERNA DOS CORPOS POÉTICOS: AS CÉLULAS CORPORAIS, O
TOQUE POÉTICO E OS RABISCOS NA (DES)CONSTRUÇÃO DA DANÇA
CONTEMPORÂNEA**

Atualmente, percebe-se uma tendência, na cena da dança cênica ocidental, também chamada de dança teatral¹⁸, no sentido de redimensionar as noções de coreografia e dramaturgia. assegurada por Ligia Tourinho (2004, 2009), André Lepecki (2005, 2010) e Ciane Fernandes (2011). Neste capítulo, pretende-se verificar o que tipifica tal mudança e, para tanto, pesquisa-se uma das mais prevalentes características existentes no mundo atual, o hibridismo, que contaminou a arte contemporânea e os processos envolvidos em sua feitura.

O hibridismo, que também pode ser chamado de mistura, é inato às artes da cena, que usualmente empregam o movimento, a música, o cenário, a voz, o figurino, a luz e toda sorte de combinações entre esses e outros elementos para existir. Dessa maneira, a começar por alguns autores contemporâneos da arte e da sociologia, como Christine Greiner (2013), Kátia Canton (2009a, 2009b) e Nestor Canclini (1995), dialoga-se com alguns filósofos, como Edgar Morin (2002), Gilles Deleuze e Guattari (2004) e Guattari (2011), com o físico especializado na transdisciplinaridade Basarab Nicolescu (1999), com autores da performance – Maria Beatriz de Medeiros e Fernando Aquino (2011) e Renato Cohen (2001) – e da antropologia, como Ulf Hannerz (1997), para aprovar a ideia de Claudia Madeira (2007), que diz que na contemporaneidade o híbrido nas artes cênicas se constitui como uma mistura entre a arte e a ciência, sendo um paradigma invasor às vezes visível, outras não. O hibridismo do agora define todos os tipos de fusão. Acredita-se e defende-se, nesta tese, que uma das possibilidades desses tipos de fusão diz respeito à que ocorre entre arte e ciência, tratando-se aqui, especificamente, da fusão entre Fisioterapia, Dança, Teatro e Artes Visuais. Arte e ciência podem ser misturadas na agoralidade para dar origem a todos os tipos de eventos vagos, imprecisos e variáveis, que se caracterizam pelo excesso ou pela total falta, mais do que pela procura, de uma linearidade narrativa que segue regras, padrões ou dispositivos técnicos bem formatados.

¹⁸ A dança teatral, como citam Nancy Reynolds e Malcolm McCormick (2003, p. xi) é "[...] um empreendimento coletivo, primeiramente uma combinação de música, arte visual, e movimento. [...] não é excessivo falar que ambos, o crescimento da dança enquanto uma forma autônoma de arte e da coreografia, dentro desta arte, como um meio de expressão em si, incorporam a estória definidora da dança no século XX." (tradução nossa).

Em um segundo momento, para ajudar a mostrar que a partir da dança contemporânea¹⁹ esse híbrido fez a fronteira dicotômica entre técnica e poética ser quebrada, convocam-se os saberes de Helena Katz (2005, 2010), Allegra Snyder (2014), Christine Greiner (2005) e José Gil (2004) sobre dança e que definem essa arte. Já Silvia Davini (2002) empresta a esta tese os conhecimentos dela sobre corpo, técnica e construção cênica. Essa pesquisa conceitual confirma a ideia de que a dança cênica ocidental sempre procurou estratégias de misturas para lidar com os processos de composição inerentes à feitura dessa arte. A investida busca evidenciar o estado atual dessa dança, e, sobretudo, da dança contemporânea e desse hibridismo do agora, que faz uma enxurrada de informações atingir a dança, que se multiplica em mil²⁰ ao se relacionar com uma das mais fortes características que atingem o ser humano: a fragmentação da realidade.

Tendo em vista a perspectiva conceitual feita sobre a dança cênica, seus processos de composição e a constatação de que o híbrido sempre esteve presente de maneiras distintas nesses processos, busca-se descrever, neste capítulo, outra possibilidade para a construção da dança contemporânea. Nela, o uso das CEC, RA e TOP pode mostrar-se como um caminho para fazer os dançarinos contemporâneos abrirem-se à realidade (((inçex)))terna dos corpos poéticos, o que pode auxiliar os intérpretes a entrarem em diálogo com o híbrido na dança contemporânea para que tenham suas ações cênicas otimizadas.

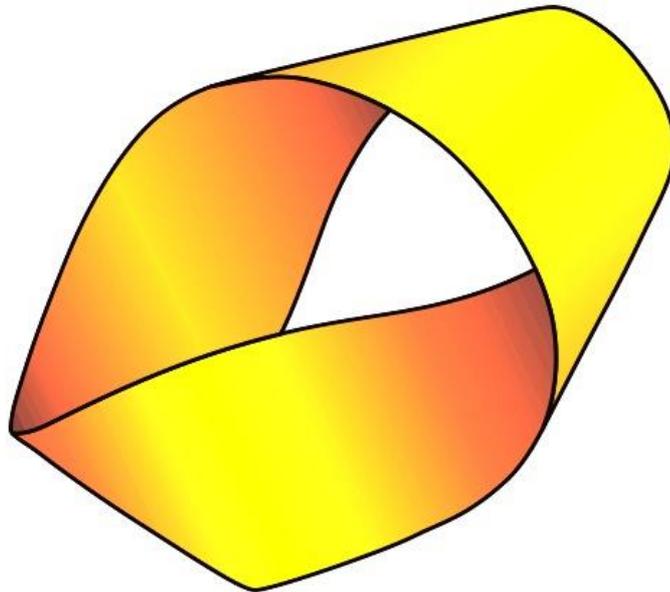
Para que os intérpretes da dança contemporânea possam se relacionar com essa fusão, conseqüentemente, admite-se que os recursos poéticos CEC, RA e TOP devem ser aplicados em um ambiente guiado pelo complexo, não linear, transdisciplinar/híbrido, que permita o diálogo dos intérpretes com os tempos do agora e com a realidade (((inçex)))terna dos corpos poéticos. Nesta tese, a configuração proposta para tal feito guarda semelhança com o formato sinuosamente infinito e atemporal da fita de Möbius²¹ (Figura 4).

¹⁹ A dança contemporânea também é denominada de dança pós-moderna, principalmente nos Estados Unidos da América/EUA (REYNOLDS e MCCORMICK, 2003).

²⁰ Nos Apêndices B e C deste manuscrito encontram-se dois quadros que sintetizam as principais características da dança cênica ocidental.

²¹ A fita, ou banda de Möbius, foi criada pelo matemático, físico e astrônomo alemão August Ferdinand Möbius (1790-1868), e é obtida pela colagem das duas extremidades retangulares de uma fita, após dar meia volta em uma delas. A fita representa uma superfície contínua, na qual não existe lado interno e externo, como uma representação do infinito. A. F. Möbius e Johann Benedict Listing (1808-1882), um arquiteto e matemático alemão, foram os precursores da Topologia, um ramo da Matemática criado em meados do século XIX como um desenvolvimento da Geometria, que estuda os espaços topológicos. A Topologia tem como interesse a compreensão das propriedades de figuras geométricas que resistem a deformações de tal ordem que todas suas propriedades métricas e projetivas são perdidas. A fita de Möbius tem uma forma que gera interesse em diferentes áreas de estudo, desde a Arquitetura, as Artes Visuais e a Moda, até o Design, a Engenharia e a Dança. No tricô, por exemplo, a fita de Möbius permite a feitura de peças sem costura, que criam uma sensação de

Figura 4: Fita ou Banda de Möbius.



Para esclarecer a problemática envolvida na dança contemporânea atual, que pode justificar a proposta do caminho em teste, aprofunda-se a discussão sobre essa dança, situando-a como provocadora, no sentido de sua teatralidade, de um choque entre visualidades, como cita Rejane Arruda (2010). Essa característica surge como resposta à atual fragmentação do sujeito e da visualidade da realidade, o que pode influenciar e determinar o *modus operandi* dos métodos, das escolas e dos grupos que ensinam e fazem dança cênica.

Nesse caso, pensa-se que essas escolas, grupos e métodos, na tentativa de se manterem atualizadas, passam a ter que ensinar aos bailarinos uma postura de espírito que os faça abertos ao diálogo com as diferentes realidades possíveis dos sujeitos que trabalham com a dança e os corpos poéticos, sendo esta uma condição básica exigida pelo mercado da dança contemporânea. Esse mercado pede por bailarinos versáteis e com ideias próprias, capazes de participar ativamente, junto às equipes de criação, dos processos de composição escolhidos.

Para isto, é preciso que os intérpretes desenvolvam um sentido de corporalidade bem fluido, para entender e dialogar com o choque entre visualidades proposto por alguns espetáculos. Essa fluidez pode ajudar o dançarino a se apoderar de si mesmo e de sua ação em cena, para poder, inclusive, se opor à estratégia esvaziada de fragmentação do sujeito proposta por alguns espetáculos. Nessa oposição consciente, o dançarino pode transfigurar-se em uma

profundidade e leveza, como um objeto contínuo. Na Dança, essa fita pode ajudar o intérprete a entender que existe um tempo dentro do outro e uma sobreposição de ações no tempo e nos espaços.

escritura (des)construída que deixa rastros e aparece potente em cena, afectando e fazendo o bloco de sensações da dança em questão manter-se coerente.

Nessa perspectiva, o caminho proposto nesta tese para que o intérprete da dança contemporânea tenha sua ação otimizada em cena, podendo fazer-se apto ao diálogo requerido pelo mercado da agoralidade, vincula-se à possibilidade de ele retomar o entusiasmo e a intuição inerentes contidos no (((inξex)))terno dos corpos poéticos.

Para dar base a esta proposta, dialoga-se com Diego Pizarro (2011) e com Lígia Tourinho e Eusébio Silva (2006), que explicam que falar sobre a dança contemporânea na atualidade significa desenvolver procedimentos teórico-práticos que deem conta de discutir a complexidade das produções do corpo em cena. A partir dessa constatação, recorre-se a Alexandre Ferreira e a Eusébio Silva (2011) para que seja exposta a noção desenvolvida por eles de corpo poético. O entusiasmo, ou *éntheos*, é um dos conceitos fundamentais em Platão (1988, 1997) para o entendimento do fenômeno artístico. Aqui ele é apresentado pelo filósofo Fernando Muniz (2010, 2011) e, na dança, é desvelado por Lúcia Lobato (2013), que apresenta, ainda, o conceito de corpo-bio-grafia. Já a intuição é abordada por Helena Katz e Christine Greiner (2012), que fazem uma ponte fundamental para a compreensão da realidade (((inξex)))terna do corpo poético aqui proposta, ao afirmar que o ser humano, e, por conseguinte, a dança, tornar-se-ão melhores quando lhes for mostrado como eles são.

Esta tese propõe que os intérpretes da dança contemporânea podem acessar esse (((inξex)))terno à partir do seguimento de princípios e fundamentos fisiológicos, filosóficos e artísticos, advindos do diálogo transdisciplinar entre arte e ciência, envolvendo a Fisioterapia, as Artes Visuais, o Teatro e a Dança, em uma perspectiva híbrida por natureza. Esses princípios e fundamentos são descritos no que foi denominado de “Prescrições constitutivas e categorias corporais básicas de uma prática em dança contemporânea que considera a realidade (((inξex)))terna dos corpos poéticos. Deve-se deixar claro que a proposta em estudo nesta tese é apenas uma das várias formas para se acessar esse (((inξex)))terno. Essa "fórmula" pode preparar a poética, ou seja, ajudar coreógrafos e dançarinos contemporâneos a terem uma base científica e artística humanizadora para escolherem os caminhos a serem seguidos na escolha das regras usadas nos processos de composição dessa dança.

Para dar base às prescrições constitutivas e categorias corporais pede-se ajuda aos corajosos e visionários bailarinos, coreógrafos e estudiosos do movimento que tiveram a coragem de desvelar os mecanismos pelos quais o (((inξex)))terno pode ser revelado

enquanto poesia corpórea. Dentre eles, pode-se citar Rudolf Laban (1978), Anna Halprin (SUQUET, 2008) e Marie Chouinard (SUQUET, 2008). Sobre as categorias corporais, escolheu-se a respiração, o centramento e a fluidez dinâmica, embasadas pelo Fletcher Pilates[®], pela Terapia Craniossacral e pela improvisação. Assim, far-se-ão referências à Terapia Craniossacral pelas obras de Franklin Sills (2011); ao Fletcher Pilates[®] na perspectiva de Ron Fletcher (1978) e do Fletcher Pilates[®] (2014); fechando com a improvisação como descrita por Cleide Martins (1999), Mara Guerrero (2008a, 2008b) e Nancy Stark Smith (1982).

Et voilà: apresentam-se as CEC e os RA, derivados do estudo das imagens, e o TOP, do toque, como recursos poéticos que podem fazer o intérprete da dança contemporânea se (des)construir, para que esteja mais preparado a estabelecer um diálogo constante e infundável com a realidade (((in)ex))terna dos corpos poéticos, que o mantém entusiasmado e intuitivo, sintonizado com os atuais elementos constitutivos da cena. Acredita-se e defende-se, nesta tese, que esses recursos podem fazer com que o movimento na dança seja explorado de modo distinto do usual, com os espaços e micro-movimentos entre um gesto e outro, por exemplo, assumindo importância determinante, pois também carregam a possibilidade da poesia.

Sobre as teorias e práticas que dão base para as CEC e os RA, abordam-se alguns autores que falam sobre a dança, o desenho ou a fotografia, como Kasey Lack (2012), Ann Dils (1998), Walter Benjamin (1982), William Ewing (1992), Ellen Schwartz (1982), Ann Hutchinson Guest (1984, 1998), Trisha Brown (2014), Smith (1982), Smith, Paxton e Koteen (2008) e o próprio autor desta tese (BITTAR, 2005a; 2011b; 2012b). Adiciona-se a essa parte as contribuições muito importante deixadas por Erick Franklin (2014) sobre o uso de imagens na dança. Posteriormente, fala-se sobre o TOP, dialogando com Alberto Gallace e Charles Spence (2014), Emilie Conrad (2015), Cherionna Menzam-Sills (2015a; 2015b), Gerda Alexander (1991), Pizarro (2011) e Hugh Milne (1988).

Para finalizar, são propostos alguns caminhos metodológicos para a aplicação das CEC, RA e TOP que seguem a sinuosidade caracterizada pela sobreposição de ações, tempos e espaços da fita de Möbius. Assim, reflete-se sobre esses caminhos ao travar-se um diálogo com Silvie Fortin (1999), Jacian Castilho (2003) e com as matrizes corporais e a dança pessoal de Luís Otávio Burnier (2001).

1.1 O HIBRIDISMO COMO UM PARADIGMA INVASOR E SUAS DIFERENTES AÇÕES NAS CULTURAS E ARTES CÊNICAS CONTEMPORÂNEAS DO OCIDENTE

As pistas para desvendar o que tipifica a mudança, que pode até ser chamada de revolução, que tomou conta dos processos composicionais das artes cênicas na contemporaneidade, fazendo com que eles abarcassem uma complexidade e mistura antes nunca vistas, podem ser encontradas nos pensamentos de Tourinho (2009), Lepecki (2005) e Fernandes (2011). De acordo com Tourinho (2009), as estruturas artísticas que determinam a composição cênica são denominadas, na contemporaneidade, de dramaturgia, podendo assumir diferentes configurações dramáticas, como a não dependência de um texto ou roteiro que sirvam como impulso criativo. Essas configurações estão diretamente atreladas às poéticas dos criadores, que elaboram verdadeiros protocolos para o surgir das obras artísticas. Assim, a composição nas artes cênicas pode ser tão vasta, misturada e inesperada quanto a complexa rede global onde vive cada diretor, coreógrafo, ou quem mais assinar a concepção do espetáculo.

Lepecki (2005) parece concordar com Tourinho a medida que diz que a dança atual está questionando a sua própria ontologia, frente às múltiplas possibilidades cinéticas que se fazem presentes em cena, desde a falta de movimentos, até a aparição dos movimentos não fluidos, que "se assemelham a soluços". Fernandes (2011) também concorda com Lepecki (2005) e Tourinho (2009), ao sugerir que a cena contemporânea da dança tem se transformado, com as paragens e pausas dinâmicas aparecendo com frequência, representando uma atitude de contracultura e transformação necessárias aos artistas cênicos. Para essa pesquisadora, isso só é possível por meio de uma sintonia somática, pois: "Em meio ao império do signo e do simulacro, a paragem ativa o fluxo interno e as conexões coletivas rumo à presença e inte(g)ração criativa com o meio." (FERNANDES, 2011, p. 77).

Para Madeira (2007), que analisa as artes performáticas²² dos séculos XX e XXI, em Portugal, sob o viés do hibridismo entre arte e ciência, quase todos os processos de composição nas artes cênicas que se dão nos tempos atuais carregam consigo a marca do hibridismo ou da mistura. O híbrido, segundo essa autora, é um termo utilizado para definir todos os tipos de fenômenos vagos, imprecisos e variáveis e se constitui em um paradigma invasor, às vezes visível, outras nem tanto, que contamina tudo, em um território de cruzamentos sem fronteiras bem delimitadas. Caracteriza-se, de acordo com Madeira (2007), pelo excesso ou pela total falta, mais do que pela procura, de uma linearidade narrativa que

²² Termo utilizado por Madeira (2007) para definir as artes cênicas.

segue regras, padrões ou dispositivos técnicos bem formatados. Por ser um território tão plural, o híbrido não se deixa ler por somente um prisma:

As incorporações (e/ou desincorporações), desenvolvidas através de uma *arte de enxertia*, uma arte da mistura, resultariam numa dessacralização dos cânones, que se descontextualizam das suas convenções tradicionais e locais para adquirirem novas formas e novos territórios, de que são exemplo hoje os projetos *transdisciplinares*. (MADEIRA, 2007, p. 16).

Se a mudança híbrida das artes da cena é fato, como proposto pelos autores anteriormente citados, vale buscar mais detalhes para a compreensão de tal alternância de paradigma nos conceitos de hibridismo e arte contemporânea, e na caracterização de como essa mudança se deu nas artes cênicas brasileiras. Em especial, procura-se verificar como essa mudança vem influenciando os processos de composição da dança cênica ocidental.

1.1.1 A Jornada pelo Híbrido

Sobre a origem etimológica da palavra hibridismo, ela é derivada do grego ὑβριδης, ou de ὑβρις, e do latim *hybrida* ou *hibrida*, como descrito por Gerardo Furtado (2010), e foi usada com diferentes conotações desde as civilizações clássicas. Na Grécia, a palavra *hýbris* significou “passar dos limites”, como no cruzamento de animais de espécies diferentes ou na relação conjugal de castas sociais diversas, que, em teoria, não deveriam se misturar. Assim, o híbrido foi inicialmente usado para definir tudo que excedia o limite, a impetuosidade, a paixão excessiva, o bastardo, o insulto, a violência. A mitologia de vários povos explorou esse conceito com a criação de diferentes figuras: Hybris era a deusa grega do exagero e da insolência; os Sátiros (metade homens, metade bodes), Centauros (homens com corpos de cavalos) e o Minotauro (homem com cabeça de touro) também fazem parte desse universo. Com uma conotação quase sempre negativa, o híbrido relacionava-se ao monstro, que deveria ser combatido e negado; com a morte do monstro, aniquilava-se o híbrido em sua diferença.

Já na Biologia do século XVIII, o híbrido fez referência ao cruzamento das espécies, que davam frutos tidos como impuros e não férteis. Passando da biologia para a medicina, o termo foi usado para designar os seres morfofuncionalmente diversos do normal para a espécie, podendo-se citar o homem-elefante e os hermafroditas como exemplos clássicos. No começo do século XIX, com a criação da Teratologia²³ por Etienne Sant-Hilaire, as

²³ A Teratologia é um ramo da medicina que se debruça sob o estudo das causas, mecanismos e padrões do desenvolvimento anormal do ser humano. Um agente teratogênico é definido como qualquer substância,

explicações relacionadas às origens dos híbridos/monstros ganharam espaço na ciência, deixando de lado a esfera mítica. Assim, a partir dos séculos XIX e XX, as noções relacionadas aos híbridos oscilavam entre as míticas e as científicas, e, a título de curiosidade, com o objetivo de educar os cidadãos, os híbridos passaram a ser expostos em feiras, circos e em cultos religiosos. Nessa teatralização da diferença, faziam parte os tatuados, os anões, a mulher-monga, os siameses e também os estrangeiros:

Teatralização, ou performatividade, que é partilhada, de um modo geral, pelas artes híbridas, nomeadamente, a *performance*²⁴ e os *happenings*²⁵, que sendo artes do efêmero e, muitas vezes, o resultado de misturas inesperadas, comungam com o monstro não só na estranheza, como no caráter excepcional e irrepetível. (MADEIRA, 2007, p. 38).

Da segunda metade do século XX em diante, ao descobrir as causas específicas para as monstruosidades, com os estudos cromossômicos e genéticos avançando, a ciência retirou o monstro do seu estatuto de ser marginal, integrando-o, para depois banalizá-lo e marginalizá-lo. Concomitantemente, o termo ganhou outras significações ao ser usado pela sociologia, história e cultura, dentre outras áreas do conhecimento, para designar todo tipo de processo de fusão, como as religiosas/sincretismo, étnicas/mestiçagem e artísticas/performance/instalação. Essa transformação do conceito de hibridismo, e o redimensionamento de seu uso, pode ter sido provocada pela vivência em um mundo globalizado, no qual os deslocamentos e reterritorializações são constantes, provocando uma mudança na exploração da espacialidade, que passa a ser bem mais preponderante do que a temporalidade (COHEN, 2001).

Um dos grandes mestres do hibridismo é o sociólogo Canclini (1995), que, em seus estudos, fez com que ocorresse uma verdadeira revolução quando assuntos como cultura, individualidade, identidade, diferença e multiculturalismo são abordados. Canclini, em uma tentativa de entender a modernidade e suas consequências na América Latina, propôs-se a estudar as culturas híbridas que compunham essa parte do planeta, realizando uma crítica muito pertinente ao projeto modernista frente a sua crise, nos anos 1990, que predisse a

organismo ou agente físico que, na vida embrionária ou fetal, causa uma alteração na estrutura ou função da descendência.

²⁴ A *performance* é uma forma de arte que engloba elementos do teatro, música e artes visuais. Esse termo, também uma prática artística, surgiu entre os anos 1960 e 1970, quando se questionava a forma que a arte havia adquirido. As *performances* são manifestações que usam a improvisação, com os performers aparecendo muitas vezes nus ou em gestos que remetem a emoções primárias, expressões do inconsciente coletivo (REYNOLDS e MCCORMICK, 2003). A *Performance* surgiu no século XX e é ontologicamente ligada ao movimento da Live Art (arte ao vivo, arte como ritual), sendo tipicamente experimental, ideologicamente ligada à não arte e tem como objetivo causar uma transformação no receptor (COHEN, 2004; TOURINHO, 2004).

²⁵ O *Happening* está ligado à ideia de acontecimento. Ele surgiu do Action Painting dos anos 1970 e se voltou para a relação entre o artista (seu corpo-instrumento), o espaço-tempo e a plateia na produção da obra (COHEN, 2004; TOURINHO, 2009). Nele, há a participação mais ativa do público.

falácia da ideologia vigente, com a tentativa de construção de objetos puros, futuristas e sem apego ao passado:

Os modernizadores conceberam uma arte pela arte, um saber pelo saber, sem fronteiras territoriais, e confiaram à experimentação e à inovação autônomas suas fantasias de progresso. As diferenças entre esses campos serviram para organizar os bens e as instituições. O artesanato ia para as feiras e concursos populares, as obras de arte para os museus e as bienais. (CANCLINI, 1995, p. 21).

O que quis dizer Canclini é que hoje existe uma complexidade maior a ser vivenciada: arte e saber caminham juntos. Essa complexidade faz modernidade e tradição coexistirem e a pretensão que alguns têm de criar universos autossuficientes passa a não fazer sentido. Nesses universos pensa-se, erroneamente, que as obras produzidas em cada campo são dadas exclusivamente à expressão de seus criadores, e não de protocolos criados por diferentes interações e níveis de realidade vigentes (TOURINHO, 2009).

Desse feito, a hibridização presente nas artes contemporâneas brasileiras, apesar de poder ser vista como sinônimo de um avanço cultural, tende a se perder na falácia do desenvolvimento socioeconômico deficiente, pois os países da América Latina ainda não deixaram de viver em uma versão desfigurada da modernidade preconizada pelas metrópoles. Nesses lados do Atlântico, as artes, e, principalmente, a dança contemporânea, parecem perdidas, pois podem se deixar invadir por esse paradigma, por vezes sem questioná-lo e contextualizá-lo como parte da cultura local, que se expande enquanto saber sensível de um todo:

Os filósofos positivistas e a seguir os cientistas sociais modernizaram a vida universitária, [...] mas o caciquismo, a religiosidade e a manipulação comunicacional conduzem o pensamento das massas. As elites cultivam a poesia e a arte de vanguarda enquanto as maiorias são analfabetas. A modernidade é vista então como uma máscara. Um simulacro urdido pelas elites e aparelhos estatais, sobretudo os que se ocupam da arte e da cultura, mas que por isso mesmo os torna irrepresentativos e inverossímeis. [...] Nessa linha, concebemos a pós-modernidade não como uma etapa ou tendência que substituiria o mundo moderno, mas como uma maneira de problematizar os vínculos equívocos que ele armou com as tradições que quis excluir ou superar para constituir-se. (CANCLINI, 1995, p. 25-28).

Passando para uma abordagem antropológica sobre o tema em questão, Hannerz (1997) propõe hibridez e colagem como os termos mais propícios e atualizados para designar palavras como fluxo, mobilidade, recombinação e emergência, que se tornaram "[...] temas favoritos à medida que a globalização e a transnacionalidade passaram a fornecer os contextos para a nossa reflexão sobre cultura." (idem, p. 7). Ao conceituar fluxo como um termo

transdisciplinar que faz referência às coisas que não permanecem em seus lugares, a mobilidades e expansões variadas e à globalização em sua dimensão, esse autor parece aproximar-se das colocações de Madeira (2007).

Se Hannerz compreende a cultura como processo, acredita que ela tem de estar em constante movimento, sendo sempre recriada, pois só assim os significados e as formas significativas podem tornar-se duradouros: "E, para manter a cultura em movimento, as pessoas, enquanto atores e redes de atores, têm de inventar cultura, refletir sobre ela, fazer experiências com ela, recordá-la (ou armazená-la de alguma outra maneira), discutí-la e transmití-la." (idem, p. 12).

E é exatamente isso o que Madeira (2007) parece estar propondo quando diz que, apesar de o hibridismo ser um paradigma que contamina as artes cênicas, apresenta-se ora visível, ora não, uma vez que, no fluxograma cultural global, a medida que a cultura é herdada, usada, transformada, adicionada e transmitida há uma constante reorganização da cultura no espaço. Isso gera uma multirreferencialidade em que as noções culturais de centro e periferia são questionadas, com a cultura espacialmente percorrendo contrafluxos e fluxos cruzados. Nesse fluxograma cultural processual há uma possibilidade do surgimento de incertezas, o que confirma a tese de Madeira (2007), já que a cultura:

[...] deve ser vista como originando uma série infinita de deslocamentos no tempo, às vezes alterando também o espaço, entre formas externas acessíveis aos sentidos, interpretações e, então, formas externas novamente; uma sequência ininterrupta carregada de incertezas, que dá margem a erros de compreensão e perdas, tanto quanto a inovações. O que a metáfora do fluxo nos propõe é a tarefa de problematizar a cultura em termos processuais, não a permissão para desproblematizá-la, abstraindo suas complicações. (HANNERZ, 1997, p. 15).

Quando fala sobre o hibridismo, Hannerz (1997) concorda com Madeira (2007) ao afirmar que houve uma mudança de hábito com relação ao uso desse termo. Logo, impureza e mistura deram lugar a uma possibilidade de reconciliação entre os diferentes, sendo esta a fonte de uma desejável renovação cultural. Indo ainda mais longe, há quem proponha que essa mudança ocorreu precocemente no universo brasileiro dos estudos humanistas e das letras, "[...] podendo até mesmo sugerir que foi aí que começou." (HANNERZ, 1997, p. 25), com os trabalhos que delineavam não só um tipo de caráter entre os portugueses, ameríndios e africanos, ou um único modo de produção artística brasileira, mas toda uma nova civilização.

De qualquer modo, existem diferentes termos usados que podem carregar significações parecidas ao hibridismo: hibridez, colagem, *mélange*, miscelânea, montagem, sinergia, criolização, mestiçagem, miscigenação, sincretismo, transculturação, terceiras

culturas e outros. Eles parecem estar vinculados à forma cultural, aos produtos culturais (linguagem, música, arte, ritual ou culinária) e aos processos. A hibridez já até foi eleita como o termo genérico preferido no ano de 1997:

[...] talvez por derivar sua força, como “fluxo”, de uma fácil mobilidade entre disciplinas [...]. Apesar de seu tom biológico, é um termo forte principalmente no campo dos estudos literários [...]. Mas como outros comentadores, ligados a diversas disciplinas, usaram a palavra com diferentes sentidos e objetivos analíticos, hibridez acabou se tornando um termo repleto de ambiguidades. (HANNERZ, 1997, p. 18).

O Quadro 1 tenta sintetizar as noções de hibridismo apresentadas nesta tese. Elucida-se que, para escrevê-la e para defender a hipótese em questão, segue-se a noção de que o híbrido, ou o hibridismo, determinam todo o tipo de fusão. Especificamente, fala-se sobre o hibridismo nas artes cênicas, que possibilitou uma mistura entre ciência e arte. Isso determinou uma mistura sem limites, definidora de todos os tipos de fenômenos vagos, imprecisos e variáveis, caracterizando-se pela total falta, ou pelo excesso, mais do que pela procura, de uma linearidade narrativa que segue regras, padrões ou dispositivos técnicos bem formatados.

Quadro 1: As diferentes concepções do híbrido através dos tempos.

Período	Termo Utilizado	Significado
. Civilizações Clássicas	. Hýbris	. tudo que excedia o limite, a impetuosidade, a paixão excessiva, o bastardo, o insulto, a violência . noção de híbrido ligada à mitologia . relacionado ao monstro, que deveria ser combatido e negado; a morte do monstro aniquila o híbrido em sua diferença
. Século XVIII	. Híbrido ou hibridismo	. na Biologia: cruzamento das espécies, que davam frutos tidos como impuros e não férteis . na Medicina: seres morfofuncionalmente diversos do normal para a espécie
. Século XIX	. Híbrido ou hibridismo	. a Teratologia faz o híbrido ser explicado pela ciência, teatralizando a sua diferença
. Metade do século XX em diante	. Híbrido ou hibridismo	. a ciência retira o monstro do estatuto de ser marginal, integrando-o para, depois, banalizá-lo e marginalizá-lo . o híbrido passa a se referir a todo tipo de fusão
	. Sincretismo	. fusão religiosa
	. Mestiçagem	. fusão étnica
	. Performance/ Instalação	. fusões artísticas
	. Hibridez/ Colagem	. na Antropologia, esses termos são mais propícios para designar fluxo, mobilidade, recombinação e emergência

	<p>. Híbridez</p> <p>.Hibridismo/ Mistura</p>	<p>. na Antropologia, passou a significar a possibilidade de reconciliação entre os diferentes</p> <p>. nas artes cênicas: mistura entre arte e ciência; todos os tipos de fenômenos vagos, imprecisos e variáveis; um paradigma invasor, às vezes visível, ou não, que contamina tudo, em um território de cruzamentos sem fronteiras bem delimitadas; caracteriza-se pelo excesso ou pela total falta, mais do que pela procura, de uma linearidade narrativa que segue regras, padrões ou dispositivos técnicos bem formatados.</p>
--	---	--

1.1.2 Arte Híbrida

A arte plural dos dois últimos séculos tenta, por meio dos projetos artísticos transdisciplinares e híbridos dessa arte de mistura, funcionar como arma epistemológica, que busca aquilo que está simultaneamente entre, através e além de diferentes disciplinas. A postura dos artistas nesses projetos oferece uma opção para a fagocitose dos sentidos praticada pela sociedade capitalista tardia, técnico-científica e da pesquisa disciplinar. Uma opção à geração de uma tecnociência sem valores ou freios, sem outra finalidade senão a da eficácia pela eficácia (MORIN, 2002).

A arte resultante de processos composicionais híbridos, diferentemente de outras formas de conhecimento, compreende que se faz urgente a integração dos saberes e dos sentidos. Em um mundo cheio de referências atordoantes, essa visão propõe a coexistência de diferentes e infinitos níveis de realidade. Assim, a arte híbrida se constitui como uma unidade aberta do mundo, em uma coerência entre os diferentes níveis de realidade, mas nunca uma teoria completa para uma realidade. As diferentes realidades dessa arte são criadas por cada sujeito e estão imediatamente ligadas aos limites de seus corpos e de seus órgãos dos sentidos (NICOLESCU, 1999).

Possibilitado por essa arte de mistura, o estímulo de experiências sensíveis propicia a análise das relações dos sentidos com a realidade. Isso tem o poder de consolidar experiências e certezas muito próprias e inerentes a cada um. O senso estético estimulado, ou a apreciação da arte e da estética da vida, pode fazer com que as pessoas se imunizem, como cita João Francisco Duarte Júnior (2003, p. 184), contra as “[...] cada vez mais constantes tempestades de anestesia, de mau-gosto e de massificação dessa sociedade dita hipermoderna.”

O desenvolvimento apurado e refinado dos sentidos, possibilitado pelo híbrido, pode fazer a pessoa se manter mais atenta, reflexiva e realista. Perceber com acuidade faz muita diferença quando se trata de pensar com precisão, o que pode gerar atos mais eficientes e acertados, sintonizados com várias instâncias do indivíduo, como frisado por Ernst Cassirer

(1972, p. 268-2690: “[...] a profundidade da experiência humana [...] depende de sermos capazes de variar nossos modos de ver, de alternar nossas visões da realidade.”.

A arte híbrida do agora pode tornar o ser humano atento à sua estesia e à estética, fazendo-o enraizar-se por sua história pessoal, interiorizar-se e explorar-se mais a fundo. Isso o torna sensível para o cotidiano e atento à cultura local. Essa releitura da ecologia pessoal (GUATTARI, 2011) de cada ser (o modo como o indivíduo se relaciona consigo mesmo) faz o ser atento e desperto e expande sua atuação para os domínios de outras ecologias profundas, como a ecologia social (compreende o âmbito das relações humanas) e a ecologia natural (o indivíduo, suas relações de cidadania e de produção com a natureza).

Para Deleuze (2004), a arte, além de despertar ecologias profundas, estabelece uma realidade inerente a ela, que conserva e se conserva em si. É como se a obra de arte fosse um bloco de sensações, sendo composta por perceptos e afectos que estão longe de condizer com as percepções e os sentimentos cotidianos. Eles existem para além do ser humano, excedendo qualquer vivido. O artista cria blocos de perceptos e afectos que, nessa compreensão, devem ficar em pé sozinhos:

Para isso, é preciso por vezes muita inverossimilhança geométrica, imperfeição física, anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto, do ponto de vista das percepções e afecções vividas; mas estes erros sublimes acedem à necessidade da arte, se são os meios interiores de manter de pé (ou sentado, ou deitado). Há uma possibilidade pictural que nada tem a ver com a possibilidade física, e que dá às posturas mais acrobáticas a força da verticalidade. Em contrapartida, tantas obras que aspiram à arte não se mantêm de pé um só instante. Manter-se de pé sozinho não é ter um alto e um baixo, não é ser reto (pois mesmo as casas são bêbadas e tortas), é somente o ato pelo qual o composto de sensações criado se conserva em si mesmo. (DELEUZE, 2004, p. 214).

Para Medeiros e Aquino (2007), que estudam a arte contemporânea e a performance no grupo de pesquisa *Corpos Informáticos*²⁶, a arte como vivência híbrida que gera afetos pode se basear na pesquisa filosófica, capaz de criar ações acertadas em que diferentes realidades convivem juntas. O *Corpos* concorda com Morin (2002), Nicolescu (1999) e Deleuze (2004) sobre as diferentes concepções de arte e de artista nos tempos atuais, nos quais os engodos da sociedade hedonista e estetizante podem fazer surgir alguns espaços meditativos que dão vazão ao reaparecimento de uma arte que realmente afeta. Nesses casos, encantamento e estesia são oferecidos ao público em contraposição ao autoflagelamento, à

²⁶ O *Corpos Informáticos* é um grupo de pesquisa do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, coordenado pela Professora Doutora Maria Beatriz de Medeiros: <corpos.org>.

celebração vazia dos corpos nas performances pré-fabricadas e à prepotência do discurso e da teoria.

Isso pode ser visualizado em performances como *Mar(ia-sem-ver)gonha*, e *Enceradeiras*, espetáculos tipo Composição Urbana (C. U., como nomeado pelo Corpos), em que o público obrigatoriamente participa da obra (Figura 5). Nesse tipo de C. U. não há evolução, nem desenvolvimento. Só volução, um processo em espiral, sem objetivos, que se aproxima da volúpia das mentes-corpos apaixonados: "[...] onze sentidos se engajam na volução da eminência do presente. As palavras calam, os tendões escoam para fora dos limites da pele. Nem sempre resultado resulta. No entanto, a vida ocorreu, performance." (MEDEIROS e AQUINO, 2011, p. 15).

Figura 5: Autor desconhecido, *Enceradeiras*, Corpos Informáticos e Maria Beatriz de Medeiros em ação. Rio de Janeiro, 2014.



Dessa forma, o Corpos discute a fuleragem na arte e tecnologia do século XXI e afirma que a arte cria brechas e frestas na realidade, capazes de tratar, traír e maltratar a tecnologia, mas não pela falta de domínio dessa instância, e sim pela total intimidade com meios, técnicas e procedimentos, para que o artista seja capaz "[...] de traição, de gritar um grito preciso que corte a positividade técnica." (idem, p. 15). A traição que a arte contemporânea propõe é a de não poder se ver dominada pelos poderes técnico-científicos vigentes dos séculos XV ao XVIII. Para Aquino e Medeiros (2011), essa arte híbrida

contemporânea tem de trair a visão que surgiu no século XX, que coloca a linguagem como uma possibilidade para a compreensão do mundo todo: "A arte vai buscando escapar à dissecação da linguagem. Quando a tornam palavra, discurso, significado específico, manual de utilização e objeto de academias, ela busca outros filões." (idem, p. 31).

Adicionando a este raciocínio, Medeiros e Aquino citam que a arte e a vida confundem-se por estarem sempre "longe do equilíbrio", em constante composição/decomposição. Assim, a arte continua a revelar o monstruoso, o híbrido, lembrando que o inquietante sempre perdura:

Daí a necessidade de inovação. A busca do novo não é a busca de novidade - isso é próprio da publicidade. Quando acontece arte, é um outro que é solicitado. [...] A arte é comunicação não-linguística, voz do corpo e cor do grito. Trata-se de criar um outro do discurso, a ordem do grito. Grito do ser humano. Significações incertas. A indeterminação é desejada: obra aberta. Esse grito não diz nada. (idem, p. 31-34).

A visão do Corpos Informáticos sobre o que é compor escancara as fronteiras:

Compor não é harmonizar espaços
nem tampouco desarticulá-los

Compor é, antes de tudo, aproximar, isto é, avizinhar-se a algo num processo de relações. Há vizinhança de muro, de cerca, de abandono, de janela, porta, andar, calçada, rua, bairro, praça, cidade, etc. Fronteiras, composição. Não há fronteiras entre a sua rua e a do seu vizinho de porta/estado. Qual a fronteira da fronteira? Somos errantes enquanto compomos com a ambiência que é cada um. (CORPOS INFORMÁTICOS, 2014).

Como percebido, pode ser afirmado que, na arte contemporânea em geral, tudo o que vira produto parte de processos que tenham relação com os principais assuntos do mundo atual (CANTON, 2009a). Já que o mundo agora se emaranha em uma complexa rede global, a arte e os processos de criação, portanto, não poderiam ser diferentes. Nessa complexidade, existe uma aproximação mais palpável e reconhecida da arte com o mundo cotidiano: "[...] a arte faz por si só essa aproximação, misturando cada vez mais questões artísticas, estéticas e conceituais aos meandros do cotidiano, em todas as instâncias: o corpo, a política, a ecologia, a ética, as imagens geradas na mídia etc." (idem, p. 9).

Ao considerar a história dos tempos atuais, Canton acaba por introduzir, de modo genial, a ideia de que a arte contemporânea se configura em narrativas enviesadas. Para a autora, no século XX a modernidade de vanguarda, que surgiu quando alguns pintores europeus imigraram para os EUA e fundaram o Expressionismo Abstrato, primeiro estilo

pictórico americano a ser reconhecido internacionalmente²⁷, reagiu ao apelo da arte representativa do real, explorando a geometrização e a simplificação formal, até chegar à abstração. Isso modificou a noção imperativa sobre as narrativas, que passaram a contar histórias fragmentadas, não lineares, sobrepostas, repetidas e deslocadas, em que as tramas não tinham nenhuma intenção de serem resolvidas.

Com o sentido da obra não estando fechado em si mesmo, abriu-se todo um universo polissêmico, no qual as narrativas enviesadas fizeram possível a valorização do olhar do outro sobre a obra artística. Essa postura investiu na identidade e cultura locais e na arte *per se*, à medida que abandonou a hegemonia europeia, sua história, memória e dominação:

[...] ela (a arte) provoca, instiga e estimula nossos sentidos, descondicando-os, isto é, retirando-os de uma ordem preestabelecida e sugerindo ampliadas possibilidades de viver e de se organizar no mundo. [...] A arte ensina justamente a desaprender os princípios das obviedades que são atribuídas aos objetos, às coisas. Ela parece esmiuçar o funcionamento dos processos da vida, desafiando-os, criando para novas possibilidades. A arte pede um olhar curioso, livre de "pré-conceitos", e repleto de atenção. Mas, ao mesmo tempo que se nutre da subjetividade, há outra importante parcela da compreensão da arte que é constituída do conhecimento objetivo envolvendo a história da arte e da vida, para que com esse material seja possível estabelecer um grande número de relações. Assim, a fim de contar essa história de modo potente, efetivo, a arte precisa ser repleta de verdade. Precisa conter o espírito do tempo, refletir visão, pensamento, sentimento de pessoas, tempos e espaços. (CANTON, 2009b, p. 9-13).

Ao expandir as ideias de Canton (2009a, 2009b), Cohen (2001), um grande estudioso do teatro brasileiro dedicado à vanguarda da performance teatral e à mediação entre corpo e novas mídias, coloca que as artes cênicas no Brasil surgiram renovadas por volta dos anos 1980 e 1990. Isso pôde ser percebido por uma cena que passou a ser demarcada por "[...] novas estruturas que incorporam a dramaturgia de processo, as hibridizações entre textualidades, imagens e acontecimentos, pela atuação performática e pela veiculação de multimídia e de novas tecnologias." (COHEN, 2001, p. 105).

Nas artes da cena contemporâneas, completou Cohen, o hibridismo determinou uma topografia urbana, onde se passou a falar de territórios (*sites*) universais, referindo-se às imagens, textos e fluxos pós-industriais, que remetem a espaços explorados pela publicidade e cibercultura, configurando-se em um topos que incentiva a cidadania e transforma essa cena:

²⁷ Faziam parte deste movimento diferentes pintores europeus que haviam imigrado para os EUA, e outros americanos, dentre eles Arshile Gorky (1904-1948), que trouxe influências do Surrealismo e do Cubismo de Pablo Picasso (1881-1973) aos pintores americanos, Jackson Pollock (1912-1956) e Isamu Noguchi (1904-1988) (ITAÚ CULTURAL, 2013).

[...] demarca(ndo) as passagens contemporâneas do texto ao hipertexto, da interpretação à performance, do corpo físico, em presença, às suas virtualidades, das hibridizações e desdobramentos textuais, pressupondo polimorfismo de conteúdos e de qualidades cênicas, das ambiguidades, polissemias de prismas e de recepções. [...] A cena contemporânea já supera os impasses da Pós-Modernidade, e se sustenta nas intensidades, nas linhas de subjetivação que incorporam a multiplicidade, nas várias vozes envolvidas nas ações e, também, como linguagem, na legitimação do fragmentário, do informe, do assimétrico. Há, sobretudo, uma busca de experimentação e de vivificação que é parelha dos novos estatutos da ciência, da relatividade, da visão de corpos e campos dinâmicos, que se estabelecem criando novos contornos para o real. (COHEN, 2001, p. 106).

Adicionando ao discutido sobre arte híbrida, vale citar a pesquisadora Luciana Ribeiro (2010), que, ao interpretar a noção de arte estabelecida por Deleuze, compreende a arte como transdisciplinar/híbrida, ocupando um lugar particular no qual o humano não existe, sendo um conjunto de sintomas, e não de sentidos. Assim, produz algo para o ser humano, constituindo-se como um ser com vida própria, como um isolamento do mundo que revela algo. Segundo a pesquisadora, essa possibilidade de relação entre o humano e outro lugar, mágico, sagrado, artístico, remete a uma reciprocidade do olhar: o ser olha a obra artística, e a obra também olha o humano, em um entrelaçamento de olhares. Isso faz com que a arte seja como um conjunto de sintomas e não sentidos, como concorda, Georges Didi-Huberman (1998), que, portanto, oferta algo de seu:

E assim, admite-se a arte como uma forma de pensamento, como organizadora também, ocupando um lugar outro, não abaixo, nem acima, mas ao lado da filosofia e da ciência. A arte como produção particular que está muito mais próxima do plano dos afectos do que do plano dos conceitos. Arte como vivência que produz feitos e efeitos, ou melhor, que afeta. (RIBEIRO, 2008, p. 5).

Pode-se notar, de acordo com o exposto, a presença do híbrido entre, através e além da arte contemporânea e, por conseguinte, da dança cênica ocidental. Entretanto, cabe perguntar como a dança contemporânea brasileira absorveu esse paradigma e se os artistas e profissionais da cultura têm refletido sobre a presença marcante do transdisciplinar/híbrido nas diferentes regiões.

Especificamente falando sobre a dança contemporânea, tema principal deste texto, e sobre o híbrido inerente a ela, vale a pena refletir sobre o desenvolvimento dessa arte no Brasil. Para a pesquisadora brasileira Greiner (2013), esta dança, muito além do que uma dança feita na atualidade, é, ainda, fruto de fazeres e modos de pensar plurais, que vão do século XVI ao XXI. Em um determinado percurso histórico, a dança permaneceu em silêncio e fechada em si, graças à aura de beleza e inacessibilidade criada ao seu redor, o que a manteve distante de uma reflexão crítica e a rotulou como uma linguagem que exprimia todo

o necessário, sem os entraves da língua. Esse silêncio enfatizou ainda mais a relação de poder e de soberania daqueles ditos coreógrafos e de outras figuras instituídas na área com o passar do tempo, que muitas vezes definiam essa soberania pelo sofrimento, virtuosismo e apuro técnico impostos ao corpo que dançava, marcando a dança definitivamente:

[...] No Brasil, essa imagem importada da dança europeia tornou-se uma referência idealizada. Mas todo processo de colonização cultural é complexo e cheio de surpresas. [...] aqui prevalecia a natureza flexível da murta e não a dureza do mármore. Por isso sempre houve uma resistência tácita aos colonizadores, que escapava de todos os limites impostos. [...] Após a segunda metade do século XX, as técnicas que chegaram com os imigrantes da Europa e dos Estados Unidos foram todas contaminadas, encontrando combinações inusitadas, como por exemplo, entre dança expressionista alemã e candomblé, capoeira e dança moderna americana, butô japonês e melodrama latino, frevo e balé. (GREINER, 2013).

A presença marcante do híbrido na dança contemporânea e as ideias de Madeira (2007), Cohen (2001), Canclini (1995) e Greiner (2013) sobre esse fenômeno na arte podem ser confirmadas pelos diferentes espetáculos trazidos ao Brasil pelo Festival O Boticário na Dança, de 2013. Ao criar um festival que almeja restituir o espaço para espetáculos dessa arte no país, a curadoria escolhida, segundo Kátia Casalvara (2013), buscou "[...] o que há de mais representativo e inovador, dentro e fora do país. A dança em suas várias formas e estilos; o novo e o inesperado, aquilo que apaixona e que faz questionar [...]". Primando pela diversidade na dança, esse festival trouxe companhias estabelecidas, como a Shen Wei Dance Arts²⁸ (EUA), Hofesh Shechter²⁹ (Reino Unido), Peeping Tom³⁰ (Bélgica) e Maribor Ballet³¹ (Eslovênia), todas inéditas na América Latina. Entre as nacionais estavam a Quasar Cia de Dança³² (Goiânia), Mimulus³³ (Belo Horizonte) e Grupo de Rua de Niterói³⁴: "A dança tem relações avançadas com a música, as artes plásticas, as tecnologias, o teatro, a acrobacia e o esporte. Queremos mostrar alguns dos protagonistas destes caminhos artísticos." (CALSAVARA, 2013), afirmou Dieter Jaenicke³⁵, diretor artístico do Centro Europeu de Artes de Dresden (Alemanha), responsável pela seleção de companhias para vários festivais internacionais. A curadora Sheyla Costa³⁶, em parceria com a coreógrafa Marcia Rubin³⁷, elegeu as companhias nacionais.

²⁸ Mais detalhes em: <shenweidancearts.org>.

²⁹ Informações em: <hofesh.co.uk>.

³⁰ Para Peeping Tom, ver: <peepingtom.be/en>.

³¹ Mais informações em: <sng-mb.si/en/repertoire-opera-ballet/>.

³² Detalhes sobre a Quasar em: <quasarciadedanca.com.br>.

³³ Mais informações em: <mimulus.com.br>.

³⁴ Informações em: <goethe.de/ins/br/lp/kul/dub/tut/cho/pt7402627.htm>.

³⁵ Detalhes em: <dance-tech.net/video/interview-with-dieter-jaenicke>.

³⁶ Vídeo em: <youtube.com/watch?v=4iUvWkHFe3U>.

Não citar grupos e artistas que atualmente fazem uma dança contemporânea híbrida que "escorre pelas bordas", em uma expressão usada por Greiner (2013), seria um descuido. Nesse contexto, podemos recorrer aos artistas independentes Michele Moura³⁸ (Curitiba), Duda Paiva³⁹ (Holanda), Maurício de Oliveira⁴⁰ (São Paulo), Kleber Damaso⁴¹ (Goiânia), Alexandre Ferreira⁴² (Goiânia), e Luciana Ribeiro⁴³ (Goiânia), que, com um afortunado diálogo entre artes visuais e dança, encontram brechas para surfar no cenário nacional e internacional, muitas vezes dominado pelos espetáculos de companhias consagradas. O triunfo de cada artista citado neste parágrafo parece se encontrar na maneira desbravadora, irreverente, eclética, radical e consciente com a qual dialogam com uma dança muito pessoal que eles próprios escolheram fazer; uma dança que desperta mundos possíveis, segundo a própria Greiner (2013), e que, por isso, pode ser pouco apoiada por patrocinadores e pelo público:

[...] Pode-se dizer que a discussão mais potente que tem norteado a prática filosófica e o ativismo político em vários países do mundo, desde os anos 1960, tem sido hoje testada com muita vitalidade em diversas experiências da dança contemporânea no Brasil. Algumas características principais são o desinteresse dos criadores contemporâneos para gerar produtos, espetáculos e obras; a necessidade de produzir subjetividades e pensamentos críticos; e a vontade de não apenas mover corpos no espaço, mas desestabilizar certezas e convicções, tirando literalmente tudo do lugar. Por isso, quando se fala em dança contemporânea é preciso mudar as referências. Não se trata de virtuosismos técnicos, de narrativas externas ao corpo e nem de modelos estéticos impecáveis, mas sim, de um outro tipo de virtuosismo que tem a ver com a vontade de tornar um pensamento visível, público e compartilhado. Um dos maiores desafios é como lidar com os antigos hábitos cognitivos que ainda norteiam o comportamento de alguns espectadores, curadores e patrocinadores (públicos e privados). Estes, muitas vezes, ainda preferem apostar nos grandes espetáculos, considerando todo o resto "não-dança" ou performance. (GREINER, 2013).

Confirma-se, desse feito, que as mudanças das noções de dramaturgia e coreografia dos tempos atuais estão associadas aos conceitos de hibridismo apresentados, e a todo tipo de fusão, em especial aquele que envolve a mistura entre arte e ciência, característica que segue as artes contemporâneas, inclusive as cênicas, do agora, definindo seus fazeres.

³⁷ Detalhes em: <wikidanca.net/wiki/index.php/Márcia_Rubin>.

³⁸ Mais informações em: <idanca.net/o-papel-do-corpo-em-big-bang-boom-de-michelle-moura-por-anderson-do-carmo/>.

³⁹ Sobre Duda Paiva, ver: <dudapaiva.com/Main/index.html>.

⁴⁰ Mais informações em: <mauriciodeoliveiraesiameses.blogspot.com.br>.

⁴¹ Sobre Damaso, visitar: <wikidanca.net/wiki/index.php/Kleber_Damaso>.

⁴² Detalhes em: <academia.edu/7562526/Intérpretecriador_na_Dança_Contemporânea_um_corpo_polissêmico_e_co-autor>.

⁴³ Mais informação em: <aparecida.ifg.edu.br/index.php/component/content/article/1-latest-news/1115-licenciatura-em-danca>.

Passa-se, a seguir, à pesquisa sobre o caráter plástico dos processos de composição da dança cênica ocidental, onde são citadas algumas influências, características e tipos de processos de composição que dialogam com a proposta desta tese e com o hibridismo na trajetória da dança cênica ocidental.

1.1.3 O Caráter de Plasticidade dos Processos de Composição da Dança Cênica Ocidental

A dança, como uma das expressões artísticas mais antigas, arte da cena, traduz em movimentos o pensamento híbrido do corpo (KATZ, 2005). Normalmente conceituada como sendo uma arte performática, ou uma forma de arte imediata, segundo Paula Varanda (2012), a dança tem o corpo humano como fonte primária de pesquisa e de exibição e os espetáculos frequentemente envolvem uma interação em tempo real entre artistas e público. Como uma arte efêmera, a dança muitas vezes escapa da documentação, mas, sendo multidimensional, e talvez uma das artes expressivas mais complexas, multiplica-se em formas e possibilidades (SNYDER, 1965), e o uso das novas tecnologias para a construção da cena acabam por expandir os conceitos antes definidos. Assim, a dança passa a ser concebida e realizada em espaços virtuais, como o ciberespaço, com possibilidades interativas antes nunca imaginadas.

Mas a dança é, antes de tudo, esquecimento, como coloca Ribeiro (2008, p. 5):

É um corpo antes do corpo no seu aspecto social, é um corpo que esquece de sua prisão, do seu próprio peso. A dança é a fuga, é o corte das questões culturais, cotidianas e já estabelecidas do e sobre o corpo. Por isto a dança é a invenção do seu próprio começo, a dança é a invenção da própria dança.

Embora esquecimento, a prática artística-cultural, na esfera da dança cênica, envolve a preparação técnica de um corpo para que passe a ser dançante, apresentando "vocabulários" aceitos, legitimados e reconhecíveis como do universo da dança: balé clássico, jazz, hip hop, etc. Até que isso ocorra, o caminho é o estudo disciplinado de técnicas formatadas por infinitas horas, que acabam por fazer com que esses "vocabulários" se congelem, se não se ensina o contrário: que esses "vocabulários" refletem as diferentes concepções criadas para a dança cênica ao longo do tempo. Conhecer a história por trás dessas concepções torna-se fundamental para os bailarinos.

Nota-se que, apesar de sempre presente, o hibridismo dos processos de composição e preparação do corpo para a dança nem sempre enfatizou a técnica como um meio para se chegar a uma expressividade imanente. Ao contrário, a técnica foi muitas vezes usada como

um fim em si, colonizando e aprisionando corpos e gestos dos bailarinos. Por muitos anos, a dança se viu atrelada a um fazer em que a noção de técnica pode ser pensada por esses dois pontos de vista: a técnica como "o" modo de fazer (fim), e a técnica como "um" modo de fazer (meio), como colocado por Luiza Souza (2012). Ou seja, a técnica localizada fora (técnica como fim) ou dentro (técnica como meio) do corpo. Essa distinção foi muito danosa à dança, pois considerar a técnica como um fim atrelou o fenômeno artístico à eficácia técnica positivista, que criava uma verdadeira dicotomia entre dança e criatividade, ou entre dança e apoderamento pessoal. Segundo Souza, a noção da técnica como meio/dentro do corpo seria um caminho do meio, que parece uma possibilidade e se assemelha à realidade ((inçex))terna proposta nesta tese:

A técnica [...] implicaria no fornecimento da preparação necessária para a satisfação dos elementos em busca da aptidão cênica, para a ativação da energia necessária à vida do corpo em estado cênico. [...] Ao pensarmos em uma técnica de dança como sendo algo fora do corpo, constrói-se um caminho iniciado pela necessidade do artista-bailarino de apropriar-se desta técnica, ou seja, incorporá-la, por meio dos exercícios propostos pelo professor durante as aulas, para que posteriormente, de posse do agenciamento deste modo de operacionalização a partir do seu corpo ele possa vir a dançar. [...] No sentido contrário a esta premissa, passo a lançar um olhar que comunga com o pensamento da técnica a favor das habilidades e destrezas dos mais diversos constructos corporais que se proponham a um trabalho específico de dança, imbuídos na primazia da observação minuciosa acerca das especificidades de escolhas e das resultantes técnicas surgidas a partir destas. (SOUZA, 2012, p. 2-3).

Se o bailarino entender as técnicas de dança disponíveis como Marcel Mauss (1974, p. 211), que as conceitua como “[...] as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos.”, elas podem vir a funcionar para o que foram feitas: mostrar os melhores caminhos do fazer. Daí, os bailarinos podem compreender suas maneiras de se movimentar como sendo suas próprias técnicas corporais. O que for estimulado pelos processos de criação suscitará formas específicas e autônomas em cada dançarino, que saberá valer-se das técnicas formatadas de dança para refinar o que for conveniente. A questão é observar como os dançarinos manipulam seus corpos para melhor servirem-se deles para/na dança: "Neste sentido, o corpo em seu estado cênico revela, a partir das técnicas elaboradas neste constructo, questões inerentes à cultura da qual faz parte. [...] Não precisa ser compreendida como técnica codificada, mas pode ser vista como processo [...]." (SOUZA, 2012, p. 4-5).

Desde o surgimento da dança cênica, passando pela hegemonia do balé clássico, pelo apogeu da dança moderna e pelo estabelecimento da dança contemporânea⁴⁴, distintos tipos de técnicas e processos de composição foram adotados, refletindo o espírito de cada época e ligando-se às formas de pensar ações subjetivas criativas de cada coreógrafo. Apesar de múltipla, a criação na dança cênica se dá, normalmente, a partir de alguma ideia ou impulso criativo trazido pelo coreógrafo. Depois, essa ideia, ou impulso, é traduzido em fisicalidade pelo trabalho do coreógrafo junto aos dançarinos nas salas de dança. Alguns softwares de composição na dança foram concebidos a partir do fim dos anos 1960 e revolucionaram esse campo. Mas eles nunca conseguiram substituir o *tête-à-tête* coreógrafo-dançarino, em que o exercício criativo com o corpo humano é substrato vital para o aparecer da poesia dançada (SCHIPHORST, 1993).

Isso se dá dessa forma no balé clássico, que, em determinado momento de sua evolução, partiu de processos de criação em que o impulso criativo seguia roteiros muito definidos, estabelecidos por histórias contidas em libretos, nos famosos balés de repertório, escritos especificamente para aquelas danças. Com o passar do tempo, o clássico se redefiniu e o balé passou a incorporar outros impulsos criativos. Contudo, os processos de composição acabavam quase sempre seguindo uma diferente combinação de gestos já pertencentes ao vocabulário dessa dança. Nesse caso, a técnica de dança, que preparou os corpos, e a estética da dança resultante estão intimamente relacionadas.

Já na dança moderna, apesar de o impulso criativo trazido pelo coreógrafo poder tomar rumos distintos, com os intérpretes não só mimcando gestos que deverão aparecer em cena, mas também participando ativamente da pesquisa desses gestos, a estética da dança feita também guarda estreita relação com as técnicas de preparação corporal e de dança usadas. A dança moderna tem a intenção preponderante de dar expressividade aos sentimentos que brotam da relação do dançarino com o impulso criativo.

No caso da dança contemporânea, a mecânica dos corpos parece gerar estímulos suficientes para que surja uma dança variada, com influências diversas. Os processos de composição tendem a provocar um distanciamento entre as técnicas formatadas de preparação corporal, ou de dança, e as estéticas dos espetáculos dançados. Nesse caso, algum movimento específico, observado, imaginado ou criado, que guarde, ou não, relação com um vocabulário de dança antes idealizado, pode ser fonte primária para a construção cênica. O impulso criativo pode se originar de uma frase musical, imagem ou estado mental. Daí, diferentes

⁴⁴ Este texto seguirá descrevendo o que caracteriza o balé clássico, a dança moderna, contemporânea e outros estilos derivados adiante.

estratégias composicionais podem ser utilizadas, como o desenhar de possibilidades espaciais em um papel, o ouvir uma música para que a exploração dos tempos e ritmos possam originar gestos com qualidades e texturas específicas, ou mesmo o criar de gestos a partir de uma estória ou roteiro.

Como visto, dentre os vários estilos de dança cênica praticados no ocidente na atualidade, desde o balé clássico, dança moderna e contemporânea, pode ser afirmado que a dança contemporânea é a que permite mais formas, possibilidades e misturas. Fala-se, aqui, das misturas/hibridismos, relacionados aos processos de composição dessa dança, que buscam pelo corpo poético. Com a chegada da dança pós-moderna, a técnica formal de dança perde força enquanto um fim em si, passando a ser construída ao longo da própria concepção cênica, sem obrigatoriamente estar ligada a uma estrutura codificada:

A dança seria assim a expressão da impossibilidade de reduzir o corpo a uma géstica. Constitui-se como um desafio, um dispositivo de transgressão da seriedade ameaçadora dos signos. Paródia dos sistemas articulados e fulgurância das ligações imediatas apagando de uma só vez tal construção laboriosa de uma “figura”: a dança é a própria ridicularização dos signos e das formas que se considerassem sentido ou corpos. (GIL, 1997, p. 72).

Esta realidade híbrida da dança contemporânea é possibilitada pela valorização, sobretudo, da diversidade dos corpos que dançam e inauguram dramaturgias centradas nos textos e estados do corpo (GREINER, 2005). Isso faz com que esta dança seja considerada como uma das manifestações artísticas mais democráticas, arte de cada pessoa, que dá mais valor às pesquisas e aos processos do que aos produtos em si (KATZ, 2010; REYNOLDS e MCCORMICK, 2003).

Entretanto, por volta do fim do século XX, essa realidade da dança contemporânea não apareceu na simples modificação de códigos gestuais em relação às outras formas de dança antes feitas (LOUPPE, 2011). Ela se instaurou paulatinamente, sendo consequência da mudança de perspectiva e das ações tomadas por diferentes artistas e/ou dançarinos em boa parte do mundo. Essa mudança foi criada a partir de um questionamento feito sobre como o corpo e o movimento poderiam exprimir mais "verdade", ou "intencionalidade", impregnando-se da história de cada um.

Isso se deu em contraposição à construção histórica que se dava na dança cênica, onde o corpo e o movimento eram construídos prioritariamente por técnicas específicas que priorizavam o aprendizado de gestos e determinavam as estéticas dos espetáculos, colonizando os corpos, como cita Lúcia Lobato (2008). Isso aconteceu com o balé clássico,

ou, ainda, com as técnicas modernas de dança, excludentes da realidade que o mundo contemporâneo pedia, como relata Eliana Silva (2005, p. 19-20):

A reação contra o academicismo, a afetação e artificialidade do balé clássico foi o ponto de partida para uma revisão total de valores, de técnicas corporais e de regras de composição. [...] Neste espírito revolucionário de início de século, enfatizava-se o movimento por si próprio como experiência fundamental para a expressão individual do artista. [...] Uma vez que o movimento de cada criador só poderia surgir de seu próprio corpo e individualidade, esta corrente representava as experiências pessoais, estéticas e emocionais imediatas dos seus criadores.

Como esclarecido por Silva, a dança que surgia pedia uma poética derivada diretamente da exploração das capacidades do corpo, sem tanto apego a um tipo de técnica que o moldasse, ou formatasse, pois essa dança clamava por uma fisicalidade mais inerente a cada dançarino, que pudesse vivenciar e dialogar com as visualidades mais abstratas e fugazes da agoralidade. Mas isso só foi possível à medida que uma abrangente mudança epistemológica, que revisou o que se conhecia sobre o corpo, se deu (SUQUET, 2008). E o corpo teve de ser conceituado e tratado de modo diferente.

Uma das definições mais atualizadas sobre o corpo na arte é oferecida por Davini (2007), que diz que o corpo é um lugar de produção de sentidos reverberantes em cena. Ela leva em consideração as colocações de Marc Augé (1994) sobre os lugares e não lugares, e aproveita para dizer que o corpo deve ser classificado como um lugar, pois tem história e tradição, o que invoca uma ligação com a memória e os sentidos. Para Davini, o corpo como lugar não pode ser tratado como máquina, mas sim como lugar aberto e poroso⁴⁵, mais apto a produzir do que a reproduzir. Essas características do corpo contemporâneo contaminaram as artes, deixando claro que as técnicas de preparação corporal, ou de dança, não podem mais ser tratadas como determinantes das estéticas dos corpos poéticos, e, conseqüentemente, dos espetáculos, como citaram Davini (2002) e Diego Pizarro (2011).

A dança cênica, e o corpo, se assumem, em meados do século XX, mais livres para partilharem saberes, criando estéticas que se contaminam por outros campos de conhecimento, como as artes visuais, as ciências e as humanas. Esse trânsito não aceita mais a coisa parada, pedindo por um lugar de cruzamentos entre diferentes realidades, em uma clara e histórica passagem de um conhecimento linear para um conhecimento híbrido (SUQUET, 2008).

⁴⁵ A porosidade a que Davini se refere guarda relações com o rizoma de Deleuze e Guattari (1996).

A afirmativa a seguir, feita depois que o jornalista Noisette assistiu a um espetáculo de dança na França, nos anos 1980, exemplifica o que começava a se delinear como a nova dança, ou dança contemporânea, naquela época:

Codex, o nome de certa forma misterioso do espetáculo daquela noite, subitamente abriu meus olhos: então isso é o que a dança poderia ser - um tumulto de acessórios, cores, sons e sensações, com corpos de todas as formas e tamanhos. Houve risada e encanto, criando uma dimensão totalmente nova. [...] Rememorando a história, descobri a riqueza substancial de uma arte muitas vezes considerada menor simplesmente porque é efêmera. [...] a dança, sendo baseada no corpo humano, é uma arte universal, ainda aquela que, mais que nunca, precisa de atingir e dialogar com seu público. (NOISETTE, 2011, p. 11, tradução nossa).

Como arte universal, na dança contemporânea a inter-relação de técnica e estética ganha especial destaque, tornando-se um desafio para a compreensão, já que o pensamento estético ousa, sendo imprevisível, como frisa Eloísa Domenici (2007). Assim, surge a constatação de que a técnica de dança que se utiliza no processo composicional muitas vezes não mais se relaciona diretamente com a estética do espetáculo em questão (DAVINI, 2002; PIZARRO, 2011), devendo ser pontuado que, em se tratando da dança contemporânea, todo o tipo de movimento pode ser dança e o contrário também pode acontecer. O que complica é que as demandas dramáticas são muitas, e o corpo leva tempo para processar:

[...] os artistas da dança pretendem se desvencilhar, em criação, de movimentações pré-estabelecidas por códigos de dança, para um melhor aproveitamento das possibilidades corporais dos bailarinos, visando a criação de movimentos que partam de cada um, levando-se em consideração o arcabouço de histórias e vivências únicas e pessoais que corroboram para a construção de suas subjetividades, quando instaurado o processo criativo. Se o bailarino entende a técnica como um mecanismo desenvolvido para que possa servir-se da melhor forma possível de seu corpo, como conceitua Mauss⁴⁶, pode-se trabalhar então com as memórias corporais de cada bailarino para que se chegue a uma compreensão mais ampla de que a técnica não necessariamente deva ser algo fora do corpo. Percebe-se, então, a importância da não adoção de técnicas rígidas e pré-estabelecidas, haja vista que uma única técnica não supre as necessidades surgidas nos diferentes processos criativos vivenciados pelo dançarino. Há de se considerar a permissividade a este corpo de em cada processo descobrir os mecanismos técnicos suficientes à execução dos movimentos gerados no mesmo. (SOUZA, 2012, p. 5).

Tudo isto aponta para a questão de que os métodos padronizados de ensino para os bailarinos de dança contemporânea estão sendo repensados, pois o corpo do bailarino é um eterno via-a-ser e há (des)construções constantes. Isso determina um desafio aos coreógrafos, bailarinos e toda a equipe de criação, pois normalmente existe uma escassez de tempo para criar, o que impossibilita o melhor planejamento e a união dessa equipe. O resultado, quando

⁴⁶ O conceito de técnica de Mauss foi esclarecido anteriormente.

se fala nessa dança, que envolve uma maior complexidade dos processos de criação, pode ser desastroso.

A partir das colocações anteriores, este capítulo segue descrevendo como a busca pela ação cênica otimizada na dança contemporânea fez com que o hibridismo dos campos artísticos e científicos aparecesse como paradigma ora visível, ora não, que transformou definitivamente os processos de composição dessa dança.

1.2 MODOS DE FAZER NA DANÇA CONTEMPORÂNEA E A REALIDADE ((INΞEX))TERNA DOS CORPOS POÉTICOS

Para Lígia Tourinho e Eusébio Silva (2006), a dança cênica é composta por alguns períodos históricos e por personagens fundamentais no sentido de provocar transformações radicais, e necessárias, que expandiram o significado do dançar. Desse modo, é importante lembrar que François Delsarte⁴⁷ (1811-1871) e Émile Jacques-Dalcroze⁴⁸ (1865-1950) foram dois estudiosos que ampliaram as possibilidades expressivas do movimento ao criar princípios filosóficos e técnicas que influenciaram o balé, a dança moderna e até a pós-moderna.

Assim, eles motivaram os precursores da dança moderna a romper com a formalidade do balé clássico, que estava mais à procura de formas específicas do mover, e resgataram o sentido emotivo e a intencionalidade do movimento. No entanto, a dança moderna acabou por se aprisionar a outros códigos, pois elaborou técnicas para estruturar os caminhos pedagógicos de incorporação dos movimentos codificados para os espetáculos criados. O eslovaco Rudolf Von Laban⁴⁹ (1879-1958) foi um dos únicos a se esquivar dessa armadilha,

⁴⁷ François Delsarte, grande homem do teatro francês, além de cantor, recitador, compositor, professor de canto, de oratória e de pantomima, apareceu como um dos maiores inovadores dos estudos sobre os corpos e os gestos, desenvolvendo um sistema sobre a expressividade gestual humana denominado de Estética Aplicada. Esse sistema começou a ser elaborado quando Delsarte teve de parar de cantar devido a um problema com a voz. Assim, ele se debruçou sobre o trabalho da expressividade do ator, ainda trabalhando com cantores, declamadores e artistas plásticos. Esse sistema viria a ser usado também por outros seguidores delsartianos no cinema mudo e pelos dançarinos criadores da dança moderna e contemporânea.

⁴⁸ Emile Jacques-Dalcroze foi um músico suíço, além de compositor e professor. Ele foi um dos mais importantes pedagogos da educação musical, pois pensou o fazer musical de forma corporal e vivencial, mantendo a relação híbrida entre música, dança e teatro (FERNANDES, 2010). Ele percebeu que o Delsartismo tinha poucos mecanismos técnicos que faziam com que seus alunos tivessem dificuldade em compreender essa metodologia. Assim, ele desenvolveu um sistema de preparação muscular e rítmica denominado de rítmica, ginástica rítmica ou Eurritmia (TOURINHO & SILVA, 2006), que se tornou globalmente difundido a partir da década de 1930.

⁴⁹ Para Laban, o primeiro dever do artista cênico era o saber sentir. O afinamento da percepção levava esses artistas a se tornarem conscientes das vibrações oriundas das experiências corporais que habitavam seus corpos. Ter acesso a essa memória involuntária, pela improvisação, é se apoderar de si mesmo. Esse conteúdo é capaz de fazer os artistas rememoriarem o que viveram, ao mesmo tempo servindo de material para a composição de outras danças: "[...] a improvisação abre a porta para uma perturbação proprioceptiva, uma embriaguez cinestésica onde se perdem as referências, reavivando disposições motrizes adormecidas. [...] A rememoração

uma vez que, ao invés de uma técnica, acabou propondo um sistema que não usa uma forma de movimento, mas princípios e recursos para influenciar o movimento e sua respectiva intencionalidade.

Posteriormente, surge a dança contemporânea, ou pós-moderna, em que qualquer movimento pode se transformar em dança, fato que abriu espaço para que as diversas possibilidades de atuação transformassem a dança em um campo de estudos transdisciplinar. Nesse sentido, cada construção cênica pode desenvolver uma técnica própria para o fazer poético a que se propõe, tendendo as técnicas tradicionais de dança a perderem espaço, no sentido de criar uma poética cênica específica, deixando de ser determinantes para esse fim.

Desse feito, nota-se que na dança contemporânea atual a produção de conhecimento significa, em grande parte, desenvolver procedimentos teórico-práticos que deem conta de discutir a complexidade das produções do corpo em cena (PIZARRO, 2011). Tourinho e Silva (2006) concordam com Pizarro (2011) ao apontar que o panorama da dança cênica atual é atravessado por uma intensa reflexão sobre o corpo e a saúde na sociedade contemporânea. Assim, a sociedade do capitalismo tardio coloca, mais que nunca, que é preciso seguir alguns "manuais" e regras para se atingir a saúde e o corpo perfeito. Isso pode afetar as artes cênicas, determinando algumas práticas que parecem contraditórias.

Desse modo, Tourinho e Silva (2006) colocam que dois discursos sobre o corpo tentam coexistir. De um lado, o discurso disciplinar aposta na ditadura da forma, impondo ao corpo como ele deve ser e como deve agir. Já o discurso antidisciplinar acredita na libertação do corpo dos moldes vigentes. Apesar de contraditórios, esses discursos revelam que o corpo tem modos de funcionamento diversos: que precisa de estruturação, ao mesmo tempo em que tem de se libertar de amarras e preconceitos. Um caminho antidisciplinar, que considere a disciplina necessária aos processos artísticos, pode melhor servir ao corpo cênico, que assim pode se organizar e se perceber melhor em cena. Desse feito, tanto as técnicas modeladoras do corpo, como o próprio balé, a dança moderna, a musculação, o Pilates⁵⁰, os exercícios aeróbios, e tantas outras, podem conviver pacificamente e em interação com outras técnicas que dão liberdade ao corpo, como a dança contemporânea, o contato-improvisação, a Terapia

esperada por Laban nada tem a ver com lembranças pessoais. [...] Aprender a perceber e a interpretar a energia oculta nas configurações da matéria seria, para Laban, a própria vocação da arte do bailarino." (SUQUET, 2008, p. 526-527).

⁵⁰ O Pilates é um sistema alternativo de movimento composto por uma série de exercícios corretivos feitos em aparelhos específicos ou no solo. Esse método busca ensinar o controle corporal às pessoas, em busca de saúde e felicidade. Ele foi criado pelos alemães radicados nos EUA Joseph (1883-1967) e Clara Pilates (1883-1973).

Craniossacral e as massagens terapêuticas. Essa é a busca da realidade (((inξex)))terna dos corpos poéticos a que esta tese se refere. Entretanto, deve sempre ser lembrado que:

O corpo possui uma sintaxe própria e cada indivíduo necessita conhecer a sua, para através dela proporcionar melhorias e transformações ao próprio corpo. [...] o fenômeno da concepção coreográfica passa pela discussão sobre o que vem a significar o "corpo" e a maneira como cada um lida com seu próprio corpo pode determinar as fronteiras e extensões do trabalho artístico em si. (TOURINHO e SILVA, 2006, p. 127).

Tendo em vista essas características da corporalidade, Tourinho e Silva (2006) apontam a fenomenologia do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) como uma diretriz metodológica interessante para o estudo da dança. A perspectiva fenomenológica acredita que os fenômenos artísticos são complexos e, por isso, possuem uma lógica própria (MERLEAU-PONTY, 1992, 1994, 2000, 2002). Desse feito, eles não podem seguir somente uma lógica formal ou científica. Assim, a preocupação nesse campo de estudo é descrever, e não analisar ou explicar. Isso faz com que o estudo do movimento seja um novo paradigma para a práxis corporal nas artes cênicas, como quiseram Dalcroze, Delsarte e Laban. Antes, a técnica era uma imposição, agora ela é um instrumento de autoconhecimento.

A fenomenologia de Ponty dá conta do fato de que na dança o fazer se relaciona ao promover de uma recriação de padrões apreendidos no corpo, qualquer que seja esse padrão. Trata-se de uma (des)construção que reconstrói: "Não se precisa de um corpo formatado dentro de uma estética específica, mas um corpo disponível - energia e vida conduzidas para um processo de criatividade e expressão." (TOURINHO e SILVA, 2006, p. 131).

Só a partir dessas descobertas contemporâneas o corpo poético pôde surgir enquanto um conceito. Para Alexandre Ferreira e Eusébio Silva (2012, p. 4):

O corpo para o intérprete-criador é um duplo habitar in situ, pois ao mesmo tempo se constitui em sua complexidade biológica e, portanto, o capacita enquanto ser vivo para a existência terrena, e, por complementariedade, é o templo que desenvolve, amplia e complexa essa mesma existência no caminho corporeificado à manifestação da sua Arte. É um misto de especializações que alude desde o micro-corpo (célula) ao macro-corpo (ser) capaz de transcender a barreira do "a olho visto" e adentrar ao interior visível-relembrado e expandir-se para o exterior invisível-imaginado. Neste ponto não se estabelece uma dialética, como se pode pensar à primeira leitura, mas um continuum desdobrar ou desenrolar dessa materialidade humana, em que há regiões constituintes tão pequenas e/ou encobertas por outras, as quais, para se dar continuidade ao conhecimento, são lembradas imagetivamente, além de outras regiões que transbordam essa mesma materialidade, constituindo e conectando o indivíduo ao invisível de sua existência, sentida, porém, em carne, ossos e pele.

Para aprofundar o conceito de corpo poético, Ferreira e Silva (2012) e Ferreira (2013) se debruçam sobre a expressão *physis poietikos*. A *physis* é uma palavra grega utilizada inicialmente para o reino vegetal, significando o processo de produzir e crescer. Mas os filósofos pré-socráticos começaram a usar a *physis* de forma expandida, de modo a englobar também o ser humano. Assim, ela passou a significar o conjunto corpo e alma, que compreende a totalidade de tudo o que é, e aquilo que por si brota, se abre ou o desabrochar que surge de si próprio e se manifesta nesse desdobramento, pondo-se no manifesto. Já ser poético, para esses mesmos autores, é se colocar em *poiein*, que significa eclodir ou fazer com que estruturas e caminhos sejam transformados em materialidade, podendo ser acionados frente à necessidade do artista:

[...] (o corpo poético) permite ao intérpretecriador se deslocar do estado de estar para um de ser, uma vibração fisiológica que permite através de seus processos uma subjetivação em ondas de propagação que conectará o artista consigo mesmo e com o seu derredor, ondas de cor (preenchimento, texto intrínseco criado e manipulado pelo próprio artista) e desejos que fazem da execução um caminho possível de demonstração de algo maior do que simplesmente um corpo móvel, mas um corpo mobilizador de perspectivas aparentes sentidas na carne merlo-pontyana. (FERREIRA; SILVA, 2012, p. 15).

Frente a uma realidade tão autônoma, é interessante notar que Ferreira (2013) e Ferreira e Silva (2012) também se preocupam sobre como esse corpo poético pode também atingir o espectador. Assim, ele coloca que o corpo poético deve, ainda, apresentar-se em extensão, para que possa provocar no espectador um momento estético:

[...] O corpo poético é um corpo produtor e criativo, agindo de maneira eficaz sobre o particular e se colocando em universalidade percebida em diferentes graus, já que a poética depende de uma comunicação interna e externa, de um conjunto catalisador subjacente e vulcânico, que pertence ao indivíduo e que é expelido na e pela corporalidade e captado na corporeidade do outro. (FERREIRA e SILVA, 2012, p. 18)

Completa o raciocínio de Ferreira e Silva (2012, p. 18) a seguinte colocação:

[...] não há possibilidade da existência de um corpo poético, mas de corpos poéticos coabitando em relações de experiências, portanto, ganhando status ou voltando à origem de uma *physis poietikos*, ou seja, corpo como casa e janela, permitindo possibilidades de renascimentos; de saberes de experiência que se darão e manifestarão entre os conhecimentos adquiridos e a vida humana, numa relação dialógica que lhe é peculiar entre a Arte e Vida.

Nessa perspectiva, é importante que o conceito de técnica se adeque aos corpos poéticos e ao fazer dessa dança pós-moderna, como cita Mônica Dantas (1999) ao falar desse

conceito em Aristóteles: que a técnica considere as experiências individuais como definidoras da experiência coletiva e a experimentação livre como do ensinamento. A técnica desenvolve-se de um saber-como (experimental), para um saber-por que (conhecimento das causas), até chegar no saber-fazer (criativo-poético), para tornar-se um conhecimento ensinável. Segundo Mônica Dantas (1999), com a técnica aprende-se a realizar os movimentos e a organizá-los, para que possam ser seguidas as intenções formativas de quem dança.

A técnica na dança, essa extracotidianidade, energia a mais dada aos movimentos cotidianos, enche o gesto de aspectos intangíveis, advindos dos campos de força envolvidos, que imprimem a singularidade e o estilo de viver de quem os faz. Isso sustenta a identidade de cada um por toda a vida. Aprender a reconhecer esses aspectos do corpo e do movimento torna-se essencial para os intérpretes da cena contemporânea:

A preparação corporal implica em estimular toda a corporeidade para um trabalho artístico e, conseqüentemente, abordar os aspectos fisiológicos, emocionais e energéticos do ser humano. Ainda, implica em auxiliar o intérprete a compreender, de forma mais ampla, que todos esses aspectos agem em comunhão durante a cena [...] devemos, em uma prática corporal voltada para a cena, dentro de uma ideia antidisciplinar, encontrar mecanismos que abordem toda a corporeidade de maneira íntegra e equilibrada. (DANTAS, 1999, p. 128).

Refletir sobre os elementos adequados para uma prática artística que considere a realidade (((inξex)))terna dos corpos poéticos, voltada para o conhecimento de corporeidade apresentado, torna-se vital. Ainda mais quando pode ser detectado que a teatralidade na atualidade pode ser provocadora de um choque entre visualidades. É de Rejane Arruda (2014) a colocação de que este choque surge pela recusa à visualidade de uma narrativa fechada, fazendo aparecer uma nova teoria do dramático, o pós-dramático, idealizado por Lehman (2007), como já citado anteriormente. O pós-dramático, por recusar a visualidade de uma narrativa fechada, pode relacionar-se diretamente à fragmentação do sujeito, um projeto que possibilita o distanciamento do ser humano da noção de indivíduo. Esse projeto pode fazer com que o intérprete da dança contemporânea se distancie de uma ação poética otimizada, pois traz, quase sempre, enquanto processo, a impossibilidade do contato com a realidade (((inξex)))terna do corpo poético.

De fato, a opinião de Arruda ajuda a compreender o redimensionamento das questões coreográficas e dramatúrgicas vivenciadas pela dança cênica atual. Essa dança vem, cada vez mais, utilizando uma coleção de fragmentos de visualidade como material para a construção da cena, tendo o enquadramento como um conceito principal e o estranhamento do espectador

como algo a se buscar. Dessa maneira, a noção do poético passa a ser relacionada àquilo que faz vacilar a referência, como citado por Roman Jakobson (2007). Essa nova teoria do dramático investe na poética do desenho, da precisão ou da abstração para chocar: "Vemos isto nos espetáculos de Pina Bausch, por exemplo. Um flash, um fragmento da visualidade de uma situação que se dilui. Seriam as tentativas de enquadre pelo espectador que provocam o efeito da teatralidade." (ARRUDA, 2014, p. 213). Porém, se para Arruda (2014) o trabalho de Bausch cria uma noção distanciada da de indivíduo, pensa-se, contrariamente, que em Pina Bausch esses fragmentos da visualidade são colocados em cena de forma tão bem arquitetada, com um respeito tão grande à realidade (((inçex)))terna dos corpos poéticos, que as imagens criadas revelam subjetividades humanizadoras, enriquecedoras e mágicas.

Acredita-se que, como coloca Arruda (2014), o pós-dramático, ao abarcar a sucessão de choques entre visualidades, pode deixar de problematizar o cotidiano realista. No entanto, enfatiza-se que isso ocorre quando os processos de criação deixam de fazer referência aos corpos poéticos em suas inteirezas. Nesses casos, essa aposta no fazer vacilar da visualidade da cena, e no subsequente efeito alucinógeno que essa estratégia pressupõe, pode fazer com que as imagens criadas em cena se "quebrem", revelando um espaço de ausência por trás disso tudo. Isso aparece no teatro como uma busca incessante pela performatividade e pela negação da representação. Mas a performatividade destituída de coerência dramaturgica que pode surgir da falta de cuidado com a realidade (((inçex)))terna dos corpos poéticos, que determinam a pobre intencionalidade do movimento, pode fazer o ritmo narrativo da peça desequilibrar-se. Por que não buscar um caminho do meio, em que haja uma harmonia dos choques entre visualidades propostas e este (((inçex)))terno?

Na dança contemporânea, isso acontece de forma análoga, com a busca do bailarino e/ou coreógrafo por uma performatividade conquistada não pelo diálogo com a realidade (((inçex)))terna dos corpos poéticos, mas pela superficialidade da pesquisa artística, corporal, coreográfica e dramaturgica, e pelo excesso, que tende a valorizar um ou outro aspecto desse (((inçex)))terno. Se essa realidade (((inçex)))terna dos corpos poéticos que dançam, dada em muitos aspectos pela intencionalidade dos gestos, não aparecer em cena, corre-se o risco de que as tentativas de enquadre das visualidades pelo espectador sejam fadadas ao vazio:

Isto na medida em que o encaixe é sempre inapropriado, pois a plasticidade corporal está para além da ação com a qual o espectador tenta enquadrá-la. [...] De maneira

que uma realidade sem fissuras, inteiriça e tomada enquanto fato a ser representado não seria possível. (ARRUDA, 2014, p. 213).

Entretanto, os processos de composição nas artes da cena podem estimular um diálogo frutífero entre as plasticidades corporais e dramatúrgicas, e as ações com a qual o espectador tenta enquadrá-las. Isso pode acontecer quando, para além das técnicas corporais e de dança, forem apresentados elementos a favor da busca de narrativas pessoais que façam emergir dos sujeitos suas identidades e suas escrituras corpo-bio-gráficas. O corpo-bio-grafia, conceito cunhado por Lúcia Lobato (2013), muito se assemelha à realidade (((in)ex))terna dos corpos poéticos sugerida nesta tese:

Vivemos num estado de incoerência coerente. O virtuosismo baseado na perfeição e aproximação máxima ao padrão estético estabelecido caiu por terra. O novo desafio não está em aparecer ao outro, mas no reconhecimento de si próprio ao se apresentar para o outro. Para tanto, o dançarino está à procura de sua corpo-bio-grafia, por mim proposta como uma perspectiva desconstrucionista e transdisciplinar em dança que, a partir do afrouxamento das singularidades encarnadas busca alcançar a autonomia do corpo enquanto unidade expressiva do indivíduo. Essa proposta, ao invés de investigar como a personalidade molda o movimento, busca, no caminho inverso, descobrir como o movimento pode construir as identificações do indivíduo, tornando-o capaz de se expressar e se inscrever com propriedade no ambiente e na sociedade. (LOBATO, 2013, p. 640).

Apesar de Lobato (2013) discorrer sobre o corpo-bio-grafia ao descrever especificamente algumas características sobre o videodança, percebe-se que em algum grau elas podem ser usadas de forma a também abarcar a dança cênica atual. Assim, Lobato (2013) parece concordar com Arruda (2014) ao dizer que o império da tecnologia e da imagem trouxe a necessidade da espetacularização e publicização constantes. Mas Lobato desmistifica essa colocação, ao recorrer ao significado de espetacular, como definido por Jean Marie Pradier (1995), que diz que ele não se reduz ao visual; inclui as modalidades perceptivas do ser humano e sublinha as manifestações expressivas, incluindo as dimensões somáticas, físicas, cognitivas, espirituais e emocionais. Assim, Lobato e Pradier confirmam que o espetacular tende a estar mais próximo do conceito grego de *spetaculum*, que significa aquilo que se dá para ver, o que atrai ou prende o olhar, buscando remeter o indivíduo à condição humana, por revelar e tornar clara a verdade.

Assim, continua Lobato (2013), boa parte dos espetáculos interessantes na área cênica se arquitetam a partir da construção de imagens e da subsequente (des)construção da dança e do corpo. Isso faz com que os espectadores vejam os sujeitos revelados de cada um em cena, o que faz vibrar poros, pele, demais tecidos e alma. As imagens que vão para a cena nada

mais são do que o registro do imaginário e das performances históricas dos atores sociais. Criar imagens faz parte da atividade humana e isso sempre envolveu um elemento mágico, pois o sucesso da história da cena é o fascínio de suas revelações em forma de imagem. As imagens criadas em cena surpreendem os espectadores como uma espécie de espelho no qual poderiam reconhecer a si mesmos e a suas realidades de forma compartilhada:

[...] (em) uma espécie de revelação da nossa autotraição. É perturbador quando a imagem nos apresenta a simultaneidade em conflito de nossa semelhança e diferença. [...] Trata-se de uma presença-ausência que ganha autonomia e passa a ter poderes para realizar o sonho do homem se eternizar. (LOBATO, 2013, p. 637).

As imagens provocadas em cena podem fazer o real e o imaginário andar de mãos dadas, pois praticamente não há real não imaginado. Sobre os poderes do imaginário em produzir questões reais e mágicas, ao mesmo tempo, cita Morin (1997, p. 50): "[...] tudo o que é imagem tende, em certo sentido, a tornar-se afetivo, e tudo o que é afetivo tende a tornar-se mágico." Assim, segundo Lobato (2013), a magia e a afetividade podem acontecer quando os estados subjetivos de cada indivíduo se desligam de cada um para tomarem corpo no mundo. As imagens dos corpos dançantes podem ser classificadas como não palpáveis, uma vez que não são produzidas pelos corpos que as veem. Mas, ao se tornarem vibração e fazerem os neurônios espelho⁵¹ dos corpos dos espectadores mimicarem todo o visto, elas se tornam mágicas e lúdicas, já que espelham a subjetividade do espectador, que se acredita real e objetiva. Dessa forma, conclui Lobato (2014), a magia nada mais é do que a concretização da subjetividade de um corpo. O corpo que dança passa a ser imagem que apresenta uma narrativa corporal, que pode ser compreendida como uma escritura na dança. Para que isso ocorra, há de haver entusiasmo:

O corpo contemporâneo quer a dignidade de se movimentar por conta própria. Quer se reconhecer portador de memória, cultura e saberes. Quer se libertar da homogeneização para reconhecer e ressaltar suas diferenças. É possível identificar atualmente um movimento desconstrucionista capaz de apresentar um discurso corporal que, assumido coreograficamente, pode traduzir e ressaltar as diversidades e diferenças na Dança ao invés de homogeneizá-las em padrões universalistas. O propósito é encontrar as características desse movimento que, a partir de sua (com)posição e/ou (de)composição, apresentam [...] narrativas corporais que podem ser compreendidas como as Escrituras em Dança. Isso pressupõe que os textos podem se apresentar tanto no formato escrito, quanto oral, corporal, e

⁵¹ Os neurônios espelho foram encontrados na área pré-motora do córtex frontal e pré-motor de macacos e humanos pelo neurofisiologista italiano Giacomo Rizzolatti (1937-). Eles têm sido muito pesquisados recentemente na neurociência e na dança. Eles são responsáveis por fazer os músculos se acionarem quando eles veem uma habilidade motora avançada ser utilizada: puxar, empurrar, agarrar, pegar, alimentar-se, etc. Eles podem ser responsáveis pela empatia demonstrada na "leitura mental", aprendizado por imitação e até na evolução da linguagem.

principalmente imagético. [...] o entusiasmo nos aproxima dos Deuses e nos permite o impossível de tornarmos-nos o acontecimento de nós mesmos realizando nossa imaginação no ato da criação. Nos domínios do *éntheos* chegamos à outra dimensão e nos surpreendemos. É ele que move a criação, as descobertas, e portanto, a possibilidade do acontecimento de novos saberes. (LOBATO, 2013, p. 641-643).

O entusiasmo pode ser considerado como um dos conceitos fundamentais para a compreensão do fenômeno artístico em Platão (428/427a.C.-348/347a.C.). O uso do pensamento desse filósofo grego para problematizar a dança contemporânea pode causar indignação, pois ele detectou um modo de operar na arte que colocou em cheque os prazeres que ela proporciona, considerando-os destruidores do acesso ao conhecimento. Ele queria banir a poesia, tida, à época, como uma arte que ajudava a educar a Pólis, das Cidades gregas. Entretanto, no livro *A República*, de 380 a.C., criou um tratado potente sobre a natureza da poesia, tornando-se um dos primeiros filósofos a estudar a fundo o tipo de experiência que a arte/poesia promove.

É claro que ele reflete o pensamento da época em que viveu, mas ele elaborou, de forma brilhante, alguns conceitos na arte que viriam a ser desvendados somente pelos estudos da percepção pós-modernos, desvelados por Suquet (2008) e pelas descobertas do neurocientista Rizzolatti⁵². Ao desvendar os diálogos de Sócrates, Platão ajuda a expor a máxima do seu mestre, que proclama a necessidade do homem se conhecer, de adquirir a consciência dos seus limites e da consistência verdadeira do próprio saber. O intuito de Platão era provar que a poesia estava errada quando dizia que poderia disputar com a filosofia no terreno ético-político-metafísico, visto que as artes eram totalmente incapazes de guiar a vida humana na direção do Bem e da Verdade: "Platão ataca o aspecto mais fundamental do que modernamente entendemos por arte: a autonomia, ou seja, a arte tomada como valor separável dos valores éticos, políticos ou de qualquer outro tipo de valor." (MUNIZ, 2010, p. 17).

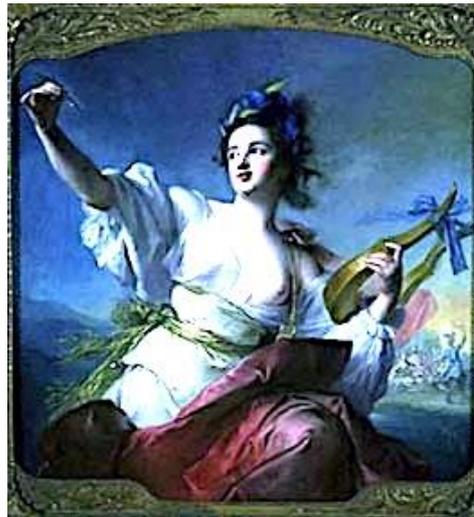
Nos primeiros diálogos registrados por Platão, o entusiasmo, ou seja, a poesia entendida como resultado da intervenção divina, aparece mais forte. Um dos diálogos entre Sócrates e um artista performático, Íon, revela isso. Nele, a noção da produção artística é colocada como pertencente a um saber técnico e extremamente especializado: o artista performático teria que decifrar os poemas de Homero, como crítico literário, com uma *téchne* afiada não só sobre a poesia, mas sobre Homero, para poder atuar. Mas o conceito de *téchne* nada tem a ver com arte: "*Téchne* é um saber organizado, transmissível didaticamente,

⁵² Rizzolatti é um neurocientista italiano, que ajudou a descobrir os neurônios-espelho, como explicado anteriormente.

produtor de efeitos práticos, dotado de procedimentos racionalmente justificáveis." (idem, p. 20).

Dessa forma, para explicar a poesia, que vai além da *téchne*, Platão registra a fala de Sócrates sobre o entusiasmo, que é algo divino, que acontece quando a Musa da dança, Terpsichore (Figura 6), encarna no artista, que fica entusiasmado, *éntheos*. *Én-theos* significa "ter um Deus dentro" e o estado psíquico resultante é denominado de *enthusiasmós*. Assim, Platão entende o artista não mais como um tradutor, e sim como um transmissor de um fluxo magnético que vai da Musa à audiência. O artista entusiasmado, que é bom não por ter *téchne*, mas por estar possuído, entusiasma a plateia, formando uma cadeia de entusiasmados. Mas a comunicação entre deuses e humanos, sendo mágica, destituiria os entusiasmados da possibilidade de conhecer a arte de maneira dialética, inteligível. Isso assegurava a autoria poética aos deuses.

Figura 6: NATTIER, Jean-Marc. *Terpsichore, Musa da Música e ballet*, óleo sobre tela, 1739.



Talvez o ponto mais positivo de Platão nos diálogos sobre a natureza da arte seja a colocação de que ela seria criada por um poeta ou um artista com poderes especiais de imaginação; um criador-divino com capacidade de dar forma a ideias intuitivas e visionárias: entusiasmado! Lobato (2013) se baseia em Platão para falar que é preciso ter entusiasmo na dança, estar possuído pela Deusa, para arriscar, criar o novo. Em Tourinho e Silva (2006), esse mesmo entusiasmo parece estar ligado ao que eles chamam de aspecto intangível do movimento. Sobre esse entusiasmo-intangível, ele parece acenar, por meio da embriaguez, para a possibilidade de contato com algo atemporal, único, como um estado de abertura para o

mundo, uma alteridade, que pode até restituir o sentido da vida e da arte, como afirma Paulo Pinheiro (2008, p. 23):

[...] entusiasmo é o termo grego utilizado para designar todo estado paradoxal de perda de si em proveito de uma potência - e nesse sentido também de uma alteridade - divina. O "sujeito" tomado pelo entusiasmo - ou pelo *transporte* (metáfora) divino - não está mais "em si", mas "fora de si" e "em deus" (*én-theos*).

O entusiasmo artístico pode funcionar como um antídoto viável para o turbilhão de informações que avassalam a percepção do eu e a subsequente perda da forma ao ser penetrado por muitos outros sentidos, como visto nas partes iniciais deste Capítulo. Ao mesmo tempo, a força da realidade fragmentada pode fazer o sujeito esvaziado de percepção virar um monstro cuja existência não é reconhecida. Para Suene Honorato de Jesus (2010), algumas obras de Alexei Bueno (1998), como o poema “Entusiasmo”, realizam dois movimentos: constatação da indiferença geral para com a vida e proposição de um novo olhar sobre ela. Assim, Jesus analisa que, em oposição à máxima cartesiana "penso, logo existo", os poetas românticos, ao investirem na subjetividade, criaram o "sinto, logo sou". Já Bueno inaugura o "penso, eu que não existo". É justamente da ausência de contato com essa "magia" oferecida pelo entusiasmo que resulta a noção de esvaziamento e fragmentação do sujeito:

A separação entre sujeito e objeto, entre o eu e sua percepção do mundo, geram o esvaziamento do sujeito. [...] A afirmação do eu se afigura mais como a máscara discursiva, convenção linguística, do que como consciência em si. Nela está contida a indiferença a si e ao mundo [...]. (HONORATO DE JESUS, 2010, p. 54).

No entanto, para Honorato de Jesus, ao mesmo tempo em que Bueno qualifica o sujeito como alguém tão inexistente, anônimo, ele, como autor, permite que o sujeito do poema se reestruture por ações que o fazem mais ligado à totalidade provocada por uma ação entusiasmada! Porém, esse momento de iluminação e embriaguez é ínfimo, pois os reflexos do passado do sujeito ofuscam a percepção da beleza do agora. Assim, o monstro ausente de si continua a existir e a impossibilidade da experiência do belo resulta na indiferença da atitude moderna. A reconciliação de sujeito e objeto só seria possível pela equivalência do monstro, belo, coração e mundo. É preciso reconstruir a forma de olhar para o passado, de tocá-lo; o tempo precisa ser convertido em um instante que se perpetua:

Embora o passado seja uma sucessão de presentes, o agora é eterno. Ou melhor, eternizável, desde que sustido por um lastro de "entusiasmo", o qual a força da imagem pulsante ilustra. O poema oferece, pois, uma alternativa frente à condição

alienante da modernidade, por mais que seja fictícia e precária. (HONORATO DE JESUS, 2010, p. 58).

Katz e Greiner (2010) parecem concordar e expandir o que Lobato (2013) e Honorato de Jesus (2010) expuseram, ao acrescentar que a condição imposta por essa arte de escolher como *modus operandi* a universalização da expressividade pode envenenar a dança na atualidade. A universalização da expressividade diz respeito à dança quando esta vincula-se à expressão de sentimentos ocultos ou do "àquilo" que estava escondido no corpo e se transfigurou em dança. Isso bloqueia e impossibilita a poética (((inçex)))terna dos corpos, configurando-se, ainda, como um excesso do pós-dramático:

O excesso de visualidade confessional que povoa tantas falas de dança imuniza a percepção dos danos promovidos pela universalização da expressividade como condição da dança. Todas as danças às quais não se aplica o parâmetro da expressividade tombam, vitimadas por essa exigência. Ficam desabrigadas, perdendo, inclusive, o direito de continuarem a ser identificadas como dança. (KATZ; GREINER, 2010, p. 10).

Para questionar essa universalização da expressividade, Katz e Greiner comparam a dança à cegueira. Desse feito, um cego seria mais capaz de "ver" por ter que usar todos os seus sentidos para apreender o máximo sobre o mundo. Já um matemático se compara, em seu fazer, a um cego em um quarto escuro à procura de um gato negro. Só uma grande capacidade para observar o faz produtor. A dança também partilha dessa "cegueira", pois procura algo que não pode ser encontrado pela visão: o "àquilo" da dança, que uns intérpretes conseguem achar e outros não. Para que todos esses cegos possam ver de novo, Katz e Greiner apresentam a intuição, a abertura ao micro e ao macro cosmos, como na física quântica de Max Plank (1858-1947), e ao princípio das incertezas (1927), de Werner Heisenberg:

É como se o modo da dança se organizar materialmente não fosse suficiente para ser considerado dança. Como se aquilo que está visível não bastasse para se comunicar porque a comunicação, em dança, é instantânea apenas quando algo que não estava na visualidade (e que não era dança porque ainda estava no "quarto escuro do corpo") é traduzido na forma de dança. O que romper esse pacto vai precisar de outra língua para se comunicar. A operação tradutória parece ser uma necessidade para todos os tipos de dança, mas existe nessa afirmação unificadora um aspecto *inframince* (não visível, mas possível de ser imaginado) bem importante de ser apontado. (KATZ; GREINER, 2010, p. 5).

Esse aspecto não visível bem importante, que pode ser imaginado, ajuda na tradução da dança e está ligado à forma como a dança "penetra" em quem a vê, ouve e é tocado por ela. Katz e Greiner acham que esse aspecto é revelado pela biologia do corpo humano, que precisa

criar um espaço entre o "olhar", ao mesmo tempo em que afina o "escutar", para tirar máximo proveito e entender o corpo que dança. Elas justificam essa afirmativa ao citar que, para realmente ver, é necessário criar um afastamento olho-objeto. O olhar funciona como uma forma de poder, pois institui o outro, posicionando quem olha fora do que vê. Contudo, se existe um distanciamento, é preciso também desenvolver uma "escuta" desse olhar, como se o espectador estivesse dentro do acontecimento dança. Faz-se necessário, dessa forma, que essa relação ver/ouvir se dê, sendo ela o aspecto *inframine* antes citado, intuitivo. Nesta tese, reflete-se que essa relação deve ser criada primeiro no artista dançarino, que pode produzir algo não só para ser visto, mas também ouvido. Dessa forma, esse aspecto *inframine* relaciona-se também ao *éntheos*, pois se refere à potência que toma o artista, como citado por Pinheiro (2008), que faz, de acordo com Lobato (2013), com que o intérprete se torne o acontecimento de si mesmo, realizando a sua imaginação no ato de criar. Isso pode carregar em si a potência necessária para atingir o público de forma mágica.

Portanto, a relação que a dança constrói com o dançarino e o espectador: "[...] desinfla a tirania do olhar como regente do conhecimento e instaura o ouvir na mesma escala de importância." (KATZ e GREINER, p. 07). Na verdade, é preciso bem mais do que o desinflar da tirania do olhar e a instauração do ouvir na mesma escala de importância. É preciso ter entusiasmo e intuição para encarar o desafio de não só aparecer ao outro, mas de se reconhecer em si próprio ao se apresentar para o outro. É preciso desconstruir-se enquanto dança e corpo, aceitar a transdisciplinaridade e hibridiz da dança cênica e de seus processos, a partir do afrouxamento das singularidades encarnadas e da busca de uma autonomia do corpo enquanto unidade expressiva do indivíduo, corpo-bio-gráfica. Essa aceitação e abertura acontecem quando não só o olhar e a escuta se relacionam, mas quando todos os sentidos se abrem e se comunicam, fazendo o corpo virar pura vibração.

Só foi possível conhecer o corpo vibrátil, expressão criada por Suely Rolnik (2006), a partir dos estudos neurocientíficos mais recentes. Tais estudos evidenciaram que os órgãos dos sentidos são portadores, no ser humano, de uma dupla capacidade: cortical e subcortical. A cortical envolve a percepção, para que se apreenda o mundo por suas FORMAS. Assim, os seres projetam sobre as formas o que dispõe para atribuir-lhes sentidos. Nessa capacidade:

[...] erguem-se as figuras de sujeito e objeto, claramente delimitadas e mantendo entre si uma relação de exterioridade. Esta capacidade cortical do sensível é a que permite conservar o mapa de representações vigentes, de modo que possamos nos mover num cenário conhecido em que as coisas permaneçam em seus devidos lugares, minimamente estáveis. (ROLNIK, 2006, p. 2).

Enquanto isso, a subcortical, reprimida historicamente, permite às pessoas conhecerem o campo de força que envolve a todos, fazendo-se presente na forma das sensações. A essa capacidade dos órgãos dos sentidos em conjunto Rolnik denominou, desde 1980, de "corpo vibrátil" – o corpo como um todo tem esse poder de vibração às forças do mundo. Mas vibratibilidade e capacidade de percepção têm uma relação de apreensão paradoxal, pois se tratam de realidades que seguem lógicas distintas:

O exercício desta capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem. Com ela, o outro é uma presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos. Dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo. [...] É a tensão deste paradoxo que mobiliza e impulsiona a potência do pensamento/criação, na medida em que as novas sensações que se incorporam à nossa textura sensível são intransmissíveis por meio das representações de que dispomos. Por esta razão elas colocam em crise nossas referências e impõem a urgência de inventarmos formas de expressão. Assim, integramos em nosso corpo os signos que o mundo nos acena e, através de sua expressão, os incorporamos a nossos territórios existenciais. Nesta operação se restabelece um mapa de referências compartilhado, já com novos contornos. Movidos por este paradoxo, somos continuamente forçados a pensar/criar conforme já sugerido. O exercício do pensamento/criação tem, portanto, um poder de interferência na realidade e de participação na orientação de seu destino, constituindo assim um instrumento essencial de transformação da paisagem subjetiva e objetiva. (ROLNIK, 2006, p. 3).

Acredita-se ser esse corpo vibrátil o corpo que ressoa em cena, aquele que se apresenta entusiasmado e intuitivo, atento à sua estesia, pensamento e sensação. Isso faz os corpos poéticos surgirem e carrega mais potência poética, pois está vinculado à realidade (((inξex)))terna. Essa proposta, similar à do corpo-bio-grafia, ao invés de investigar como a personalidade molda o movimento, busca, no caminho inverso, descobrir como o movimento pode construir as identificações do indivíduo, tornando-o capaz de se expressar e se inscrever com propriedade no ambiente e na sociedade.

1.2.1 Prescrições Constitutivas de uma Prática em Dança Contemporânea que Considera a Realidade (((inξex)))Terna dos Corpos Poéticos

De modo a sistematizar o que foi abordado até aqui, busca-se adiante apontar algumas prescrições constitutivas de uma prática artística em dança contemporânea que considera a realidade (((inξex)))terna dos corpos poéticos. Estas prescrições foram feitas tendo-se por base autores como Rudolf Laban (1978), Ciane Fernandes (2011), Doris Humphrey (1987), Martha Graham (1992), Klauss Vianna (1990), Lúcia Lobato (2007; 2008; 2013), Lúcia

Tourinho (2004; 2006; 2009), Eusébio Silva (2006), Maria Beatriz de Medeiros (2011), Silvia Davinni (2002; 2007), Mônica Dantas (1999), Eloísa Domenici (2007), Alexandre Ferreira (2007; 2013), Patricia Lang (2000), Laurence Louppe (2011), Phillipe Noisette (2011), Steve Paxton (1986), Diego Pizarro (2011), Nancy Reynolds e Malcolm McCormick (2003), Graziela Rodrigues (2003), Sonia Schoonejans (1993), Eliane Silva (2005), Nancy Smith (1982; 2008), Luiza Souza (2012) e Annie Suquet (2008). Vale frisar que essas prescrições, obedecendo às características da agoralidade, podem ser utilizadas ao critério de cada sujeito pertencente à equipe de criação, de forma a permitir a fragmentação e experimentação sem fim, necessárias aos processos de composição da dança contemporânea, tendo como base a forma da fita de Möbius:

- a) o corpo pode reverberar sentidos coerentes em cena a partir da interação entre o (((inξex)))terno, apresentando vivacidade e força alquímica;
- b) não existem fronteiras entre o (((inξex)))terno e o que se interpõe entre eles é uma força espiralada;
- c) os processos que envolvem o jogo entre o (((inξex)))terno resultam em experimentos não numéricos e não determinísticos, que geram resultados aleatórios;
- d) o corpo apresenta-se como uma roupagem que esse (((inξex)))terno pode assumir, um costume derivado da alquimia do dentro/fora;
- e) para que o intérprete possa se relacionar com a violência/ternura dos processos corporais deve haver um acolhimento para que eles ocorram, quer no âmbito fisiológico ou poético;
- f) os processos de composição da cena não podem abandonar a escuta do sensível em favor da hipérbole das sensações;
- g) o hibridismo do agora pede que os bailarinos traíam aqueles padrões estéticos e estilísticos enraizados, que muitas vezes os privam de ter contato com suas autonomias criativas;
- h) a fronteira dicotômica entre técnica e poética não pode mais existir;
- i) uma sintonia somática do intérprete provocada pelo contato com o (((inξex)))terno pode favorecer as paragens, que ativam o fluxo interno e as conexões coletivas rumo à presença e à inte(g)ração criativa com o meio;
- j) uma integração entre saberes e sentidos faz-se urgente;

- k) é preciso entender que diferentes realidades podem coexistir em cena;
- l) o artista tem que gritar contra a positividade técnica;
- m) compor é se aproximar;
- n) a arte exige um olhar curioso, atento e livre de pré-conceitos;
- o) torna-se fundamental para os bailarinos conhecer a história por trás das concepções da dança cênica;
- p) a técnica de dança pode ser vista como um meio, que mostra os melhores caminhos para o mover; e as maneiras de cada bailarino se mover transformam-se em suas próprias técnicas corporais;
- q) as dramaturgias da dança contemporânea são centradas nos textos e estados do corpo;
- r) o corpo é um lugar de produção de sentidos reverberantes em cena;
- s) o intérprete tem que ter uma formação mais ampla, no sentido do aprendizado de um material vasto que o auxilie a entrar no científico e artístico híbrido da realidade, tais como: poesia, música, pintura, história, geometria, física quântica, topologia, biologia, anatomia, fisiologia, cinesiologia, cinesioterapia e recursos manuais;
- t) os movimentos corporais podem ser a expressão da alquimia entre o (((inçex)))terno;
- u) os sujeitos passam a ser os próprios autores das obras de arte;
- v) a dança expressa ideias e o movimento pode partir do centro emotivo do corpo;
- w) a intencionalidade do movimento é um de seus aspectos mais importantes;
- x) fluidez e continuidade no movimento são desejáveis;
- y) tudo é possível na descoberta da técnica e da dança de cada um;
- z) o primeiro dever do artista cênico é o saber sentir;
- aa) se tornar consciente das vibrações internas involuntárias do corpo, pela improvisação, deixa os intérpretes apoderados de si mesmos, fazendo-os rememoriarem o que viveram e servindo de material para a composição de outras danças;
- bb) o contato com a energia oculta nas configurações da matéria seria a própria vocação da arte do bailarino;
- cc) o movimento do corpo fala por si só;
- dd) o movimento dançado pode ser a ligação de diferentes pontos no espaço;
- ee) cada movimento externo se relacionaria a um movimento interno associado aos fatores de movimento peso (intenção), espaço (atenção), tempo (decisão) e fluência (precisão); a ação resultaria realmente expressiva, partindo de uma série de combinações entre esses fatores de movimento e suas respectivas atitudes internas;

- ff) a dança pode ser afastada da sua subjetividade, sendo autônoma e evocando uma consciência profunda de algo para além da vida; isso pode ser conquistado se uma expressividade própria, vinculada à identidade individual, à natureza, ao espírito e aos fundamentos que embasavam os gestos nos seres humanos for trabalhada;
- gg) a descoberta do sentido cinestésico do movimento, chamado de propriocepção, fez com que os movimentos involuntários fossem acessados, para depois tornarem-se motivo de estudo e tema para a criação de danças;
- hh) a fisiologia do corpo de cada um é um dos determinantes da experiência corporal;
- ii) a fotografia pode fazer com que o movimento do corpo seja visto de forma diferente, transformando os estudos sobre o corpo e a dança;
- jj) o movimento é a essência da dança e o corpo todo é motivador para o surgir da dança;
- kk) a dança é dinamismo, expresso na ligação de um gesto ao outro, ou melhor, no que aparece de material entre uma postura e outra;
- ll) a dança constrói a sua própria forma;
- mm) para todo o movimento existe uma intenção correspondente;
- nn) o sentido muscular pode fazer o bailarino perceber as variações de intensidade do tônus muscular, e essas variações acabam sendo a "paleta" do dançarino;
- oo) o corpo todo respira e se move em forma de onda; isto provoca um movimento reflexo no corpo, gerando uma dança involuntária;
- pp) a respiração pode produzir uma relação encadeada entre o (((inξex)))terno;
- qq) dançar é aprender princípios de movimento e expandi-los à maneira de cada um;
- rr) o movimento parece mais vagaroso e fraco no palco, daí a importância de reverberar sentidos em cena para atingir além;
- ss) a habilidade vem do estudo e da prática das técnicas escolhidas por cada intérprete e serve para fortalecer a estrutura do corpo; depois vem o cultivo do ser; o mais importante é saber que existe somente um de você no mundo e que, se isso não for satisfeito, alguma coisa se perdeu;
- tt) a dança pode ser naturalista, ligada às pulsações fisiológicas e ao continuum do ser;
- uu) o relaxamento pode aumentar as reservas de energia do corpo, facilitando o contato com a carga expressiva do gesto;
- vv) o impulso inicial para o gesto pode ser sentido a partir da coluna, caminhando em uma onda espiral para as extremidades;

- ww) a música pode ser determinante para a estruturação coreográfica, ou pode ser usada de forma totalmente separada;
- xx) as operações aleatórias usadas no processo de composição, ou em cena, podem manter bailarinos e público desafiados;
- yy) a dança pode ser sobre qualquer coisa, mas é, primeiramente, sobre o corpo humano e seus movimentos;
- zz) a noção de partitura cênica do teatro ajuda a dança a entender que o corpo é o tema principal das obras nas artes cênicas;
- aaa) a memória emotiva deve ser usada de forma cuidadosa em cena, pois as emoções independem da vontade;
- bbb) a pesquisa de movimentos se expande para além da estruturação de técnicas e espetáculos, tornando-se tema;
- ccc) o improvisado na dança pode ajudar essa arte a nunca congelar-se em uma forma específica;
- ddd) deve ser considerado que as fronteiras entre os vários tipos de expressão tornaram-se indistintas;
- eee) as técnicas terapêuticas são úteis nos processos composicionais, pois ajudam na descoberta das sensações e dos movimentos peculiares de cada um;
- fff) qualquer corpo pode dançar;
- ggg) o toque pode criar dança, à medida que faz um estímulo físico, ou seja, o contato pele-pele, ajudar um fluxo não censurado de movimentos a surgir; a pele passa a ver, ouvir, sentir, e além disso, a criar dança;
- hhh) habilidades improvisacionais podem virar dança à medida que passam pelo escrutínio mais formal e de novas fórmulas para ordenar o material;
- iii) os movimentos devem ser tanto focados para dentro, quanto projetados para fora;
- jjj) dividir a responsabilidade do que acontece em cena entre todos os participantes passou a ser muito importante;
- kkk) o que importa na dança são as formas como os movimentos são executados, no sentido dos caminhos do mover;
- lll) o coreógrafo assume o papel de compositor;
- mmm) a dramaturgia é de todos;
- nnn) o desembaralhar da memória motora do corpo pode fazer verdadeiros caminhos de movimento surgirem;

- ooo) as emoções podem ser usadas como descoberta para a dança; no palco, o bailarino deve ser capaz de escolher qual e o quanto de emoção usar;
- ppp) o bailarino pode não mais ser tratado como portador de signos, mas como massa de moldar;
- qqq) o movimento puro, livre e sensível pode ser material da dança, mas não se admitem mais trabalhos mal acabados;
- rrr) na dança deve-se entender o corpo e o que acontece com ele ao se mover, e não apenas repetir os gestos até que eles se tornem perfeitos;
- sss) a organização da esfera perceptiva determina a dança que se faz.

1.2.2 Categorias Corporais Básicas de uma Prática Artística que Considera a Realidade ((InEx))Terna dos Corpos Poéticos

Frente a tantas prescrições constitutivas de uma prática em que a realidade ((inex))terna pode aflorar, pretende-se, a seguir, discorrer sobre algumas categorias corporais que podem fazer com que essa realidade seja acessada. Deve-se lembrar que essas categorias corporais escolhidas podem basear-se em diferentes sub-categorias, ou seja, em outras técnicas somáticas que não as aqui citadas para que sejam acessadas. Desse feito, as técnicas e o caminho aqui traçado refletem somente uma proposta em estudo. São elas: a Respiração, entendida como não só o ato de respirar que supre o organismo de energia, na inspiração e exalação, mas também como uma ação vital associada ao Sistema Craniossacral, que faz o corpo se mover e ser movido de um modo especial e involuntário; o Centramento, compreendido como um meio que mostra os melhores caminhos do mover; e a Fluidez Dinâmica, que faz com que esse jogo entre o ((inex))terno seja acessado, pela improvisação, para que as maneiras de mover de cada bailarino sejam exploradas e se transformem em suas técnicas corporais.

1.2.2.1 Respiração

A escolha da respiração como uma das categorias básicas de uma prática artística que considera a realidade ((inex))terna deve-se ao fato de a respiração ser um mecanismo vital para o funcionamento geral do organismo, tanto em âmbito celular quanto quando se faz referência ao Mecanismo Respiratório Primário/MRP do Sistema Craniossacral/SCS. Fora

isso, a respiração é um movimento como outro qualquer e deve ser tratada como tal, podendo ser apreciada em sua amplitude, frequência, ritmo, som, desencadeamento de ações por todo o corpo e na intencionalidade a que está ligada.

Apesar de tão importante, é muito pouco explorada na dança como um todo. Parece haver um mistério envolvendo o ato respiratório que o torna desconhecido e de difícil acesso. Pode ser que isso tenha relação com o fato de a respiração ser um mecanismo que envolve tanto uma exterioridade visível, ou seja, o ar saindo e entrando pelas vias aéreas, quanto um aspecto invisível, pois ela também provoca a ação de mecanismos internos ao corpo, como o expandir dos pulmões, e dá origem a um movimento inconsciente e involuntário de todas as partes do corpo, quando se expressa em inspiração e expiração no MRP do SCS.

Mas a respiração pode levar o corpo a atingir um movimento para além do funcional, na busca do que é possível e da intencionalidade desejada, pode ajudar na melhora postural, assim como pode auxiliar na obtenção de uma saúde global vibrante.

Apesar de Laban ter sido um dos pioneiros no sentido de considerar que os bailarinos deveriam ser conscientes das vibrações oriundas das experiências corporais de cada um deles, parece que ele não se ateu ao estudo da respiração em si. Ele parece ter feito menção aos mecanismos associados à respiração ao acrescentar que ter acesso a uma "memória vibrátil" seria importante para que os bailarinos se apoderassem de si, ao mesmo tempo em que isso serviria de material para a composição de outras danças.

Laban foi contemporâneo do cientista inglês Charles Scott Sherrington (1857-1952)⁵³ e do psicólogo francês Théodule Ribot (1839-1916)⁵⁴, que fizeram descobertas científicas que influenciaram em muito os bailarinos, fazendo com que eles comesçassem a se relacionar com os conteúdos mais internos do corpo, trazendo-os à superfície e fazendo uma ligação entre o ((inçex))terno. No caso de Sherrington, ele descobriu o senso proprioceptivo em 1906, dando a possibilidade dos bailarinos começarem a explorar as relações entre os movimentos considerados inconscientes e involuntários, fazendo com que eles passassem a ser fonte de

⁵³ Sherrington descobriu a propriocepção, o sentido cinestésico do movimento: "Muito complexo, ele trança informações de ordem não apenas articular e muscular, mas também táctil e visual, e todos esses parâmetros são constantemente modulados por uma motilidade menos perceptível, a do sistema neurovegetativo que regula os ritmos neurofisiológicos profundos: respiração, fluxo sanguíneo, etc. É este território da mobilidade, consciente e inconsciente, do corpo humano que se abre para as explorações dos bailarinos no limiar do século XX. O sensível e o imaginário nele dialogam com infinito refinamento suscitando interpretações, ficções perceptivas que dão origem a outros tantos corpos poéticos." (SUQUET, 2008, p. 516). Assim, o movimento involuntário passou a ser motivo de estudo e tema para as criações em dança moderna.

⁵⁴ Em 1912, as pesquisas de Ribot mostraram que os fenômenos motores tendem, mais que os outros, a se consolidarem no corpo. Aquilo que subsiste das vivências emocionais, mentais, conscientes e perceptivas é a porção cinestésica, sua representação motora. Assim, o bailarino acessava seu psiquismo por meio da pesquisa improvisacional do movimento, encontrando a sua própria dança.

estudo e tema para as criações em dança. Já Ribot constatou, em 1912, que a porção cinestésica, ou sua representação motora, subsiste das vivências emocionais, mentais, conscientes e perceptivas. Essa descoberta poderia fazer a respiração, ato motor impulsionado pelo músculo diafragma, ser considerada como fonte e possibilidade de acesso a um acervo vivo de estímulos que formam um padrão corporal que pode fazer o bailarino acessar a sua própria dança.

Delsarte e Dalcroze fizeram um link capcioso entre o *(in)terno* e insistiram na questão da intencionalidade do movimento, vinculando gestos, pensamentos, sentimentos e sentido muscular, que seriam responsáveis pelo impulso interno que levaria ao movimento. Eles tiveram uma influência preponderante sobre a dançarina moderna norte-americana Isadora Duncan (1877-1927), que talvez tenha sido a primeira dançarina a entender que o corpo todo parecia respirar e se mover na forma de onda, fato que poderia gerar uma dança involuntária. Ela poderia estar se referindo justamente ao Mecanismo Respiratório Primário/MRP da Terapia Cranioossacral/TCS, que é um conjunto de órgãos do corpo que funciona de modo a produzir um movimento inconsciente, que pode ser acessado pelo bailarino. Nesse caso, a respiração parece produzir uma relação encadeada entre o *(in)terno*.

Já a bailarina estadunidense Doris Humphrey (1895-1958), outra pioneira do modernismo na dança, acreditava que a fisiologia corporal poderia servir como temática para a criação de danças, mas pouco se sabe sobre o que ela realmente produziu usando a respiração como guia. Nesse sentido, destaque maior merece ser dado à Martha Graham (1894-1991), grande dama da dança moderna norte-americana, que usou a respiração para auxiliar as contrações e *releases* característicos de sua dança, desenvolvendo uma técnica que se baseava muito nesse ato primordial. Contudo, ela não se ateve à explicação do ato respiratório, nem tentou criar uma teoria que fizesse com que o uso da respiração como um movimento e um desencadeador de movimentos pelo corpo pudesse ser esclarecido.

Com o crescimento da dança moderna, muitos começaram a apostar em uma dança mais naturalista, feita a partir do diálogo com os impulsos fisiológicos do corpo. Genevieve Stebbins (1857-1934)⁵⁵ usava a yoga e os exercícios respiratórios, dentre outras técnicas, para

⁵⁵ Com o desenvolvimento da dança moderna, ficou entendido que mesmo o corpo estático emitiria energias que se dissipavam pelo ambiente. Uma das principais responsáveis pela consciência de tal possibilidade foi Stebbins, uma americana que fez dança e teatro e se especializou no sistema de Delsarte. Ela criou um método de cultura psicofísica baseada em um relaxamento, em exercícios respiratórios, em yoga e Qui Gong ou Chi Kung (conjunto de exercícios chineses que trabalham a energia do corpo, com a finalidade de promover e equilibrar a circulação de energia vital. O Chi Kung resulta de anos de estudos dos chineses, que se basearam nos exercícios

encontrar uma energia potente no corpo, que poderia fazer o impulso inicial do movimento ser derivado da coluna, percorrendo, depois, também na forma de onda, o corpo todo, até chegar às extremidades. Já o estadunidense Erick Hawkins (1909-1994)⁵⁶, um dos primeiros bailarinos homens a dançarem na companhia de Martha Graham, apesar de ter criado uma dança baseada na cinesiologia, que guardava alguma semelhança com o que futuramente seria designado de educação somática, parece que pouco falava sobre o ato respiratório.

A norte-americana Anna Halprin (1920-)⁵⁷ parece ter sido uma professora que se aproximou muito do uso consciente da respiração na dança, pois ela se interessava em fazer os bailarinos treinarem para voltar a agir mais naturalmente, sendo guiados pela fisiologia e anatomia corporais. Assim, ela encorajava os bailarinos a descobrirem seus padrões naturais de movimento a partir desses estímulos, que poderiam servir de material coreográfico. Isso era conquistado a partir do estudo da anatomia, cinesiologia e outras disciplinas e pela improvisação, que buscava fazer referência a esses movimentos primordiais como iniciadores de outros gestos e padrões de movimento. Também é comum usar os movimentos espiralados da coluna para entrar em contato com esses padrões. Outra americana que, em determinada fase da sua trajetória, apostou em uma dança de perspectivas naturalistas, em que movimentos contínuos e erráticos percorriam o corpo todo como se fossem partículas microscópicas a caminhar e a fazer o corpo se mexer, como se estivessem suspensas em um líquido ou gás, foi

respiratórios indianos, os Pranayamas, e nos meridianos da medicina chinesa para criar tal sistema. No Brasil, o Chi Kung chegou a partir de 1975, em São Paulo, pelas mãos dos mestres Liu Pai Lin e Liu Chih Ming). Esse relaxamento provocaria um aumento das reservas de energia do corpo e mais possibilidade de contato com a carga expressiva do movimento, pois ela estaria vinculada a essa reserva latente de energia. Ela foi responsável por criar os exercícios de decomposição, em que uma parte do corpo movia-se somente se o impulso inicial fosse sentido a partir da coluna, e depois, como uma ondulação, viajasse por todo o corpo, em espiral.

⁵⁶ Erick Hawkins, depois de ter deixado a companhia de Graham, começou a se dedicar a criar uma técnica de dança própria. Baseando-se no Zen Budismo, na estética japonesa, nos clássicos gregos e nos indígenas norte-americanos, criou um conceito de integralidade para construir uma dança abstrata baseada na cinesiologia e no que futuramente viria a ser designado de educação somática (campo teórico-prático que reúne diferentes métodos que pensam o movimento corporal como uma via de transformação de desequilíbrios: mecânico, fisiológico, neurológico, cognitivo e/ou afetivo de uma pessoa. Os métodos de educação somática nasceram na Europa e na América do Norte entre os séculos XIX e XX.). A Erick Hawkins Dance Company foi fundada em 1951 e continua a dançar pelo mundo todo até hoje.

⁵⁷ Uma das primeiras coreógrafas e dançarinas a descobrir que as técnicas terapêuticas eram úteis nos processos que levavam à invenção coreográfica foi Ann (a partir de 1972, Anna) Halprin. Ela absorveu as ideias das terapias que buscavam a integração corpo-mente e as utilizou no campo performático. Anna achava que a expressão pessoal poderia ser usada tanto para a criatividade quanto para o bem-estar psicológico, ainda considerando que a técnica e a expressão eram umas. O ideal era treinar o corpo para que ele voltasse a ser natural, baseando-se nas leis naturais cinesiológicas e anatômicas e utilizando esse conhecimento para chegar a padrões naturais de movimento que apareceriam nas coreografias (REYNOLDS; MCCORMICK, 2003). Halprin sempre deu especial atenção às sensações descobertas pelos performers que ela trabalhava. Essa foi a forma que ela encontrou para integrar o efeito terapêutico que a dança dela causava ao que era possível artisticamente.

Trisha Brown (1936-)⁵⁸. Apesar disso, nos registros pesquisados não há grande ênfase a ela e à pesquisa do ato respiratório.

No Canadá, a bailarina Marie Chouinard (1955-) também se renderia à pesquisa somática e experimental em dança, que enfatiza a busca gestual pelo emprego de técnicas de educação somática, como o *Body-Mind-Centering*, de Bonnie-Bainbridge Cohen⁵⁹. Nesse tipo de pesquisa, a partir de um contato profundo com o corpo e com o modo como ele se organizou, absorvendo experiências na vivência do tempo, padrões de memória são acessados e fazem verdadeiros caminhos pelo corpo para serem contactados e se mostrarem, sendo fonte para o processo coreográfico. Esses padrões surgem pelo desembaralhar da memória motora do corpo que dança. Existem alguns coreógrafos que fazem contato com os movimentos naturais e espirais da coluna para encontrar esses padrões. Esses movimentos podem ser classificados pela Osteopatia de Respiração Primária/RP do ritmo craniosacral. A RP é um ritmo interno que absorve todos os outros ritmos e experiências corporais:

[...] quando Marie Chouinard parece dobrar seus membros e lançá-los como um feixe a partir do ventre, diz ela que remonta o vivido embriológico, mais precisamente ao período da vida intra-uterina em que o movimento do feto se irradia e se organiza em torno do cordão umbilical. [...] a coreógrafa está menos preocupada em fazer desfilar a evolução filogenética do que isolar o motivo cinético supostamente inerente a cada uma dessas etapas, para o deslocar, dar-lhe outro encadeamento, tomá-lo como a matéria de uma metamorfose corporal, de uma hibridação imaginária, através das quais renova seu corpo e ao mesmo tempo interpreta o mundo. Como se, ao sondar as pulsações íntimas da sua própria carne, o bailarino chegasse por fim inevitavelmente a outros ritmos, a outros estados da matéria. (SUQUET, 2008, p. 524-525).

A canadense Chouinard parece ter abarcado definitivamente a pesquisa naturalista que usa os movimentos involuntários do MRP do SCS em sua dança. Ela acessa esses ritmos para que a memória motora do corpo se desembaralhe, fazendo com que padrões de movimento apareçam. O interesse, nesse caso, como cita Suquet (2008), é isolar o motivo cinético

⁵⁸ Trisha Brown dançou com Halprin, e participou da Judson Dance Theater, um dos movimentos mais radicais da dança desde os anos 1920, sendo considerado o iniciador da dança pós-moderna, também chamada de contemporânea⁵⁸. Na Judson, Brown dançou com o inovador Merce Cunningham (1919-2009), que, curioso sobre outras possibilidades, começou a se concentrar nas vias de fato da dança, sem tanto apego à expressão de sentimentos pessoais, trazendo, assim, o fim do sistema moderno da dança (SCHOONEJANS, 1993), e com Robert Dunn (1928-1996), jovem músico e coreógrafo americano que, nos anos 1960, ensinava aos estudantes que a dança poderia ser feita por experimentos improvisacionais que abarcavam novas dimensões baseadas nas frases de movimento criadas, na técnica, musicalidade e lógica, que poderiam sempre criar novos estilos de dança e nunca congelar uma única forma de dança. Dunn sempre estimulava seus estudantes a usarem diferentes dicas para mudar a dinâmica e o tempo das danças, como a mudança das luzes dos sinaleiros vistas pelas janelas do studio. Brown foi treinada como dançarina de sapateado, balé, acrobacia e jazz, tendo uma licenciatura em dança pelo Mills College, na Califórnia. Ela foi responsável por criar uma dança completamente sem ornamentos, onde eram constantes os colapsos flexíveis, os movimentos soltos feitos no espaço aéreo e as explosões súbitas de energia, todas feitas sob controle total da performer.

⁵⁹ Mais informações em: <bodymindcentering.com>.

supostamente inerente ao padrão presente no corpo para deslocá-lo, dar-lhe outro encadeamento, tomando-o como a matéria de uma metamorfose corporal, de uma hibridação imaginária; é como se, ao sondar as pulsações íntimas da sua própria carne, o bailarino chegasse inevitavelmente a outros ritmos, a outros estados da matéria:

Um inquérito orgânico e organizado sobre o comprimento de onda fundamental. Minha fonte sempre foi o próprio corpo e, especialmente, o silêncio e a respiração que compõem as coisas "invisíveis" da vida. Na raiz de cada novo trabalho, há sempre o que eu chamo o "mistério", um comprimento de onda desconhecida que me chama de uma maneira quase obsessiva. Meu trabalho consiste em capturar este comprimento de onda primordial, de "ajuste" em um sentido, e de organizá-lo no espaço e no tempo, com uma estrutura e forma que lhe são próprios. Desde 1978, este é o que tenho feito: ouvir atentamente a pulsação vital do corpo, a ponto de cristalizá-lo em uma nova ordem. Cada vez, eu recomeço a partir de zero. Cada vez, eu me concentro e re-direciono as minhas "antenas", eu procuro um novo "estado", posso controlar este comprimento de onda até que tudo esteja alinhado, como em uma estrutura clássica reinventada em que, espero, o próprio "mistério do espectador" será revelado a ele. Marie Chouinard, 2000. (CHOUINARD, 2015, tradução nossa).

A Compagnie Marie Chouinard, sediada em Montreal/Canadá e fundada em 1990 (Figura 7), deve ao talento de sua criadora os grandes prêmios que vem recebendo desde o final do século XX. Chouinard começou a dançar aos 23 anos de idade, estudando o balé clássico em Montreal com Tom Scott, indo posteriormente para Nova Iorque, Berlim, Bali e Nepal, onde realmente fez seu treinamento em dança. Ela começou a carreira sendo rotulada como a *enfant terrible* da dança em Montreal, por ter assumido uma vertente mais radical, chegando a urinar em um pote no palco. Mas, com o tempo, começou a ser reconhecida como uma das melhores coreógrafas do país, renomada pelo trabalho bem feito e artesanal.

Figura 7: Compaigne Marie Chouinard.



Em termos da movimentação que cria, Chouinard se aproxima muito da realidade ((inçex))terna que a dança pode abarcar. Ela se atém a fazer o dançarino experimentar como cada pedaço do corpo se move a partir de um encadeamento de ações. O movimento cinético detectado no padrão motor antes explorado pelo bailarino normalmente se liga por todo o corpo, como se um trajeto de energia e movimento pudesse ser visto por um caminho no corpo, uma trajetória que o olho acompanha ou um verdadeiro desamarrotar de uma prega do lençol fascial que cobre o corpo inteiro. A coluna se articula em direções muito mais oblíquas e em combinações de planos nunca antes pensados, os membros e a cabeça são levados a exprimir o desenrolar desse trajeto. Ao mesmo tempo, a dramaturgia inclui expressões faciais também decorrentes desse desamarrotar de pregas pelo corpo, onde os bailarinos comumente exploram a vocalização:

No alfabeto de Marie Chouinard, elementos respondem uns aos outros como em uma estrutura clássica, integrando diferentes entendimentos culturais do corpo como infinitamente inteligente. Sua matéria-prima é a carne, ossos e músculos dos dançarinos, o instinto e impulso vital do corpo humano cujas conexões íntimas ela expõe. Como um portador de sentido, cada gesto torna-se o "fonema" de um pensamento embutido no corpo, enquanto a forma reflete a alma do bailarino como reside em órgãos, células e circuitos energéticos. Celebrando o corpo humano como um veículo de vida, Marie Chouinard e seus colaboradores trabalham em conjunto para criar peças coreográficas que revelam um mundo de luz primal, sons codificados e formas multifacetadas, através de movimentos vigorosos e incandescentes. (CHOUINARD, 2015, tradução nossa).

A primeira criação de Chouinard, *Cristallisation*, de 1978, foi muito bem aceita e estabeleceu um futuro promissor para a artista que, posteriormente, criou mais de cinquenta coreografias. Performer e coreógrafa, a expressão de Chouinard engloba muito mais do que somente a dança, perfazendo uma mistura desta com a instalação multimídia, cinema, desenho, fotografia, *performance* e poesia. Em seu trabalho *Body Remix*, de 2005, ela explora o exercício da liberdade. Assim, os bailarinos podem estar nas pontas, ou não, aparecendo também munidos de órtese e próteses ou pendurados por cordas, que às vezes liberam seus movimentos, restringem ou os criam. O uso desses acessórios dá origem a forma incomuns e a dinâmicas diferentes.

Continuando com a história do uso da respiração nos processos de composição da dança cênica, pode-se citar a coreógrafa francesa Myriam Gourfink (data de nascimento não encontrada), que usou as técnicas respiratórias e as práticas meditativas para preparar o corpo para uma dança que relaciona o corpo e a tecnologia em cena. No Brasil, Klauss Vianna foi

um dos coreógrafos que mais parece ter se aproximado da metáfora naturalista em que o ato respiratório fazia a dança acontecer. Ele estava interessado em fazer com que o bailarino entendesse seu corpo e buscasse, no vínculo entre o gesto e a emoção, o material necessário para a encenação acontecer.

Klauss Vianna (1928-1992) foi um dos grandes reformadores da dança brasileira segundo Márcia Strazzacappa Hernandez (2000). Hernandez faz referência à possibilidade de Klauss ter sido inovador e original ao aplicar um trabalho corporal em domínios distintos daquele de sua origem. No início de sua carreira como coreógrafo, nos anos 1960, Klauss tinha como intenção criar um balé brasileiro. Depois, acabou por se tornar um especialista em articular a emoção ao movimento, sendo responsável por agitar o cenário cultural brasileiro, criando pontes antes inexistentes entre teatro e dança.

À época, verificou-se, segundo Joana Tavares (2008), uma transferência, na qual ele levou ao teatro os fundamentos pesquisados no corpo do bailarino, possibilitando que ambas as áreas fossem afetadas, em um processo de reversibilidade, pois ele sempre transitou entre esses dois terrenos. Ele desconstruiu a função do coreógrafo e deixou como legado, ao ator brasileiro, a preparação corporal. Isso foi feito na desmontagem do procedimento coreográfico oriundo da dança e no estudar das dinâmicas corporais, que se voltavam mais à dinâmica dos movimentos corporais. Tavares (2008) coloca que essa forma de trabalhar lembrava a de Bertold Brecht, na qual o ator deveria se concentrar nos ossos, músculos, pele, e espaços corporais para distanciar-se emocional e criticamente do que faz e fala.

Klauss foi um dos primeiros a propor um trabalho de corpo no teatro brasileiro, e isso virou moda a partir de então. Ele era transversal e fez a dança e o teatro se unirem. Em suas aulas, trabalhava pelas articulações, pelas linhas dos ossos, dando aulas sobre os músculos. Em outra etapa, linkava isso à atuação, ensinando aos atores o que eram os "músculos da emoção" e como usá-los em cena. Ele denominava seu trabalho de formas distintas, flutuando entre coreografia, dinâmica corporal, direção corpo/espço, direção e direção e criação da técnica corporal. Ainda, focava no desenvolvimento de uma partitura corporal rica e fluida, que ajudava os intérpretes a se organizarem em cena, chamando o que fazia, inicialmente, de preparação corporal. A base do trabalho corporal criado por Klauss colocou a possibilidade de expressão no modo de funcionamento do próprio corpo, como cita Arnaldo Alvarenga (2009).

Klauss tinha pai médico, e, quando criança, sempre se inquietava com o esqueleto humano sintético que ficava no escritório da casa da família. Parece que essa imagem de sua infância em Belo Horizonte o perseguiria a vida toda, pois uma das maiores premissas desse gênio dançarino seria o estudo da ossatura do corpo humano, base fundante de toda a

consciência corporal e do movimento. Mas Klauss começou a vida artística posando como modelo para artistas plásticos quando adulto jovem, inserindo-se no meio artístico mineiro por essa porta de entrada. Sobre a influência das artes plásticas em sua vida, costuma dizer que essa experiência o fez prestar atenção aos músculos e às formas do corpo e a ver a ideia atrás de um movimento ou a intenção antes do movimento (ALVARENGA, 2009).

Começou a dançar no Balé da Juventude, dirigido por Carlos Leite (1914-1995), em 1948, sendo o primeiro aluno a se matricular nessa escola. Mas Klauss não se apaixonaria pelo balé clássico, considerado por ele como uma técnica de repetição de gestos que estava longe do que ele encontrava no palco. Ele queria entender o corpo e o que acontecia com ele ao se mover, e não apenas repetir gestos até que se tornassem perfeitos. Apesar disso, Klauss seguiu para São Paulo, onde ficou de 1949 a 1951, estudando clássico com Maria Olenowa (1896-1965), professora de Carlos Leite. Ele citava que aprendia a dançar muito mais com as obras dos artistas plásticos que via, como Da Vinci, Rafael e Modigliane, onde conseguia estudar a musculatura, ossatura e mecânica corporal, do que nas aulas de dança em si.

Em 1951, retornou a Belo Horizonte, por ocasião da morte da mãe, voltando a integrar o Ballet de Minas Gerais. Em 1952, escreveu seu primeiro ensaio, denominado de *Pela Criação de um "Ballet Brasileiro"*:

Klauss, sem abandonar a base da dança clássica européia [...] procura utilizá-la levando em conta sua sensibilidade brasileira, impregnada pela cultura local de Minas, sua literatura, seus artistas plásticos, seus músicos, enfim, tomando como base fatos colhidos numa geração de artistas que se firmavam sob mútuas influências de áreas distintas, mas que se irmanavam no ideal de uma criação preñe de elementos locais, favorecedores de uma expressividade individual. O efeito da "Geração Complemento" sobre os processos por que passou a construção da dança moderna em Belo Horizonte tem seu início no ballet moderno de Klauss Vianna. (ALVARENGA, 2009, p. 127).

Em 1958, nasce seu filho, Rainer Vianna, e ele criou o Ballet Klauss Vianna/BKV, que começaria a ser preparado para dançar as coreografias do próprio Klauss. Ele convidou alguns bailarinos amigos e a esposa, Angel Vianna, para dançar na BKV, abrindo as portas para a entrada e a prática do balé moderno em Belo Horizonte. De 1958 a 1962, compôs várias peças para o BKV. Nelas, continuava a pesquisar uma movimentação genuinamente brasileira, ultrapassando as heranças do balé tradicional ao eleger como temas para as peças que compunha o comportamento do homem brasileiro em sua ambiência. O fazer de Klauss era visivelmente baseado em uma dança comum a outros mestres, mas, ao mesmo tempo, desenvolvida de outro modo, pedindo passagem para existir. Com o passar dos anos, Klauss

foi se dedicando a criar uma linguagem mais universal, sem deixar, entretanto, o intento de criar uma dança brasileira.

Em 1963, Klauss e Angel fecharam o BKV em Belo Horizonte e viajaram para a Bahia. Ele havia sido convidado por Rolf Gelewski e Lia Robatto a trabalhar na Escola de Dança da UFBA, primeira universidade a oferecer esse curso superior no Brasil. Em Salvador, Klauss aprofundou suas ideias sobre o ensino de dança, a consciência corporal e a preparação do corpo tanto para o profissional de arte cênica como para o leigo. Ao mesmo tempo, se distanciou do trabalho como coreógrafo. Na universidade, estudou anatomia, cinesiologia, neurologia e fisiologia na Faculdade de Odontologia e se dedicou a ensinar um balé diferente, reinventado por ele. Também estudou a Capoeira e conheceu o candomblé, que lhe causou grande impressão. A partir daí, incorporou em suas aulas os movimentos de tronco, os pés descalços, a música ao vivo, fazendo todos dançarem também pelo conhecimento dos movimentos dos ossos, músculos e articulações.

Em 1964, após o golpe militar, Klauss se viu fechado e acuado. Assim, com a recessão econômica e a censura ideológica atingindo as artes em cheio, ele e Angel saíram da universidade, mudando-se para o Rio de Janeiro em 1965. Sem encontrar trabalho qualificado, Klauss acabou lecionando em pequenas escolas de dança e Angel começou a dançar em programas televisivos. Em 1968, com o fortalecimento de seus laços profissionais, ele foi convidado a lecionar na Escola Municipal de Bailados. Nessa época, aproximou-se do teatro, começando a trabalhar com a expressão e a preparação corporais, dando origem ao que viria a ser uma reviravolta nessa área no Brasil. A partir de 1967 e até 1988, trabalhou em peças como *A Ópera dos Três Vinténs*, *Roda Viva*, *Navalha na Carne*, etc:

E ali onde primava a palavra falada, Klauss Vianna era aquele que procurava fazer o "corpo falar", que tentava dar voz ao corpo. Assim, conviviam figuras importantes do momento: eram cenógrafos, dramaturgos, atores e diretores, como Rubens Corrêa, Ivan de Albuquerque, Zé Vicente, José Celso Martinez Corrêa, Flávio Império, Paulo Affonso Grisolli, dentre outros. Os atores brasileiros viviam um momento novo, sobre o qual afirma o ator Gracindo Jr. "*Foi realmente quando a gente começou a se preocupar com o corpo, porque antes era só palavra*". (ALVARENGA, 2009, p. 89).

Dessa fase em diante, Klauss assumiu a irreverência e a transgressão como traços, consolidando sua teoria de que o movimento deveria associar-se à emoção, sendo forte por si mesmo e obtido pela transposição da dança para a gramática da cena. Por seu trabalho no teatro, ganhou o Prêmio Molière, em 1972, que possibilitou que ele e Angel viajassem para a Europa. Lá, estudaram com Gerda Alexander (1908-1994), criadora de um método de

autoconhecimento chamado de Eutonia⁶⁰, visitando também outros criadores americanos modernos. Isso fez com que eles se sintonizassem com o que se fazia fora do país no tocante à expressão corporal e à recuperação motora.

Em 1974, Klauss deixou a Escola de Bailados e, de 1975 a 1976, foi crítico de dança para o Jornal do Brasil. Ainda, participou de uma pesquisa patrocinada pela Fundação Nacional das Artes/FUNARTE, intitulada “O gestual do homem carioca”, em que fez um estudo sobre o movimento e as posturas cotidianas do carioca, dirigiu o Grupo Teatro do Movimento, a Escola de Teatro Martins Pena e o Instituto Estadual das Escolas de Arte do Rio de Janeiro. Ao final da carreira, dirigiu a peça tetral *O exercício*, em 1977, com a qual ganhou o Prêmio Mambembe. Klauss foi muito importante para a dança cênica e o teatro brasileiros, pois conseguiu aproximar os intérpretes de quem eles realmente eram, incentivando a autodescoberta. Para ele, a dança estava em cada um e o professor era como um parteiro, tirando a dança de dentro (Figura 8).

Figura 8: Klauss Vianna e a descoberta do movimento.



Em 1977, em meio a uma crise existencial, Klauss mudou-se para São Paulo. Nos últimos doze anos de vida, continuou no teatro paulista e retornou à dança, também ministrando aulas a leigos. Assim, trabalhou nas escolas de Ruth Rachou, René Gumiel e na academia Steps. Em 1980, retornou para Minas, onde coreografou o Balé Teatro Minas. Em 1981, participou de festivais de dança e fez a preparação corporal dos bailarinos-atores do espetáculo *Clara-Crocodilo*. Nesse mesmo ano, foi convidado a assumir a Escola Municipal de Bailados, na qual permaneceu até 1982. Nessa escola, foi revolucionário, propondo que as

⁶⁰ Mais detalhes em: <eutonia.org.br>.

alunas fizessem somente duas aulas de balé por semana e se envolvessem com dança criativa, brincadeiras, dança moderna, jogos e tudo o que pudesse levar os corpos a se descobrirem.

Em 1982, Klauss assumiu a direção artística do Balé do Teatro Municipal, que se tornaria o Balé da Cidade, sendo responsável por modificar a mentalidade dessa companhia, propondo que diferentes áreas dessem sua contribuição à dança e mudando a mentalidade dos membros do elenco. Ele costumava falar que as correções dos erros de contagem e a repetição uniforme das coreografias nos ensaios não o interessavam, mas sim a colocação da emoção vinculada aos movimentos. Klauss ainda criou o Grupo Experimental, com artistas independentes da dança paulista que tinham a permissão de criar junto com ele, ao mesmo tempo em que improvisavam, erravam e experimentavam em cena. Com esse grupo e o espetáculo *Bolero*, ganhou o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Artes/APCA como melhor espetáculo, em 1983.

Em 1985, a convite da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Klauss trabalhou por um curto período de tempo como docente. Em 1987, participou da implantação da Pós-Graduação em Coreografia da UFBA. Para sistematizar e registrar seu método, Klauss recebeu financiamento para fazer a pesquisa “A intenção e os gestos”, que resultou no espetáculo *Dã-dá Corpo* e no livro *A dança*. Em 1992, seu último ano de vida, foi homenageado com a Comanda da Ordem do Mérito Artístico - Colégio Artium, da Fundação Clóvis Salgado, de Belo Horizonte.

Klauss participou de muitos acontecimentos importantes na dança nacional e paulista dos anos 1980. Nessa década, as iniciativas estatais e privadas impulsionaram a dança, estimulando a criação de espetáculos, a formação livre e acadêmica, a constituição de novos grupos e companhias, a produção de livros, a organização de mostras e de festivais e a maior circulação pelos palcos nacionais e internacionais:

Toda essa movimentação envolvendo a dança que se produzia no país ao longo da década de 80 veio impulsionar tanto estudantes como profissionais para uma certa inquietude e novos interesses em relação à dança, contribuindo para a desmontagem de uma velha máxima, comum em nosso meio: “o bailarino não pensa, ele faz”. Essa lenta, mas contínua desmontagem, fortalece o deslocamento da dança, em nossa cultura, do lugar de mero entretenimento “chic” para a posição, ainda não considerada, de área de conhecimento no campo da arte. Nessa direção, o trabalho de Klauss Vianna mostrou-se uma importante contribuição. Com o seu empenho em compreender a natureza humana e ver essa natureza expressar-se na cultura em que se forma, a qual também ajuda a formar, ele redefinirá o lugar do bailarino dentro da própria dança ao rever a ideia de autoria, agora dentro do princípio segundo o qual o executante passa a ser também o autor, um intérprete-criador, o que reflete um forte traço da contemporaneidade da dança. (ALVARENGA, 2009, p. 118).

A prática educacional não sistematizada criada por Klauss foi levada adiante por sua esposa Angel, possibilitando que ela criasse a Escola e Faculdade de Dança Angel Vianna⁶¹, na qual oferece cursos livres; cursos Técnico em Bailarino Contemporâneo e Técnico em Reeducação Motora e Terapia Através do Movimento; Bacharelado e Licenciatura em Dança; e as Pós-graduações em Conscientização do Movimento e Jogos Corporais – Metodologia Angel Vianna/MAV, em Terapia Através do Movimento – Corpo e Subjetivação, em Preparação Corporal nas Artes Cênicas, em Corpo, Diferenças e Educação e em Sistema Laban/Bartenieff.

Ruth Rachou (1927-) foi pioneira no ensino de algumas técnicas de dança moderna, como Graham e Limón⁶², abrindo uma das primeiras escolas de dança moderna do país, nos anos 1970. Ela também trouxe o método Pilates para o Brasil, ao redor de 1990, junto a outros pioneiros, que muito ajudou os bailarinos a se organizarem corporalmente, inovando ao falar sobre esse método, que se baseia essencialmente no ato respiratório para trazer controle, consciência e equilíbrio para o corpo todo. Apesar disso, parece que tanto em Klauss quanto em Ruth não foi dada uma atenção especial à composição da cena gestada a partir desse aprendizado respiratório.

Portanto, por mais misterioso que o ato respiratório ainda possa parecer na atualidade, o entendimento dos mecanismos profundos que o regem pode fazer com que seja possível usar a respiração enquanto categoria para o intérprete. Assim, acredita-se no estudo da Respiração Percussiva, ou *Percussive Breath*TM, proposta por Ron Fletcher, um ex-bailarino de Graham, que estudou e ensinou com Alma Hawkins, criadora da Terapia pelo Movimento, e com Joseph e Clara Pilates, idealizadores do método Pilates, pode ajudar o intérprete a entender e a usar a respiração como uma categoria corporal básica para que acesse esse (((inçex)))terno aqui proposto. Além disso, o estudo do MRP do SCS também pode auxiliar os intérpretes a atingirem o mesmo objetivo.

⁶¹ Detalhes em: <escolaangelvianna.locaweb.com.br/blog/>.

⁶² Um dos maiores discípulos de Humphrey-Weidman foi José Limón (1908-1972), que emigrou do México para Los Angeles aos oito anos de idade. Depois de ser um dos principais dançarinos de Humphrey, Limón começou a fazer trabalhos coreográficos com Lucas Hoving (1912-2000), um aluno de Jooss. Eles tentaram redefinir o papel da figura masculina na dança, pois tanto o balé quanto o teatro popular haviam banalizado o dançarino. A técnica criada por Limón privilegiava dinâmicas curvilíneas, inclinações da cabeça e ombros, e giros fora do eixo pelas costelas e bruscas quedas ao chão também eram frequentes. Uma das ações mais características era a feita em cruzamento do braço pelo torso, e consequente retorno pelo cotovelo, de forma lírica, para cima. As pernas eram usadas em paralelo com frequência e os pés poderiam bater no chão, provocando ruídos. Ele ficou conhecido por moldar excelentes atletas-bailarinos.

a) **O Método Pilates, o Fletcher Pilates® e a *Percussive Breath*™**

A respiração é um dos princípios de movimento básicos no Pilates, um sistema de movimento criado pelo alemão Joseph Pilates (1883-1967) nos anos 1930 e desenvolvido pela também germânica Clara Pilates⁶³ (1883-1977), sua companheira, nos mais de quarenta anos em que viveram juntos nos EUA. O Pilates foi elaborado para fortalecer, alongar e equilibrar o corpo como um todo. O método foi originalmente pensado para auxiliar seu criador a vencer as dificuldades corporais apresentadas ao nascimento, como o raquitismo e o comprometimento respiratório. Pela prática constante dos exercícios preconizados, que seguiam princípios do yoga, artes marciais, meditação Zen budista e exercícios greco-romanos, Joseph foi ficando tão forte que começou a posar na adolescência para pintores que faziam quadros de anatomia. Depois, começou a ser convidado para lecionar sobre o que havia criado. Há rumores de que ele tenha trabalhado com Laban quando este estava na Alemanha.

Por meio de um trabalho respiratório preciso, da prática dos exercícios e dos princípios de movimento⁶⁴ que dão origem a uma organização corporal profunda, ou a um entendimento e controle do corpo em suas mais diversas ações, o Pilates ajudou indivíduos com ou sem doenças, jovens, adultos ou idosos, chegando a ser utilizado por bailarinos e atletas de elite para melhorar sua capacitação corporal. O método, originalmente denominado de Contrologia Corporal, por ser tão bem elaborado e de amplo emprego, passou a ser bastante difundido no fim do século XX e início do XXI (Figura 9).

⁶³ Apesar de ser conhecida por este nome, Clara nunca se casou oficialmente com Joseph. Seu nome de solteira era Clara Zeuner.

⁶⁴ Joseph e Clara nunca se preocuparam em elencar princípios para o método que haviam criado. Entretanto, dois alunos que frequentavam o studio de Nova Iorque, Philip Friedman e Gail Eisen (2004), foram os primeiros a definir seis princípios para o método, a saber: respiração, controle, consciência, concentração, centro e fluidez.

Figura 9: Clara, sempre vestida de enfermeira, e Joseph Pilates, de sunga, sentados em um "divã", que escondia um dos aparelhos criados para o método, o Universal Reformer.



Nos anos em que viveram, os dois alemães foram desbravadores da concepção e aplicação do Pilates em diferentes situações, dentre elas, gratuitamente, para exilados da I Guerra, quando Joseph morava na Europa e foi internado como inimigo em ilhas inglesas (1914). Nessas ilhas, ele aplicou o que denominava de *mat* Pilates, uma série de exercícios feita em uma sequência fixa, no chão ou em cima de um *mat*⁶⁵. Posteriormente, após ter criado aparelhos⁶⁶ com as molas das camas e com tubos de aço cromado que enquadravam camas ou cadeiras, dentre outras maquinarias, Joseph e Clara abriram seu studio, logo após imigrarem para Nova Iorque, em 1926. Foi aí que Joseph e Clara, instalados ao lado do New York City Ballet, começaram a atender diversos bailarinos machucados que não tinham onde encontrar ajuda e estavam fadados a parar de dançar. Nessa fase, deixavam uma caixinha na recepção, na qual os clientes depositavam cinco dólares por aula, como cita Robert Wernick (1962).

Posteriormente, eles também empregaram o método por eles criado na recuperação da pós-mastectomizada Eve Gentry e nos cursos de verão na escola Jacob's Pillow, que fica perto das montanhas Berkshire, onde eles eram pagos para lecionar para grupos de bailarinos. Joseph também escreveu dois livros, um em 1934 e outro junto a William Miller (1945), e

⁶⁵ Originalmente, o *mat* referia-se a uma espécie de colchão de madeira, coberto por uma espuma e por couro preto, que tinha dois furos arredondados laterais em uma das extremidades. Nesses furos inseria-se um bastão, que cruzava o colchão de um lado a outro. Na outra extremidade, colocavam-se duas caixas pequenas, também acolchoadas e revestidas por couro preto. Ambos, o bastão e as caixas pequenas, serviam de superfície para a melhor colocação corporal. Na atualidade, traduz-se *mat* como solo, ou colchonete, sendo o *mat* Pilates uma modalidade bastante difundida nas academias e grupos de dança ao redor do mundo.

⁶⁶ Pilates é considerado como um gênio criador. Durante toda sua vida foi incansável, dedicando-se à pesquisa e ao feitiço de aparelhos como o Trapézio, Reformer, Cadeira, Barril, Spine Corrector, Ped-a-Pull, Beam Bag, Toe Corrector, Feet Corrector, Breath-a-Cizer e Head Harness. Para ver as imagens desses aparelhos, visitar <balancedbody.com>.

neles deixou uma pequena parte do método descrita, para que fosse seguida por qualquer pessoa, mesmo se no conforto do lar:

A Contrologia não pede que você se associe a uma academia, e nem que compre acessórios caros. Você pode se beneficiar completamente da Contrologia em sua própria casa. [...] *RETURN TO LIFE* explica completamente como você pode obter um condicionamento físico digno de forma bem-sucedida, em sua própria casa e a um preço simbólico. (ROBBINS; ROBBINS, 1998; 2010, p. 6-8, tradução nossa).

O casal de mestres teve diferentes discípulos no studio de Nova Iorque e grande parte dos dançarinos lesados os procurava para obter ajuda. Depois, alguns deles se apaixonavam pelo método, aprendiam o ofício criado pelos Pilates e, após dois ou três anos, se tornavam capacitados para lecionar. Após a morte de Joe e Clara, vários discípulos abriram seus próprios studios e/ou escolas e, assim, seguiram praticando e ensinando o método, mas não havia consenso no grupo, muito menos um conjunto de regras próprias definidor de caminhos para o bom funcionamento do método. Por isso, alguns deles, e escolas, começaram a difundir o que consideravam o seu "jeito certo", "único", de se fazer e ensinar esse sistema.

Grande foi a briga criada pelas escolas e professores do método nos EUA, quando, em 1994, uma dessas escolas se autointitulou detentora dos direitos do nome Pilates, pretendendo que ninguém, se não eles, usasse aquele nome. O caso foi levado à Justiça Americana que, em 2001, deliberou o nome Pilates como genérico, e, como tal, nem o nome, nem os exercícios desse sistema poderiam se tornar marcas registradas. Definido como de domínio público, o Pilates explodiu em um mercado amplamente acessível.

Desse modo, aumentou significativamente o número de studios, escolas de formação do método, fábricas de aparelhos e de recursos, como livros, DVDs, vídeos disponíveis na internet e acessórios vendidos a preços módicos, inclusive nos supermercados dos EUA. A oferta de Pilates cresceu assustadoramente, sem que fosse percebida a real dimensão do que isso causaria. Surgiram muitos cursos de formação de professores que aconteciam em um final de semana, com carga horária de vinte horas e com distorções absurdas dos princípios do método.

Ademais, havia, ainda, um paradoxo: o método foi declarado de domínio público, mas eram os diferentes discípulos diretos de Pilates que tinham acesso ao material produzido por Joseph e Clara, que o havia distribuído ainda em vida. Chegou-se a um ponto tal de especulação que alguns se autointitulavam mais aptos a levar o trabalho adiante, tendo em vista o privilégio do acesso e domínio desse material.

Deborah Lessen, que desenvolveu sua própria escola de Pilates depois de ter estudado por anos com Carola Trier (discípula direta de Joseph e Clara), foi uma das grandes responsáveis pela briga contra a criação de uma marca registrada para o método e, ao comentar os fatos e relacioná-los com o sistema capitalista do livre mercado, declarou: "[...] isto não é uma coisa ruim. Significa que qualquer um pode fazer qualquer coisa, e a esperança é que aqueles que têm talento e visão chegarão ao topo." (LESSEN, 2013, tradução nossa).

Esse cenário, provocado pela abertura de mercado, e a falta de união da classe profissional, levou os discípulos mais éticos e preocupados com a qualidade do método, principalmente nos EUA, a estabelecerem alianças. Uma dessas alianças que se destacou foi a Pilates Method Alliance/PMA⁶⁷, criada em 2001, que realizou estudos exaustivos com os discípulos de diferentes escolas de Pilates, visando estabelecer alguns critérios que ajudassem a manter a genuinidade do método.

Dessa maneira, foram definidos o conceito, a perspectiva histórica, os princípios filosóficos e de movimento, os objetivos, os benefícios, as áreas de aplicação, a caracterização dos domínios dos profissionais, as abrangências, a definição e os limites da prática, as indicações, as precauções, as contraindicações e o repertório básico de exercícios em cada aparelho, acessório e no *mat*.

A PMA, com base nesses critérios, definiu uma carga horária mínima para a formação de professores (450 horas), premissas a seguir para quem quisesse manter uma escola de Pilates (por exemplo: ter um mínimo de dez anos de prática docente em Pilates e ser membro da PMA) e, ainda, um código de ética profissional. A PMA é uma instituição internacional sem fins lucrativos que objetiva, principalmente, fortalecer os profissionais do Pilates, mantendo-os em contato e coesos na proposta da criação da profissão de professor de Pilates. A PMA certificou, até hoje, aproximadamente cem professores no Brasil (PMA, 2014).

O método se popularizou entre as classes alta e média brasileiras, provavelmente por conta da questão custo/benefício, e vem sendo cumprida a seguinte profecia do gênio criador do método: o sistema de exercícios corretivos deveria ser usado tanto por idosos quanto por crianças, enfermos ou atletas de elite (PILATES, 1934; 1945). Para Joe, apelido do mestre alemão, a vida moderna era perigosa para todos que não se preparavam fisicamente. A Contrologia, quando acessível a um grande público, previniria sofrimentos: "[...] você e eu, e todos nós, temos, por nosso próprio interesse, que pensar constantemente na melhoria dos

⁶⁷ Para mais detalhes sobre a PMA, ver <pilatesmethodalliance.org>.

nossos corpos e no cuidado e bem-estar que merecemos" (ROBBINS; ROBBINS, 1998-2010, p. 6, tradução nossa).

Contudo, à medida que a popularização do método se deu na Terra Brasilis, por volta da metade da primeira década do século XXI, a oferta do Pilates começou a passar por transformações ainda mais nefastas do que as sentidas nos EUA. Aqui, houve um aumento exagerado e súbito de studios de Pilates, que se caracterizou como um processo imaturo em sua essência. Esse fenômeno ocorreu nos EUA, após mais de setenta anos de vivência do método, e teve como consequência difíceis repercussões, a mais desastrosa tendo acontecido no Brasil, quando instrutores e toda a indústria do Pilates eram ainda inexperientes, pois o método era praticado há apenas dez ou quinze anos.

Fruto desse processo desenfreado, seguiu-se uma adaptação do oferecimento de Pilates em academias de ginástica, que logo se ajustaram a essa nova demanda e passaram a oferecer o *mat* Pilates a preços mais baixos e mais competitivos que os dos studios, pois estavam vinculados a um plano que englobava outras modalidades e serviços. Essa oferta, no entanto, era guiada pelo oportunismo sem contrapartida com a manutenção da qualidade dos serviços prestados, nem com um balizamento dos preços das aulas.

Infelizmente, esse panorama reverbera e tem efeitos perigosos até hoje. Enquanto nos EUA uma aula em grupo de *mat*, com dez a quinze pessoas, de uma hora, custa entre dez e vinte dólares, e uma aula individual nos aparelhos, com a mesma duração, sai entre cinquenta e cem dólares (PMA, 2014), no Brasil você pode encontrar a mesma aula de *mat* a cinco e trinta dólares, e as individuais em equipamentos de dez a cem dólares. Além disso, frequentemente é possível encontrar aulas de Pilates em grupo que se assemelham a aulas de ginástica localizada, onde são inadequadamente pinçados alguns princípios do Pilates, como a respiração e o controle de centro, vendidos como palavras mágicas para aqueles que querem definir seu abdomen e melhorar sua postura.

Em paralelo a essa conjuntura, houve um crescimento da oferta de equipamentos de Pilates em um mercado também competitivo, alimentado pela indústria internacional e nacional. Assim como aconteceu com a oferta de aulas de Pilates, fruto da ganância do lucro, muitos equipamentos fabricados passaram a ter baixos preços e má qualidade.

Nos EUA, as grandes fábricas de equipamentos de Pilates estão envolvidas no suporte à organização da profissão, apoiando, por exemplo, financeiramente, as iniciativas da PMA. No Brasil isso não vem acontecendo, provavelmente porque ainda não vingou nenhuma grande iniciativa no sentido de formar um grupo coeso, sem fins lucrativos, lutando pelo Pilates no país.

Na história do Pilates no Brasil, é possível observar que, nesse processo, houve um crescimento da oferta na formação e educação em Pilates. Algumas escolas internacionais de linhas derivadas dos trabalhos desenvolvidos pelos chamados *elders* de Pilates (aqueles que estudaram diretamente com Joe e Clara) e outras grandes escolas internacionais desembarcaram aqui um pouco antes do *boom* dos studios, academias e fábricas. Elas foram trazidas por alguns profissionais brasileiros ligados ao estudo do movimento, principalmente da dança, que, no exterior, tiveram contato com essas escolas.

Não poderia ser de outra forma! Os profissionais da Dança, da Fisioterapia e da Educação Física, com um trabalho corporal próprio, típico da nossa brasilidade, se misturaram e atenderam aos primeiros "chamados de Joe e Clara", liderando a implantação do Pilates no país. A partir daí, boa parte das escolas criadas pelos discípulos diretos do Pilates têm representantes no Brasil.

Apesar do alto custo dos cursos de formação, houve uma extensa ação educacional nos dez primeiros anos da entrada do método em nosso país. No período da implantação, alguns profissionais, tanto da Dança como da Educação Física e da Fisioterapia, tiveram uma formação apoiada pela indústria de Pilates dos EUA e foram diretamente influenciados pelo trabalho de Brent Anderson⁶⁸. Porém, nos últimos quinze anos esse crescimento tomou rumos não calculados e se tornou outra vez caótico, com empresas nacionais e internacionais, tanto qualificadas quanto não qualificadas, assumindo essa fatia do mercado.

No Brasil, algumas alianças e associações surgiram para que regras fossem criadas e o fenômeno Pilates fosse mais bem preservado, mas a maioria das iniciativas não alcançou sucesso devido às gestões pouco democráticas, incapazes de perceber as especificidades de cada escola envolvida por suas propostas. Mais uma vez, a ganância individual e a competição entre as escolas de Pilates passaram a ser a regra do jogo. A Aliança Brasileira de Pilates/ABRAPI teve algum sucesso e deve ser considerada, pois se manteve de 2007 até o fim de 2013.

O insucesso dos profissionais de Pilates para se organizar, diferentemente da história da última década nos EUA, levou os Conselhos de Educação Física e de Fisioterapia, e alguns representantes da Dança, a se mobilizar para direcionar o desenvolvimento do método no país. Do consenso, ficou estipulado que somente profissionais graduados nessas áreas das ciências e nas artes do movimento poderiam trabalhar com o Pilates no Brasil. É óbvio que

⁶⁸ Anderson foi um dos primeiros fisioterapeutas a estudar com alguns discípulos diretos do Pilates. Ele fez uma leitura científica do método, adaptando-o para que fosse amplamente empregado na reabilitação. Mais detalhes em: <polestarpilates.com>.

essa iniciativa não estava relacionada apenas à regulamentação do Pilates no Brasil, pois havia, e ainda há, questões de cunho político-financeiro relativas à reserva de mercado. Há tramitações de projetos de lei no Congresso Nacional para regular o Pilates como profissão independente, o que também vem sendo tentado nos EUA. Esses projetos terão dificuldade de aprovação no Congresso, tendo em vista os *lobbies* praticados pelas bancadas que apoiam as profissões utilitárias do método.

Por todas essas razões, o avanço tecnológico, e, principalmente, as tentativas de comercialização do método Pilates no Brasil, deixam em alerta os interessados sérios e comprometidos com esse sistema de exercícios. São de espantar as imagens vistas nas redes sociais, em contas de studios no Instagram e Facebook, e em sites de cursos de educação de professores de Pilates, que prometem uma curta formação *online*. Nelas, percebe-se que a considerada "velha e tradicional" forma de executar os exercícios criados por Joseph, Clara Pilates e os discípulos diretos deles perde espaço para os malabarismos e virtuosismos das imagens de exercícios "inovadores". Essas propostas messiânicas procuram tornar obsoleta, cansativa e dispensável a antes assegurada estratégia de ensinar o método presencialmente, exigindo anos de estágio para formar um professor.

Observa-se, ainda, uma questão a ser superada: a falta de mais investimento em pesquisa tanto dos profissionais como da indústria de Pilates, cujas criações devem ser aprovadas e exigem maturidade. É possível criar e aplicar propostas de novos programas de exercícios, mas é preciso testá-las e praticá-las em si mesmo para, posteriormente, validá-las, o mesmo valendo para a propagação de histórias, aparelhos, imagens, roupas, livros e DVDs.

O Pilates é um termo genérico sem registro ou patente que o proteja, ao sabor dos ventos e do avanço tecnológico; pôde ser comercializado e, ainda, hackeado, sampleado e destituído de seus princípios fundantes de forma muitas vezes abusiva, como demonstrado. Há quem diga que Joe, mesmo correndo perigo, não registrou a patente de sua marca justamente para deixá-la aberta, para respirar e se modificar, de acordo com o que o grupo todo envolvido na história do Pilates decidiu.

Entretanto, considera-se que para o Pilates seguir original, mas impregnado dos ares da inovação e da revitalização que o impeçam de torná-lo obsoleto, é preciso bastante cuidado. O método precisa ser constantemente supervisionado por um grupo de pessoas comprometidas e que historicamente vem trabalhando e construindo o Pilates. Supervisionar significa vivenciar, junto com o outro, as transformações a partir do que o método era e do que se tornou. Trata-se de aprender o jeito de fazer-se mover com o outro, em vivências-ações-pesquisas do cotidiano, compartilhando as experiências do outro. Acredita-se no fazer

cotidiano da história do método criado e acessível a todos. É preciso repudiar as tentativas de torná-lo uma mercadoria para o consumo destituído de história e de propósitos. Parte do Estado, da sociedade e algumas instituições vem tentando, desonestamente, agir desse modo: é preciso atenção, como citam Ana Machado e Lucídio Bianchetti (2011).

Nesse confuso enredo, entretanto, evidencia-se, em território brasileiro, uma tendência à oferta do Pilates focada em sua essência, no respeito à maneira como foi pensado pelos mestres alemães e por seus discípulos diretos. Sem dúvida, algumas iniciativas nessa perspectiva têm sido bem-sucedidas e crescem pelo mundo em escolas tanto internacionais como nacionais que tentam seguir o fluxo da história do método, baseando suas ações nas regras estabelecidas pela PMA, por exemplo. Algumas empresas de fabricação de equipamentos, sensíveis a esse posicionamento, têm colaborado com os organizadores de congressos, feiras nacionais e internacionais, e, ainda, com os pesquisadores de equipamentos e novas metodologias.

Pode ser observado, também, que o Pilates já foi incluído como disciplina em Instituições de Ensino Superior no Brasil, tanto públicas quanto privadas, que tentam cuidar e assegurar a qualidade do ensino do método. A primeira faculdade a ter essa disciplina foi a Faculdade Angel Vianna, no Rio de Janeiro. A professora proponente da disciplina foi a dançarina e mestre de Pilates Mariana Lobato⁶⁹. As pesquisas na área também vêm crescendo, principalmente pela produção intelectual de mestres e especialistas que frequentam universidades que se abriram para discutir o método, chegando a criar laboratórios de pesquisa e a oferecer cursos de pós-graduação em Pilates.

Os congressos e encontros realizados no país que oportunizam palestras e workshops ministrados pelos discípulos diretos dos mestres e pelos professores da segunda geração têm se mostrado fundamentais para assegurar o movimento de renovação garantida do método. Tais iniciativas repercutem e colocam em evidência a história e a cientificidade do Pilates.

Nessa direção, a entrada da escola Fletcher Pilates® no Brasil tem como propósito primeiro restabelecer a história do método e a forma de praticar um Pilates original, mas, ao mesmo tempo, dinâmico e evoluído de suas raízes: "*evolved from the source*". Assumindo os obstáculos e desafios próprios do processo, a principal bandeira dessa escola é garantir um Pilates comprometido com a qualidade, a história e a pesquisa, se opondo a sua utilização para fins utilitários e cultivando uma abertura para o diálogo com a comunidade envolvida.

⁶⁹ Mais informações sobre Mariana Lobato em: <studiomarianalobato.com.br>.

Toda essa ética do Fletcher Pilates® vem da personalidade do seu fundador, Ron Fletcher, e de suas crenças. Descendente de índios americanos e de irlandeses, foi um bailarino de Graham que rompeu com as formas ideais do balé clássico e propôs que a respiração fosse mais explorada na dança: "Eu baseei tudo o que fiz na pulsação da vida, que é, para mim, a pulsação da respiração.". Ele evoluiu como bailarino com Yeithi Nimura (1897-1979), um coreógrafo japonês que o ensinou a encontrar uma "elevação interna pelo corpo", como Ron mesmo dizia, e com Agnes de Mille (1905-1993), que coreografou balés e shows na Broadway.

Em 1948, Ron sofreu uma lesão no joelho e lhe indicaram, para uma boa recuperação, "um mestre alemão", inventor de um sistema revolucionário que estava curando todos os bailarinos lesados em Nova Iorque. Restabelecido, trabalhou como coreógrafo e/ou intérprete em diferentes papéis: na Broadway, na televisão, em Paris, em Milão e no Ice Capades, uma companhia de patinação artística no gelo. De 1948 até 1971, quatro anos após a morte de Joe, Ron (Figura 10) voltava à Nova Iorque com frequência e sempre retomava os estudos no studio de Joe e Clara.

Figura 10: Ron Fletcher em total força e presença.



Após a morte de Joe, Ron se aproximou ainda mais de Clara, que acabou criando repertórios específicos para seu corpo, a exemplo do *Spine Corrector*. Depois de perder quase tudo para o alcoolismo, Ron decidiu se envolver com os Alcoólicos Anônimos e dedicar-se ao ensino do método Pilates, sendo abençoado por Clara para abrir o primeiro studio da costa oeste americana, em 1971. Até então, o Pilates era praticado somente em Nova Iorque e estava em decadência financeira, tendo o studio de Joe e Clara decretado falência. Ron foi um

dos responsáveis pela sobrevivência do método, tendo uma grande influência no sucesso alcançado por Pilates nos EUA, pois começou a trabalhar com pessoas influentes de Los Angeles, artistas de Hollywood e políticos locais, que promoveram o Pilates novamente.

Posteriormente, uma das grandes influências na vida profissional de Ron foi a americana Alma Hawkins (1904-1998), criadora da Terapia pela Dança/Movimento. Sob sua influência, passou a perceber que o movimento do corpo, e a mistura da dança com a cinesiologia, poderia curar as pessoas. Fletcher ajudou os responsáveis pela fundação, em 1983, de um studio de Pilates no Saint Francis Memorial Hospital, onde foi iniciado o primeiro trabalho de aplicação do método na medicina da dança. Ron colaborou, em 2001, com a justiça americana, a partir de seu testemunho, considerado chave para elucidar o processo do registro da marca Pilates. Foi, ainda, o precursor dos workshops em Pilates oferecidos fora do ambiente de studio para a plateia estadunidense.

A partir de toda essa experiência e mantendo-se fiel ao aprendizado com Joseph e Clara, Fletcher desenvolveu programas assinados por ele, inovando o trabalho até então criado. Porém, estava interessado em aprofundar, no método, a questão da respiração, observando que Joe falava pouco sobre a respiração no dia-a-dia do studio, assim como Graham. No entanto, Ron achava que ambos sabiam usar esse recurso vital. Por isso, acabou por pesquisar a respiração de forma profunda, criando a *Fletcher Percussive Breath™*, aqui denominada de Respiração Percussiva, uma respiração com um som e um ritmo: "como um percussionista".

Ao tentar organizar os ombros e a cintura escapular de suas alunas no studio em Beverly Hills, Ron usou toalhas, que acabaram inspirando-o a criar todo um programa com as *Fletcher Towels™*, voltado para a organização da extremidade superior e para a articulação da coluna: o *Fletcher Towelwork®*. Foi, também, o primeiro a criar um repertório de Pilates em pé, utilizando uma barra de balé para fazer o corpo todo se mover, focando na organização da extremidade inferior do corpo, na melhora da postura em pé e do equilíbrio: o *Fletcher Barrework®*. Para fazer com que o Pilates ficasse mais tridimensional, juntou o *mat* Pilates com alguns princípios e exercícios da técnica Graham, dando origem ao *Fletcher Floorwork®*, que desenvolve mais consciência espacial e coordenação (Figura 11).

Figura 11: Fletcher Towelwork®.



Ron criou, também, as *Fletcher Standing & Centering Cues™* (traduzida livremente como as 7 Dicas de Centramento em Pé), para serem aplicadas em todas as peças de movimento, buscando a atenção do corpo aos princípios de organização, denominados por Clara de os ABCs. Além de todo o repertório tradicional do *mat* e dos aparelhos, Fletcher criou variações para o *Spine Corrector*, *Ped-i-Pull*, *Reformer*, *Wunda Chair*, Trapézio e Guilhotina.

Ao contrário da maior parte da indústria do Pilates, Fletcher nunca quis fundar uma escola própria para ensinar o método. Inversamente, assustava-o perceber que essa indústria estava se distanciando cada vez mais do que era o método e que tantas brigas haviam sido ocasionadas. Relutou por toda a vida e só aceitou abrir uma escola para ensinar o método e capacitar professores em 2003, quando, com 82 anos, foi alertado de que breve deveria se aposentar e seu trabalho se perderia caso não formatasse uma espécie de programa de estudo ou curso compreensivo.

Foi com Kyria Sabin, atual diretora internacional do Fletcher Pilates®, que Ron conseguiu lograr êxito para finalmente criar a escola Fletcher Pilates®. Kyria fez muito mais ao criar uma estrutura curricular própria para a escola e um programa de estudos, o *Fletcher Program of Study*, que compreende um curso de educação de professores, o chamado *Comprehensive Program*, com mais de novecentas horas de duração, completadas em dezoito a vinte meses de estudo. Também foram criados cursos de educação continuada que objetivam licenciar professores para aplicar técnicas Fletcher Pilates® exclusivas, como o Curso Intensivo e o Intensivo Avançado, bem como outros cursos que introduzem o método em aparelhos, como os Cursos Fletcher Pilates® *Ped-i-Pull* e *Spine Corrector*.

Além disso, Kyria conseguiu, em 2005, após árduas adequações estruturais e de currículo, que o *Fletcher Program of Study* fosse licenciado pelo conselho de educação pós-secundária⁷⁰ do estado do Arizona, que reconheceu esse programa como uma escola oficialmente registrada. Vale ressaltar que somente outros quatro programas nos EUA têm uma licença similar. Atualmente, a escola Fletcher Pilates® se encontra em processo inédito, jamais vivido por outra escola de Pilates no mundo, para obter um credenciamento nacional, como comenta Sonia Kang (2013, p. 6):

Este é um passo na direção correta para garantir qualidade aos treinamentos de Pilates, e, conseqüentemente, um melhor serviço para o público. [...] A licença do Estado é um requisito legal para qualquer escola que ofereça treinamentos para professores de Pilates. Este é o primeiro passo requisitado. Nós trabalhamos para isso durante muitos anos. Porque estamos oferecendo educação para uma profissão secundária, existem requisitos estaduais para, basicamente, proteger os alunos. É para que o Estado possa dizer que o programa de treinamento, ou escola, está operando em um certo nível de consistência, com base nas outras escolas pós-secundárias e programas educacionais. Infelizmente, na nossa profissão pouquíssimos programas neste país são licenciados pelo Estado. Se nós, como profissionais do Pilates, quisermos ser levados a sério, e se quisermos agir eticamente, temos que fazer isso legalmente. E isso para mim não é complicado.

O *Ron Fletcher Program of Study* se estabeleceu internacionalmente em 2007 e conta, hoje, com professores qualificados e Centros Educacionais Fletcher Pilates® nos EUA, Austrália, Brasil, Canadá, Colômbia, Grã-Bretanha, China, Itália, Japão, Quênia, Coreia, México, Singapura e Filipinas. Com o credenciamento nacional nos EUA, a escola poderá oferecer bolsas de estudo do governo norte-americano para os alunos ao redor do mundo, facilitando seu acesso e sua entrada nos EUA, possibilitando uma relação mais formal com Instituições de Ensino Superior.

Toda essa história, levada tão a sério, e o esmero demonstrado pelo Fletcher Pilates® em se tornar oficial e de qualidade superior, acabaram por revelar o verdadeiro caminho para a indústria de Pilates no Brasil:

- Fletcher introduziu a prática centrada no movimento e no gesto, não se restringindo apenas ao exercício ou ao seu uso terapêutico. Assim, o corpo cria uma consciência corporal mais holística e profunda da fisicalidade;

⁷⁰ Qualquer educação feita após a *high school* nos EUA, correspondente ao ensino médio brasileiro, é enquadrada como pós-secundária.

- existe um aspecto sensual no movimento que não pode ser ignorado. Ron indicava que a prática a partir do movimento torna o corpo capaz de experimentar ações encadeadas, afetando as partes umas às outras;
- aprenda praticando primeiro e completamente em seu corpo e só depois estará apto a ensinar aos outros, prestando atenção para que a essência do gesto seja trabalhada;
- encontre um bom e experiente professor de Pilates e continue a estudar continuamente sem parar, fazendo aulas com regularidade; o corpo tem segredos e descobertas novas sempre acontecerão. Esse processo é infinito;
- trabalhe “junto com”, em sinergia com os aparelhos e acessórios, e não neles;
- Pilates é muito mais que movimento funcional. Não é necessário criar um Pilates para golfistas, bailarinos, clientes com dor lombar, etc... o bom Pilates é sempre um bom Pilates e pode ser aplicado a todas as situações da vida. É importante conhecer as técnicas e os diferentes usos do corpo de cada profissional, bem como os mecanismos das lesões, mas você não muda a técnica, você só a aplica ao grupo desejado. Leve o praticante ao potencial máximo de seu movimento;
- aprenda a história do método;
- respeite e honre aqueles que vieram antes de você;
- divida as lições e tradições que seus professores dividiram com você;
- faça um trabalho sério e de qualidade ensinando Pilates;
- trabalhar com o corpo de um aluno é uma honra e as habilidades necessárias para fazê-lo de modo apropriado são aprendidas com o tempo;
- *stillness is movement*/a quietude é movimento;
- *every body is beautiful*/todo corpo é bonito;
- *the breath inspires*/a respiração inspira;
- *movement is life and life is movement. And you get out of it what you put into it*/movimento é vida, e vida é movimento. E você tira deles o que você investe neles;
- *be conscious of each movement. - have the work on your bones before teaching it*/seja consciente de cada movimento. - trabalhe em seus ossos antes de ensiná-lo a outros;
- *we are all miracles*/somos todos milagres.

No Brasil, o Fletcher Pilates® é representado pelo autor desta tese e por Mariana Lobato, professora de Dança e bailarina que levou o método Pilates para o Rio de Janeiro, onde fundou o Studio Mariana Lobato. Essa dupla de professores constatou algumas

qualidades essenciais no Fletcher Pilates® indispensáveis para uma escola se tornar idônea e responsável por manter os propósitos originais do Pilates.

O Pilates é utilizado por muitos grupos de dança na atualidade, tendo sido bastante difundida a questão da eficiência corporal que ele provê a essa população (MCMILAN *et alli*, 1998; LANGE *et alli*, 2000; CUNHA LEITÃO *et alli*, 2013; BERNARDO e NAGLE, 2006). Na dança contemporânea, alguns estudos apontam para o fato de o método também poder ser utilizado para a criação cênica, uma vez que provê um vocabulário de movimento específico, ensinando os melhores caminhos do mover, que podem ser explorado poeticamente, como cita Mariana Lobato (2004) e Bittar (2003, 2004, 2005a, 2008, 2011, 2011b, 2012b).

Figura 12: Kyria Sabin, diretora do Fletcher Pilates® internacional ensinando em Tucson, com Adriano Bittar e Mariana Lobato ao fundo.



O Fletcher Pilates® tem algumas qualidades essenciais indispensáveis para serem utilizadas nos processos de composição da dança contemporânea. Esse diferencial do Fletcher Pilates® aparece em um dos maiores lemas da escola: "um a um, e um de cada vez", que denota um cuidado distinto dispensado à individualidade de cada pessoa, fato extremamente importante aos bailarinos. Isso significa que tudo começa pela abertura para se entender que o movimento do corpo é complexo e se aprende com o passar do tempo, com cada pessoa desenvolvendo capacidades de movimento a partir da vivência e da descoberta pessoais. O objetivo não é pensar em formar ou em treinar o bailarino, formatando e imprimindo uma forma. O propósito é educar, do latim *educere*, um a um, assumindo a palavra educar um significado maior, mais próximo do que significa etimologicamente: colocar para fora, extrair

de cada um o que ele tem de melhor, desentranhando dos seres suas próprias formas, diferença que Ron Fletcher fazia questão de frisar: "Você treina cavalos e educa pessoas".

Sobre o ato respiratório no método Pilates, vale a pena citar um dos primeiros estudiosos do método, Frederick Rogers, que escreve uma análise sobre o trabalho de Joseph na Introdução do livro de Pilates: "A Contrologia é um sistema ideal para transformar o corpo em um perfeito instrumento da vontade." (ROGERS apud PILATES, 1945, *i*). Pilates segue, descrevendo que, para criar o método, se envolveu com um problema que cresce a cada dia: "De forma geral, nós não damos a nossos corpos o cuidado que o nosso bem-estar merece." (PILATES, 1945, p. 121, tradução nossa).

Se uma reflexão for feita sobre a palavra "vontade", citada anteriormente, ela pode ser definida de várias formas: como uma propriedade mental, ligada a atos realizados intencionalmente, em ações voluntárias; como a capacidade geral de ter desejos e agir decisivamente, baseando-se neles; como uma das partes mais distintas da mente de uma pessoa, junto à razão e ao entendimento; e como uma das coisas que faz uma pessoa ser quem ela é (MICHAELIS, 2015). Assim, a Contrologia seria um sistema ideal para transformar o corpo, que poderia agir voluntariamente sobre todos os atos corporais, inclusive o respiratório, fazendo a pessoa aproximar-se de quem é.

Já o cuidado a que Joseph se referia parece ter um vínculo com o pensamento osteopático moderno⁷¹, que diz que para a saúde do corpo existir há de haver um diálogo bem feito entre a estrutura e a função corporais. Deve ser adicionado que esse diálogo está para além do funcional, no sentido principalmente de considerar o que for possível no movimento humano. Assim, o ato respiratório poderia auxiliar o corpo a se reestruturar, fazendo-o atingir o máximo potencial possível:

Isso não significa necessariamente que devemos nos dedicar somente ao mero desenvolvimento de qualquer conjunto de músculos em particular, mas sim, de forma mais racional, para o desenvolvimento uniforme do nosso corpo como um todo - mantendo todos os nossos órgãos tanto quanto possível na sua condição normal, para que possamos não só estar em uma posição melhor para ganhar o nosso pão de cada dia, mas também para que possamos ter a vitalidade suficiente em reserva durante a noite para o gozo do prazer compensador e do relaxamento. (PILATES, 1945, p. 156, tradução nossa).

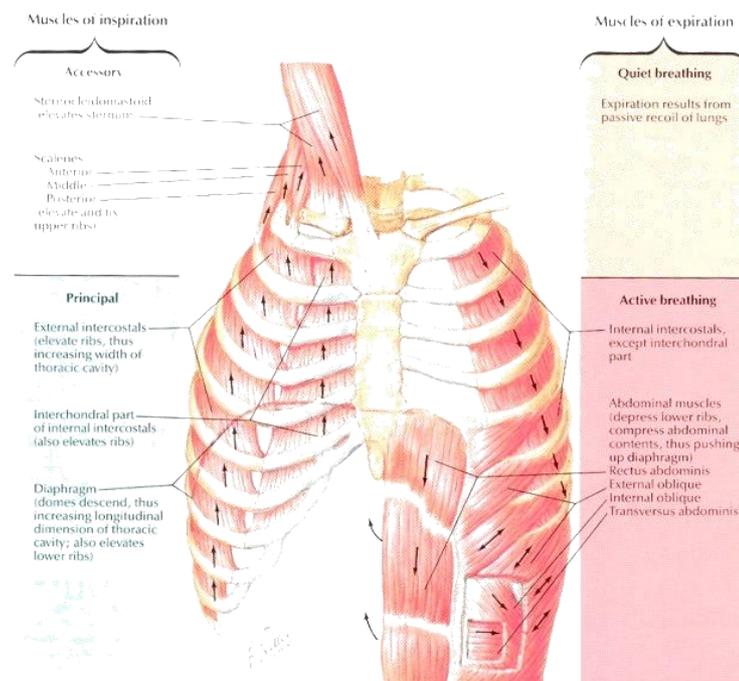
A respiração pode ser tanto um ato voluntário quanto involuntário. Quando em repouso, o ar entra pela boca ou narinas por um mecanismo reflexo; o Sistema Nervoso/SN

⁷¹ Sobre a ciência médica Osteopatia, ver livro *Tratado de Osteopatia*, de François Ricard e Jean Luc Salle. Espanha: Panamericana Espanha, 2003. A Osteopatia também será mais bem descrita à frente.

detecta que existe necessidade de oxigênio e de energia para o corpo e pede que o músculo inspiratório principal, o diafragma, se acione, para que os ossos envolvidos nesse ato se movam e abram espaço para o ar. Nessa respiração, há uma entrada de aproximados 1,5 litros de ar para os pulmões, que depois saem pelo próprio relaxamento do diafragma e pela deflação pulmonar. Os ossos normalmente movidos são o esterno, as costelas, escápulas, vértebras torácicas e clavículas.

Já na respiração forçada, em que o ritmo ou profundidade respiratórios são voluntariamente alterados, o indivíduo torna-se capaz de inspirar cinco litros de ar. Nesse processo, o diafragma e os músculos acessórios respiratórios, como o esternocleidomastoide, os escalenos e a parte intercondral dos intercostais são voluntariamente contraídos. Na exalação forçada, os músculos que participam são os abdominais: oblíquos internos e externo, transverso e reto do abdome e, ainda, a parte não intercondral dos intercostais. Os ossos aqui mobilizados são os mesmos anteriormente citados, mas existirá, ao mesmo tempo, uma ação reflexa das vértebras lombares e cervicais, do sacro e da cabeça. Essa ação é sinérgica ao retesamento dos pilares diafragmáticos lombares, que aumentam ligeiramente as lordoses lombar e a cervical na inspiração. Já na exalação há um retorno do esqueleto ao "repouso" (Figura 13).

Figura 13: Ossos e músculos envolvidos no ato respiratório.



O ar entra pelas narinas, ou pela boca, e é aquecido e umedecido, para descer pela laringe, faringe, traqueia e pulmões. Quando na árvore brônquica, infla os dois pulmões e atinge os bronquíolos terminais. Lá, as trocas gasosas são feitas, com a entrada de oxigênio no sangue e saída de gás carbônico, em osmose:

O uso contínuo da Contrologia aumenta de forma constante a oferta normal e natural de sangue rico e puro, para que flua e circule por todo o cérebro, com o correspondente estímulo de novas áreas cerebrais anteriormente dormentes. [...] O controle verdadeiro do coração segue a respiração correta, que simultaneamente reduz a frequência cardíaca, purifica o sangue e desenvolve os pulmões. [...] Por isso, acima de tudo, aprenda a respirar corretamente. Esprema cada átomo de ar dos seus pulmões até que estejam tão livres de ar quanto um vácuo. (PILATES, 1945, p. 188-236, tradução nossa).

O Pilates ensina que a respiração deve ser um ato voluntário, costal, superior e ampla, fazendo muito ar entrar no corpo, muita energia ser gerada e muito ar sair, como se você estivesse torcendo uma toalha molhada e todas as gotas saíssem. Quando a respiração é eficiente, o diafragma aciona-se de forma eficaz, fazendo uma verdadeira pressão inferior nas vísceras. Depois, na exalação, os músculos perineais podem levemente ser contraídos para que os órgãos abdominais se elevem. Essa contração faz esses músculos serem sugados para dentro e para cima, o que assegura a leve aproximação dos ísquios e a concomitante abertura das articulações sacro-ilíacas. Isso pode ajudar a alongar o sacro e o cóccix inferiormente, fazendo o corpo ganhar alongamento axial. O abdomen tem de ser sugado concentricamente no ato exalatório. Essa ação só acontece na exalação forçada, onde o transverso é ativado e faz uma curva em "C" para dentro da cavidade abdominal. Isso provoca uma verdadeira massagem nos órgãos dessa região, que se tonificam por essa ação.

Se o diafragma trabalhar bem há uma boa chance de todas as vísceras, funções abdominais e do Sistema Nervoso Simpático/SNS também funcionarem a contento. Isso acontece porque o diafragma é transposto pela aorta abdominal, que irriga os membros inferiores e órgãos pélvicos inferiores e os tubos do Sistema Digestório. Se o diafragma se expande e se contrai de forma aumentada, também massageia as estruturas que o perfuram e evita qualquer tipo de estase circulatória ou a coleção de catabólitos inflamatórios nessas regiões. Já em relação ao SNS, o tronco nervoso simpático se aloja em uma articulação costovertebral torácica. Se o ato respiratório garantir a mobilidade dos ossos e articulações que o compõe, esse tronco será também massageado, o que garantirá melhor saúde a esses tecidos. Situação similar acontece com os músculos quadrado lombar e psoas maior, que estão

localizados posteriormente na região lombar e sofrem o mesmo benefício apontado anteriormente.

Pensando de forma análoga, o movimento reflexo que acontece na coluna à medida que o diafragma se contrai também faz essa estrutura se mover minimamente durante quase todo o tempo. Isso faz com que todas as estruturas aí localizadas, como os discos intervertebrais, os ligamentos, os músculos e os nervos, sejam todos também mobilizados pelo ato respiratório e massageados para que se tonifiquem e se relaxem ao mesmo tempo:

Para respirar corretamente, você deve exalar e inspirar completamente, sempre tentando ao máximo "espremer" cada átomo de ar impuro dos seus pulmões da mesma maneira que você iria torcer cada gota de água de um pano molhado. Quando você ficar ereto novamente, os pulmões serão automática e completamente enchidos com ar fresco. (PILATES, 1945, p. 224, tradução nossa).

Então, se o ato respiratório for devidamente ensinado aos bailarinos, eles provavelmente se beneficiarão, tornando-se mais energizados, mais aptos a usarem o corpo como um todo, sem preguiça e falta de mobilidade de alguma parte. Ademais, eles terão seus órgãos abdominais, a coluna e o SN funcionando de forma otimizada, o que garantirá uso global do corpo, como falava Pilates (1945, p. 161): "A Contrologia desenvolve o corpo uniformemente, corrige posturas erradas, restaura a vitalidade física, revigora a mente, e eleva o espírito."

Considerar que o ato respiratório ainda depende de uma boa organização das costas e braços pode parecer confuso, mas as escápulas, que se fixam ao gradil costal pelo músculo serrátil anterior, devem estar bem colocadas para que a expansão da caixa torácica possa acontecer. Assim, é necessário que os braços e a cintura escapular funcionem de acordo, sendo o grande dorsal continua e levemente ativado, para fazer com que as escápulas estejam em um bom posicionamento e a fásia tóraca-lombar seja alongada pela ação desse músculo. Assim, uma boa imagem, que pode ser utilizada para que os braços sejam acionados, é a das bolas de tênis que ficam nas axilas. É preciso que uma ação de apertar essas bolas seja frequentemente lembrada, para que haja mais estabilidade de tronco e melhor uso do corpo como um todo.

Como um ato que envolve estruturas tridimensionais, a respiração ainda é controlada pelos músculos serrátil posterior inferior e serrátil posterior superior. Enquanto o superior ajuda as costelas a serem abertas, o inferior fixa as costelas mais baixas para evitar que elas se abram e desloquem a caixa torácica anteriormente. Os rombóides, redondos, peitorais e o trapézio também têm que deixar, sinergicamente, que as estruturas ósseas trabalhem em suas

melhores posições. Isso é conquistado com o tempo, à medida que a respiração for aprendida enquanto um movimento que tem regras e direções específicas para acontecer.

Já no Fletcher Pilates®, a *Percussive Breath™* parece ter sido criada para auxiliar os alunos a descobrirem o fenômeno respiratório e a cadeia de eventos ligada a esse ato. Ron Fletcher pensou em dar propriedades diferentes das usuais a esse ato para fazê-lo mais palpável e viável, ajudando, assim, a chegada do ato respiratório à consciência. Desse modo, criou uma técnica respiratória que tem um som e um ritmo, justamente para que todos pudessem melhor ouvir e sentir o ar entrando e saindo dos pulmões.

A Respiração Percussiva guarda semelhanças com a originalmente criada por Joe e Clara. Em ambas, enquanto a inspiração é profunda e o ar é direcionado para as costelas e o tórax, fazendo a mecânica ventilatória acionar os mecanismos de alça de balde e braço de bomba, em que os diâmetros látero-lateral e ântero-posterior do tórax são aumentados, respectivamente. Na expiração, todo o ar "impuro" é expelido dos pulmões, forçadamente, até que não mais exista a possibilidade de expelir mais nada, para que, reflexamente, novo ar cheio de oxigênio seja inspirado.

A diferença da Respiração Percussiva é que ela é feita com a abertura da boca diminuída e o ar é jogado para fora por trás dos dentes. Assim, um som característico é feito e mais resistência existe à passagem desse ar, fato que provoca um menor turbilhonamento do ar, criando um fluxo mais estável e saudável ao corpo. Ao mesmo tempo, a barreira provocada pela boca quase fechada e os dentes faz com que mais força tenha de ser utilizada, o que ajuda a criar mais resistência e consciência aos músculos respiratórios. Isso parece ter mais relação com o que Pilates (1945, p. 172) queria ao criar o seu método: "Um dos principais resultados da Contrologia é obter o domínio de sua mente sobre o controle completo de seu corpo." (tradução nossa).

Ao fracionar a respiração em diferentes tempos respiratórios, como, por exemplo, dois tempos inspiratórios e dois exalatórios, Fletcher ainda revelou que o pulmão pode se encher em diferentes ritmos. Assim, os praticantes desse método puderam visualizar a quantidade de ar requerida para encher essas estruturas, brincando com o ar ins/exalado e desenvolvendo maior aprendizado motor sobre a mecânica respiratória. No Fletcher Pilates®, o fracionamento do ar pode chegar a ser feito em doze tempos inspiratórios e doze exalatórios. Essa forma de respirar é utilizada durante a execução das peças de movimento do método, fato que desenvolve muito mais consciência corporal do que a tradicional inspiração e exalação profundas preconizadas pela maioria das escolas do método. Dessa forma, a respiração é tratada como um movimento como outro qualquer. Isso abre espaço para que diferentes

qualidades referentes a esse ar possam ser requeridas dos praticantes: o ar que entra no corpo deve ser direcionado a determinados lugares; ele pode ter um ritmo ins/exalatório; ele tem um som que devo ouvir e que reflete sua qualidade geral.

O ritmo da respiração no Fletcher Pilates® geralmente determina a dinâmica da aula e substitui o uso de músicas. Mais do que somente um ato mecânico, a Respiração Percussiva deve guiar o movimento, que se inicia a partir dela. Isso também oferece uma qualidade diferenciada a quem pratica essa forma de respiração, pois envolve a realidade ((in/ex))terna do corpo:

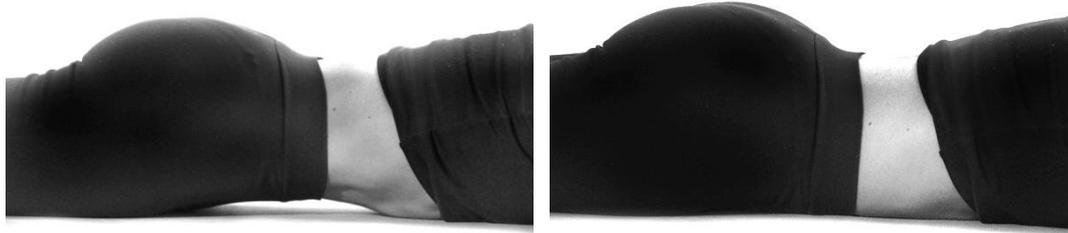
Quando utilizar a Respiração Percussiva, pense em volume e controle. Refletir sobre os volumes respiratórios faz quem pratica criar e brincar com a expansibilidade e elasticidade torácicas. Pense que o seu aluno poderá inspirar até 5 litros de oxigênio se ele for estimulado. Pense nos músculos da caixa torácica sendo expandidos e ativados. Pense no Sistema Nervoso sendo mobilizado pelo movimento integral do tórax. Pense nos movimentos reflexos que percorrem a coluna a partir dos atos ins/exalatórios. Pense que o ar jogado somente em uma parte dos pulmões, por exemplo, no lado direito, pode fazer você se mover para este lado. (informação pessoal⁷²).

A técnica respiratória usada no Fletcher Pilates® envolve a exalação do ar pela abertura diminuída da boca, como citado. Isso aumenta a eficácia da troca entre oxigênio e dióxido de carbono e entre os pulmões e a circulação sanguínea, pois quando o ar é inspirado de forma fracionada existe mais chance de que ele chegue aos alvéolos terminais. Ao mesmo tempo, a exalação, sendo feita por um período mais prolongado, uma vez que a abertura da boca está diminuída, faz o ar permanecer por mais tempo nos alvéolos. Isso provoca um mecanismo reflexo chamado de *shunt* respiratório. Nele, o ar que fica em um alvéolo por muito tempo passa, por osmose, a outro alvéolo, que estava antes colabado.

O ato respiratório, feito de forma adequada, permite a transmissão apropriada de forças por todo o esqueleto, sendo o iniciador de um movimento organizado (Figura 14).

⁷² Informação pessoal contendo trechos de anotações feitas durante cursos dados por Adriano Bittar sobre a anatomia e a fisiologia da respiração, em 24/02/2012.

Figura 14: Ato respiratório correto, mostrando acionamento de músculos exalatórios em prono na primeira figura.



A questão com os bailarinos, para além do controle, é a de tentar achar a intencionalidade do gesto a partir da respiração. Assim, alguns exercícios podem ser aplicados:

- respire em padrões diferentes, tentando encher os pulmões como que em partes, ou em tempos ins/exalatórios: 1/1, 2/2, 3/3, 4/4... até chegar a 12/12;
- comece a trabalhar com a localização do ar nos pulmões: costas, frente do corpo, lado direito, lado esquerdo, acima, abaixo;
- sinta a relação da coluna com a respiração: as duas costelas se abrem simetricamente? A coluna se move?
- trabalhe com a simetria no sentido da precisão, e não de iguais movimentos de um lado a outro e frente e trás;
- traga as percepções de Laban de esforço para a respiração;
- trate a respiração como um movimento qualquer, que leva o corpo a ocupar espaços;
- coloque uma bola na nuca e outra no sacro, e deite em decúbito dorsal, apoiando-se nelas; tente sentir o que as partes lombar e cervical da coluna fazem na inspiração ou exalação;
- deixe a respiração te levar, e como Humphrey fazia, entenda que ela passa como uma onda por todo o seu corpo;
- sinta essa onda e ajuste-a de acordo com precisão, intenção e alternância dos níveis de energia.

b) A Terapia Craniossacral, a Terapia Craniossacral Biodinâmica e o Mecanismo Respiratório Primário

A Terapia Craniossacral/TCS é uma forma de terapia manual gentil e potente, derivada da Osteopatia, uma ciência médica que utiliza um sistema de palpação óssea para restaurar a integridade estrutural do corpo humano e aliviar o mal-estar. A TCS considera o indivíduo como uma totalidade integral, na qual a estrutura e a relação das diferentes partes do corpo determinam sua função. Atualmente a Craniossacral é usada por vários tipos de profissionais da área da saúde e por alguns da dança, tamanha a sua eficácia⁷³.

Na dança, algumas palpações utilizadas na TCS chegam a ser utilizadas como fonte para a pesquisa de padrões corporais guardados na memória, que, à medida que se desembaraçam pelo corpo, mostram caminhos e trajetos antes não sentidos ou reconhecidos, como citado anteriormente. Pelas palpações usadas na TCS os bailarinos podem ter mais consciência desses movimentos internos que podem vir a se exteriorizar para serem explorados coreograficamente em uma realidade (((inflex)))terna. Uma das coreógrafas que trabalham a partir dessa perspectiva é a canadense Marie Chouinard. Acredita-se que esses padrões podem, ainda, dar origem a um conjunto de ações mínimas, que podem ser utilizadas entre um gesto e outro da coreografia para que o corpo ganhe em vibração, vivacidade e significado. Em outra abordagem, a TCS também pode ser utilizada para tratar das lesões mais comuns na dança, uma vez que, por meio das palpações ósseas específicas, o corpo pode restaurar sua unidade organizacional, curando-se de entorses, distensões e outras dores (BITTAR, 2003; 2004; 2008).

Foi o criador da TCS, Dr. William Garner Sutherland (1873-1954), que, na virada do século XIX para o XX, percebeu que de fato os ossos cranianos são desenhados para apresentar um movimento respiratório. Desse ponto em diante, Sutherland descobriu que todos os tecidos e fluidos do corpo apresentam um ritmo e movimentos próprios, que representam forças organizacionais básicas do corpo. Essas forças rítmicas expressam-se pelos fluidos corporais, que agem como uma interface entre essas forças vitais e sua

⁷³ No Brasil, a Terapia Craniossacral pode ser aplicada por profissionais ligados à área da saúde. Já nos EUA e Europa, ela pode ser aplicada por quem fizer cursos específicos de formação de terapeutas craniossacrais, com número de horas e conteúdo determinados, sendo a anatomia e a cinesiologia disciplinas básicas. Defende-se, nesta tese, que a palpação do Sistema Craniossacral pode ser ensinada a bailarinos, por exemplo, para que descubram os padrões de movimento guardados em suas memórias. Isso não quer dizer que eles estarão em condições de utilizar essa forma de palpação para propôr uma terapia e nem a cura de determinado problema; eles deverão ficar restritos ao desembaralhar das memórias motoras, para usá-las nas pesquisas de uma gestualidade forte e autêntica.

expressão física. A saúde corporal está vinculada ao livre fluir dessas forças pelo corpo (Figura 15).

Figura 15: Sutherland, criador da Terapia Craniossacral.



Sutherland descobriu, também, que esses ritmos sutís, que podem ser sentidos no corpo, são gerados por um princípio organizador de corpo e mente, denominado de *Breath of Life*/Respiração da Vida. A Respiração da Vida dá origem à Respiração Primária/RP, básica para a manutenção da saúde corporal. Sutherland foi marcante na área da Osteopatia, à medida que renunciou a uma abordagem puramente mecânica de entendimento e tratamento do corpo, passando a acreditar em outra, baseada nas forças vitais primárias. Assim, criou a TCS, que trabalha diretamente no SCS, e usa a palpação desse sistema para avaliar a atividade de seus componentes, a citar: os ossos do crânio e o sacro, membranas meníngeas, líquido cérebro-espinhal/LCE, Sistema Vascular Intracranial, fluidos e tecidos conectivos corporais. Nesse sistema hidráulico semifechado, o LCE move-se dentro das meninges do Sistema Nervoso Central/SNC, gerando o Ritmo Craniossacral/RCS. Esse RCS é diferente do ritmo do coração e do sangue, guardando também a capacidade de manter o equilíbrio estrutural e a saúde do corpo.

A RP assume a forma de um impulso em onda, que Sutherland definiu como a potência da Respiração da Vida. Essa potência, ou força vital, permeia os fluidos corporais, as células e todos os tecidos do corpo, mantendo a ordem, gerando saúde e a autocura. Ela é a

expressão da Inteligência profunda no corpo. Sobre a Respiração Primária/RP, Sutherland disse que ela parece uma maré, ou *tide*, em inglês. A ação dela é sentida por mãos treinadas como um movimento em onda, que corre horizontalmente até a linha média do corpo e de volta para a horizontal.

Existem relações fisiológicas básicas que devem acontecer para que a RP possa se expressar de acordo no corpo humano, definidas pelo que Sutherland denominou de Mecanismo Respiratório Primário/MRP. Esse mecanismo tem a dura mater, uma membrana fina que reveste a medula do SNC, como um de seus limites mais claros. Todos os fluidos e estruturas diretamente relacionadas a essa membrana, e as originadas ou em contato com ela, pertencem ao MRP, que revela a forma como a RP se desdobra pelo corpo. O MRP é involuntário, sendo determinado por uma matriz de ordenação em nível quântico relacionada com a genética, com a epigenética⁷⁴ e com o desenvolvimento embriológico humano. Ademais, expressa a potência da RP na forma de movimento e mobilidade que parte do centro do corpo para a periferia.

O MRP é uma atividade rítmica que persiste por toda a vida e é composto por cinco aspectos interrelacionados: a flutuação inerente do LCE; a mobilidade inerente do cérebro e da medula; a membrana recíproca de tensão; a mobilidade articular dos ossos do crânio e o movimento involuntário do sacro entre os íleos. A flutuação inerente do LCE é determinada pela expressão da Respiração da Vida no LCE e é sentida na fase de inspiração como uma maré que aumenta de potência no corpo; na exalação, o contrário acontece, como se a potência da maré se esvaísse. Também se dá pelo movimento natural em espiral que acontece com o LCE nas membranas durais. Esse movimento é determinado pelo chamado Modelo *Pressurestat*, no qual a produção de LCE no plexo coróide dos ventrículos é duas vezes mais rápida que a reabsorção pelos corpos aracnóides. Dessa forma, as pressões no âmbito desse sistema hidráulico modificam-se, causando mudanças rítmicas. Pensa-se que existe um reflexo de alongamento das suturas do crânio, que, quando ativado na presença de muito LCE, faz os ventrículos pararem a produção desse líquido. A produção se normaliza depois de

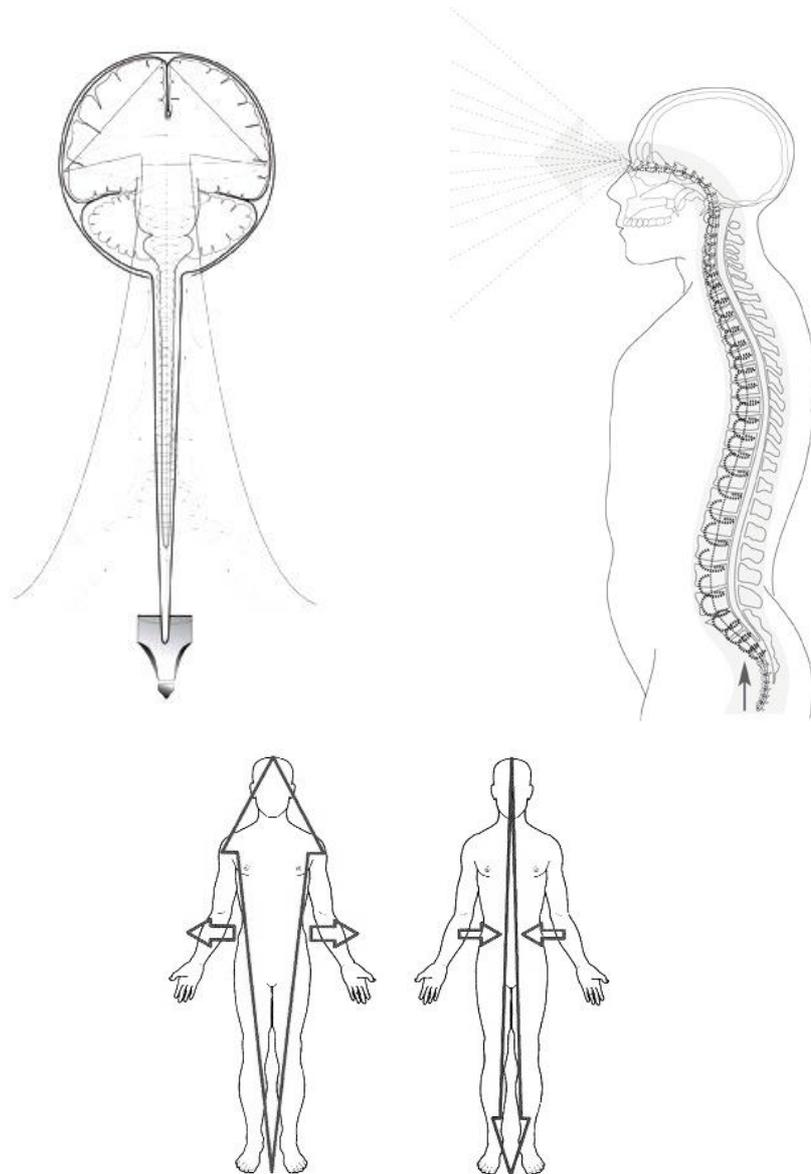
⁷⁴ A Epigenética é uma ciência, cujo termo foi cunhado por Hal Waddington (1905-1975), biólogo e filósofo inglês, em 1942. Ela repensa o dogma da neurociência, que via o corpo como uma máquina regulada pela ação dos genes. No paradigma antigo, o destino da vida dos seres humanos estava contido nos genes, que determinavam as características herdadas dos pais. Já na Epigenética, que etimologicamente significa acima e além da genética, o ambiente é o maior responsável pela transformação e ativação desses genes. Essa ciência acredita que a física quântica estabelece leis mais precisas do que a newtoniana, ao explicar que tudo no mundo é fruto das relações vibracionais da energia em um nível subatômico. Portanto, o corpo seria regulado por campos de vibração. É como se cotidianamente o corpo tivesse que lidar com sinais químicos e elétricos de diversas naturezas. Quanto mais porosos e fluidos todos forem na leitura e interpretação desses sinais, mais aprendizado e respostas saudáveis se darão.

um tempo, quando as suturas voltam ao seu estado menos alongado. Assim, a flutuação inerente de LCE faz a dura mater se mover, pois ela é muito fina. Essa mobilidade causa um movimento reflexo nas estruturas em que essa membrana se insere. Assim, de forma reflexa, todo o corpo se move em uma dinâmica própria por causa dessa flutuação.

O cérebro e a medula se movem de acordo com o LCE, que, na inspiração, tem um gradiente de concentração aumentado para o polo superior do corpo, fazendo os ventrículos cerebrais diminuírem de tamanho e se alargarem. Já na exalação, o LCE migra mais para o sacro e os ventrículos cerebrais aumentam de tamanho e se estreitam. Isso é expresso de forma geral pelo corpo, que, na inspiração diminui de tamanho e se alarga, e na exalação aumenta e estreita. Pela flutuação do LCE na inspiração e exalação, os ossos do crânio também se moverão. Esse movimento é particular a cada osso, sendo determinado por seu formato. Normalmente, os ossos pares no corpo, como os temporais, os parietais e frontais (que são dois, apesar de fundidos no adulto), movem-se em rotação externa e interna. Já os ossos ímpares, como o esfenoide e vômer, movem-se em dinâmicas singulares. O sacro, como está atado à dura mater, também vai expressar uma mobilidade à medida que a RP acontece no corpo (Figura 16).

Sutherland ainda constatou que a palpação e o seguimento do SCS pode desobstruir as vias para que o fluxo de energia vital de cada indivíduo seja acessado, a unidade corpo/homeostasia, situada no sistema miofáscioesquelético, que guarda a memória de traumas sofridos. Assim, na palpação do SCS existe a possibilidade dessas memórias virem à tona, fato que pode ajudar em sua reorganização, aumentando até a vitalidade do SCS. Os terapeutas que usam esse método avaliam as disfunções e distorções no SCS e harmonizam os elementos básicos desse sistema. Eles apreciam e facilitam os processos de autorregulação e autoequilíbrio corporais, nos quais o corpo cura-se desde que os sistemas estejam livres para funcionar corretamente. Assim, as mãos fazem contato com padrões de resistência tecidual guardados na memória corporal, facilitando suas reorganizações e dissoluções.

Figura 16: Desenhos esquemáticos mostrando o MRP.



Na Figura 16, os dois desenhos esquemáticos mostram as estruturas que compõem o MRP (cérebro, medula, membranas meníngeas, sacro, ossos do crânio e LCE) e o movimento espiralado determinado pela Inteligência da Respiração da Vida. Ainda, são mostradas as fases de inspiração e exalação da RP, em que existe uma mobilidade do LCE para o polo superior ou inferior e um respectivo alargamento/diminuição ou estreitamento/crescimento do corpo.

Já Franklin Sills (1947-), baseando-se nas descobertas de Sutherland, criou a Terapia Craniossacral Biodinâmica/TCSB, que também se propõe a encorajar o corpo a reencontrar seu equilíbrio inato. A TCSB desenvolveu-se a partir da análise de como a cura acontece de forma natural. O americano Sills, que mora no interior da Inglaterra, é um dos pioneiros nesse

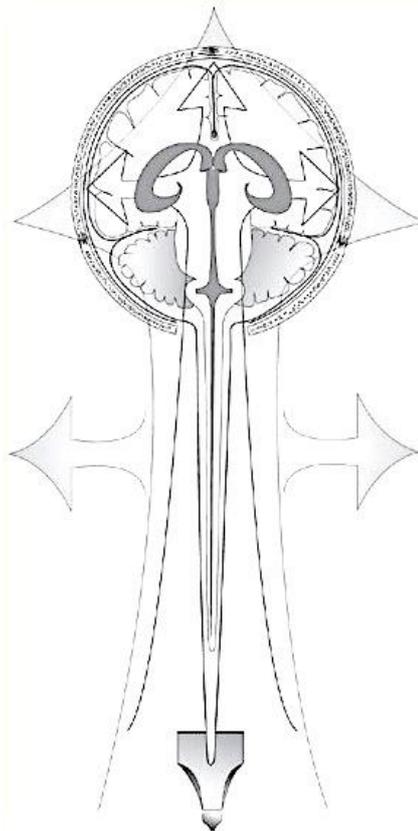
campo. Ele foi um monge budista por muitos anos e acabou adotando a filosofia de que a vida é feita de sofrimento e que estar no presente pode ser a única forma de vivenciar um estado mais próximo à felicidade. Assim, Sills encontrou, nos estudos do osteopata Dr. Sutherland, uma forma de acessar a força vital, ou Inteligência, presente em todos nós, que é conectada justamente nos momentos de equilíbrio, ou de quietude, fato que pode levar os indivíduos a estar completamente no presente e a fugir do sofrimento inerente. A chave para o acesso a essa força vital está no entendimento diferenciado da anatomia humana, como proposto pela TCS, e na forma de desbloquear esse fluxo de energia vital, que segue uma visão mais holística na TCSB, na qual se pensa que os fluidos e tecidos corporais são organizados como um campo de tensão unificada pelas forças que geram a Respiração da Vida.

Assim, na TCSB acredita-se que a maré da RP é dividida em longa, média e dos fluidos, ou *long tide*, *mid-tide* e *fluid tide*. A maré dos fluidos gera a mobilidade dos tecidos, também denominada de *motility*. A maré longa é sentida como manifesta de "fora para dentro", enquanto gera uma linha média que cria um espaço interno no qual fluidos, células e tecidos organizam-se. Para os tibetanos, a maré longa é sentida como os "ventos incondicionais da força vital". Já os chineses a chamam de *Tai Chi*, a grande respiração que organiza toda a força (SILLS, 2011). A maré longa se expressa em ciclos respiratórios estáveis de cinquenta segundos de inspiração e cinquenta segundos de exalação. Durante o toque da maré longa, em que essas forças vitais estão conscientemente sendo sentidas, tanto quem toca quanto quem está sendo tocado pode sentir ou ver uma luz, espaço, expansão, vibração e um fluxo de força vital que percorre a linha média do corpo. Além disso, há uma sensação de que a vida é suportada por muito mais do que os estados mentais, emoções, estados físicos, função e fisiologia. A maré longa, como a base da RP, organiza e dá suporte à vida por gerar forças e campos de ação mantidos em equilíbrio dinâmico. Esse equilíbrio é um estado em que todas as forças envolvidas em gerar uma forma estão sendo mantidas em trocas constantes de estado, para que a forma seja preservada enquanto uma entidade estável (SILLS, 2011).

A maré média consiste na transmutação da maré longa, que se manifesta nos fluidos corporais por uma potência em onda. Na maré média, essa potência será capaz de expressar um mobilidade em forma de onda chamada de mobilidade de tensão recíproca, ou *reciprocal tension motion*. A frequência dessa mobilidade é de 2 a 3 ciclos por minuto. A maré média é a expressão da maré longa, que à medida que se torna mais fisiológica, se expressa nos LCE. Essa maré será sentida por quem toca um indivíduo como uma onda que percorre os fluidos corporais, a maré dos fluidos, onde flutuações transversais e longitudinais atravessam todo o

corpo. Essa potência também gera uma mobilidade nos tecidos corporais, que pode ser sentida como uma onda que brota nas mãos e que se esvai (Figura 17). Essa onda pode conter distorções, que nada mais são do que expressões de sua natureza, que pode encontrar barreiras à sua livre expressão dentro do corpo.

Figura 17: A maré média da TCSB.



Além dessas marés, é importante notar que ainda existe o Impulso Rítmico Craniano/IRC, ou simplesmente Ritmo Craniossacral/RC. Ele se manifesta na frequência de oito a catorze ciclos por minuto. O IRC não é uma maré por si mesmo, mas sim um ritmo condicional que expressa as formas históricas e a ativação do SN:

[...] é um artefato da presença de experiências não resolvidas, trauma, forças condicionais, e padrões no sistema. Enquanto a maré longa é totalmente estável, e a média é relativamente estável, o IRC é altamente variável em sua expressão. O IRC é primeiro e principalmente uma expressão das condições de nossas vidas, e de como essas condições devem ser encaradas e centradas de alguma forma. Ele é um ritmo superficial gerado quando as potências das marés agem para centralizar as forças inertes não resolvidas decorrentes de um trauma, de toxinas, patógenos e da experiência em geral. Ele é gerado quando a potência das marés age para neutralizar, conter e compensar as não resolvidas forças das experiências. O IRC é um nível de percepção dentro do qual os efeitos e afecções, como as resistências teciduais, congestões de fluido e emocionais, estresse, trama, e processos psicológicos, são

mais facilmente percebidos, do que as forças das marés de fundo que os organizam. Uma forma de pensar sobre isto é usando a analogia das marés do oceano. A maré longa é um fenômeno de campo gravitacional que gera a maré do oceano. Em consequência, a maré gerada nas águas do oceano é como a maré média e é relativamente estável, enquanto que o IRC é como se fosse as formas variáveis de ondas na superfície do oceano, geradas quando a maré encontra a resistência da areia e do movimento dos ventos condicionantes acima. (SILLS, 2011, p. 1115).

O Ritmo Craniossacral/RC é tido como uma movimentação externalizada, sendo comumente descrito cineticamente como a rotação interna e externa dos ossos pares, como úmeros, ulnas, raios, fêmures, tíbias, fíbulas, etc. Nesse nível, a inércia nos tecidos será percebida como fluido e resistência tecidual dentro e entre as estruturas separadamente. A mobilidade do RC é acessada por métodos de palpação como tração ou descompressão dos tecidos e estruturas. Ao acessar o RC, entra-se em contato direto com as experiências traumatizantes do indivíduo. Assim, uma atitude de respeito e compaixão deve ser assumida, para que uma reorientação desse sistema possa ser feita em direção às forças de marés mais profundas e à quietude, esta base de todas elas.

A amplitude de onda das marés da Respiração Primária/RP é de cerca de 0.001 a 0.0005 polegadas (40 microns a 1.5 mm). Ela é palpável em qualquer parte do corpo e possui características, como: frequência, amplitude, simetria e qualidades (quente, fria, cheia, fina, etc., parecida com o pulso na medicina chinesa). Assim, para que uma pessoa possa aplicar a TCSB é necessário que ela esteja centrada e presente. Nesse sentido, ela passa a criar um campo relacional claro e seguro, no qual os processos organizadores do corpo humano serão acessados. Esse acesso se dá pelo reconhecimento consciente de um fenômeno específico, de uma parte anatômica ou de uma relação estabelecida em um vasto campo perceptivo. É necessário que haja uma segurança por parte de quem trabalha com a Craniossacral no sentido de confiar no que sente e de não julgar, ou estreitar o campo perceptivo a que ela pode ter acesso, como atesta Franklin Sills:

Este trabalho possibilita uma intimidade de contato e comunicação, em que o praticante aprende profundamente o que significa encontrar outra pessoa em seu sofrimento e alegria. Portanto, o trabalho, de forma potente, é profundamente relacional em natureza, e é uma exploração mútua da natureza humana e das condições onde nos encontramos. [...] Em um contexto biodinâmico, acredita-se que o sofrimento é diminuído quando o sistema mente-corpo verdadeiramente se alinha com as forças mais profundas do universo, que dão suporte à vida. (SILLS, 2011, p. 557).

Essas forças mais profundas, geradas pela Inteligência, encontram-se guardadas no organismo de cada um. À medida que na terapia outras forças condicionadas pelas

experiências de cada um forem mobilizadas, existe uma possibilidade de que elas sejam reconciliadas. Isso normalmente acontece em estados de quietude ou de equilíbrio. Assim, a TCSB é um recurso que vem sendo bem escolhido para a resolução de condições infecciosas sistêmicas agudas, de infecções localizadas, torções e distensões agudas, dores crônicas, distúrbios psicossomáticos, escolioses e disfunções da articulação têmporo-mandibular. Ao mesmo tempo, deve ser contraindicada nos seguintes casos: hemorragia intracraniana aguda, aneurisma intracraniano, fraturas cranianas recentes e em herniações medulares graves.

Com relação ao uso do Mecanismo Respiratório Primário/MRP na dança, pensa-se que o bailarino deve inicialmente sentir essas forças e diferentes marés com algum profissional treinado em TCSB (Figura 18), pois assim ele terá uma percepção de onde elas se encontram no corpo dele e de como ele se relaciona com elas. A partir daí, um pequeno treinamento pode ser realizado para que o bailarino passe, inicialmente, a entender o que é o tocar e as especificidades necessárias para que esse tipo de toque seja aplicado. Depois, o bailarino pode começar a se tocar, em busca da consolidação desse aprendizado. Vale ressaltar que o bailarino não deve confundir esse aprendizado com uma formação em TCS ou TCSB. Ele está apenas aprendendo a usar um tipo de toque para encontrar os movimentos ((inçex))ternos, para que possa acessá-los e usá-los enquanto produção poética. É também interessante enfatizar que todas as vezes em que esse toque for usado, deverá haver o estímulo das forças mais profundas organizantes do todo, acessadas nos momentos de equilíbrio e quietude. Essa prática tem de ser supervisionada de perto por algum praticante de TCSB, para que quaisquer efeitos deletérios sejam endereçados com urgência.

Figura 18: Os diferentes tipos de técnicas para a palpção do SCS.



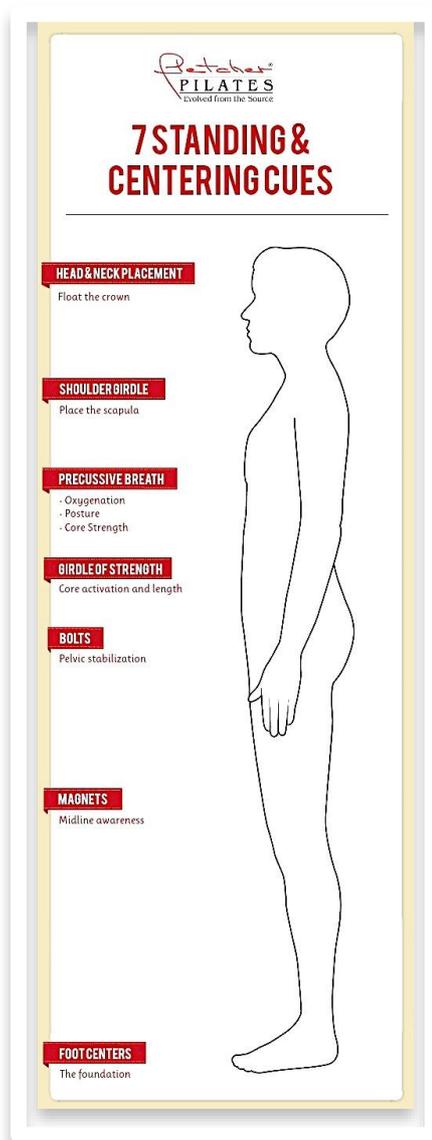
Na Figura 18, de cima para baixo, e da esquerda para a direita: *Vault Hold* e *Craniosacral Unwinding* (2).

1.2.2.2 Centramento

A partir de um ato respiratório mais completo, passa-se a pensar em outros lugares no corpo que podem ser ensinados a melhor seguir algumas regras para o bom funcionamento geral. Esses lugares, apesar de serem externos no corpo, refletem o funcionamento do todo e por isso podem se relacionar com a realidade (((inçex)))terna dos corpos poéticos.

Nesse sentido, pensa-se que as 7 Dicas de Centramento em Pé (Figura 19), um dos Fundamentos de Movimento do Fletcher Pilates®, podem ser uma base para o entendimento de como o corpo pode encontrar e se relacionar com o ato respiratório descrito anteriormente.

Figura 19: As 7 Dicas de Centramento em Pé do Fletcher Pilates®.



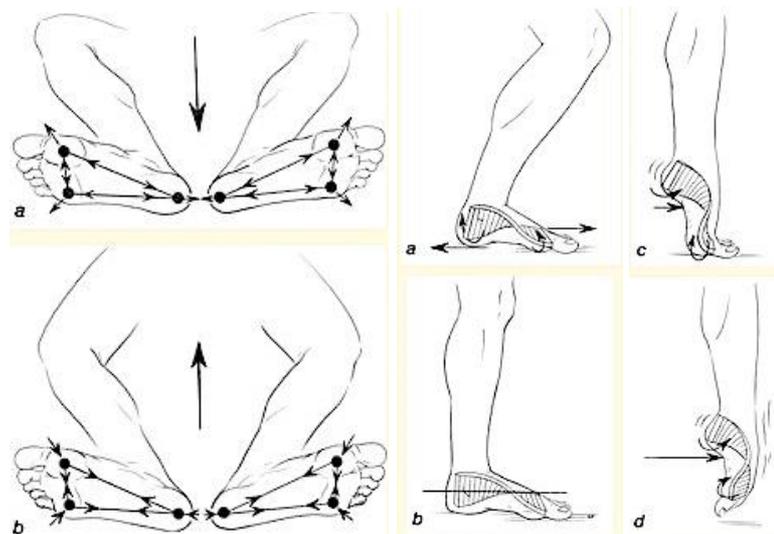
As 7 Dicas de Centramento em Pé do Fletcher Pilates® são: Centros dos Pés, Ímãs, Parafusos, Cinturão de Força, Respiração Percussiva, Colocação da Cintura Escapular, Colocação da Cabeça e do Pescoço, mais bem especificados a seguir.

a) Centros dos Pés

A primeira dica diz respeito aos Centros dos Pés, definidos como três centros, localizados abaixo do 1º metatarso, entre o 4º e 5º metatarsos, e no centro do calcanhar. O peso do corpo deve estar bem distribuído nesses centros para que o bailarino comece a ter uma noção simétrica e dinâmica de como se organizar. Isso ajuda na distribuição das forças ascendentes e descendentes, que fazem com que a base do corpo se estruture para aguentar firme qualquer força imposta. A cada nova posição do corpo do intérprete ocorre uma mudança. O reconhecimento desses pontos de apoio a cada gesto pode trazer mais segurança e confiabilidade para o mover, pois será possível evitar o desmoronamento, e, também, haverá a chance de o intérprete utilizar um apoio em um dos pontos descritos, como, por exemplo, mais no centro do calcanhar, para poder encarnar um personagem específico.

Alguns professores do Fletcher Pilates® ainda citam que existe um quarto centro do pé, que fica no arco plantar longitudinal medial. Esse centro funcionaria de modo diferente, sendo direcionado para cima, em direção ao teto, de forma a dar suporte para esse arco, já ajudando o corpo a encontrar o sentido do alongamento axial. Assim, esse alongamento começa a ser descoberto desde a base, nos pés (Figura 20).

Figura 20: Figuras de Erick Franklin que dão visualidade aos Centros dos Pés, uma dica proposta por Fletcher.



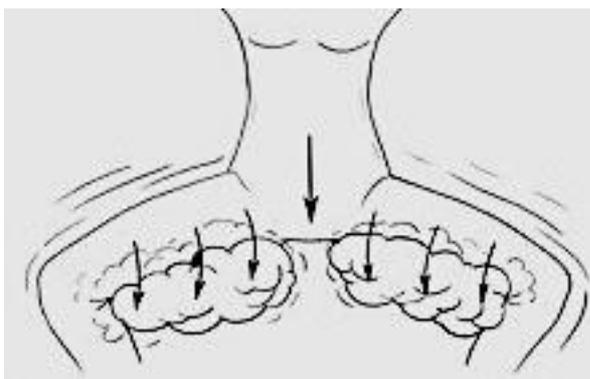
Imagine a importância dessa dica no caso da dança, que tanto requer dos pés, e, ao mesmo tempo, onde quase tudo é feito com muito alongamento axial. Nesse caso, é comum observar que os bailarinos acabam desabando seus pés para um dos centros dos pés, deixando de usar essa dica para melhor aproveitar o potencial de seus corpos. Ao mesmo tempo, quem já viu um professor de dança pedir que o arco longitudinal medial dos pés esteja mais direcionado para o teto da sala, no intuito de elevar todo o corpo nessa direção? Essas dicas podem ajudar o corpo a se centrar, fato que pode ajudar os bailarinos em suas performances e apropriações de movimento.

b) Ímãs

A segunda dica são os Ímãs. O primeiro se encontra bem perto do quadril, entre as coxas; o segundo, acima dos joelhos, medialmente; o terceiro, nos maléolos mediais. A ação constante e submáxima dos ímãs faz com que o corpo ganhe estabilidade, o que orienta os pés e a colocação do quadril. Há de ser observado que qualquer gesto do corpo pode ser mais centralizado e eficiente se começar a ser feito pelo acionamento das coxas medialmente, como se elas apertassem uma pequena bola de tênis. Isso garante o acionamento sinérgico dos músculos adutores das coxas e do assoalho pélvico, que, em contrapartida, fazem uma ligeira aproximação dos ísquios e uma abertura consequente das sacro-ilíacas, posteriormente, que libera o cóccix para cair em direção aos pés e a coluna para crescer em alongamento axial.

Para os dançarinos, essa dica é primordial. É preciso que haja essa ligação entre membros inferiores, ou polo inferior do corpo, e bacia, para que exista estabilidade nessa região e tronco e polo superior do corpo possam ser bem colocados e utilizados. Nos pliés, tão usados na prática da dança, é comum observar os ímãs se soltarem, fazendo a pélvis balançar em desequilíbrio (Figura 21). Isso pode acarretar grave injúria para joelhos, pés e costas.

Figura 21: Imagine as coxas envolvidas por nuvens no plié, para que os ímãs sejam ativados e o quadril ganhe estabilidade.

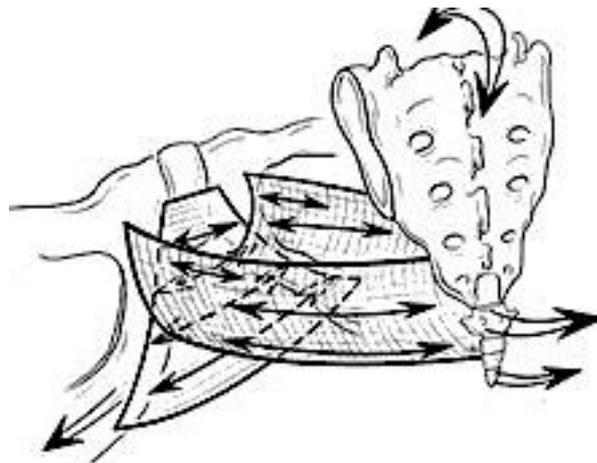


c) Parafusos

Os Parafusos referem-se à ideia de que a pélvis pode ser transpassada por essas estruturas, que a fixarão tanto látero-lateral quanto ântero-posteriormente. Os parafusos laterais são colocados nos trocânteres maiores dos fêmures. Os ântero-posteriores são posicionados um na sínfise púbica e outro no meio do sacro. A ideia é que esses parafusos estão continuamente sendo forçados para dentro da pélvis, apertando-a para dentro, quase como se a pélvis fosse um único aparelho ósseo, ligado pela púbis e cóccix e pelos dois ísquios. Essa imagem faz com que haja um acionamento dos músculos ao redor e abaixo da pélvis, ajudando a estabilizar essa peça óssea.

Há de tomar-se bastante cuidado com essa dica, pois os dançarinos já utilizam em demasia os músculos glúteos para fazer as peripécias requeridas. Assim, muitas vezes é preciso construir uma consciência de que os glúteos se relaxam, ao mesmo tempo em que o assoalho pélvico se contrai para levar essa área a um equilíbrio dinâmico. Os parafusos também sugerem uma direção mais precisa à pélvis, que pode se orientar no espaço por essas novas referências, fazendo o movimento dessa área ser mais preciso (Figura 22).

Figura 22: A contração em alongamento que acontece nos plié e se relaciona com os Parafusos da pélvis.



d) Cinturão de Força

Sobre o Cinturão de Força, ele é formado pelos músculos e ossos que englobam as partes ântero-posteriores do abdomen e pélvis, incluindo aí a parte inferior da pélvis e do tronco e a parte superior das coxas. Assim, músculos como o diafragma, oblíquos externo e interno, transversos do abdomen, multífidos, grande dorsal, adutores, todos do assoalho

pélvico, e glúteos podem ser classificados como pertencentes a esse cinturão. De forma geral, esse termo se refere a estes músculos, que, quando acionados, comprimem essa região do corpo tridimensionalmente, causando um afunilamento em direção ao centro e um conseqüente alongamento axial. Uma das principais ações nesse sentido é a expiração forçada, que faz com que vários músculos citados anteriormente sejam ativados.

Para o dançarino, é importante que ele conheça profundamente esse mecanismo e que consiga utilizá-lo em seu favor. É comum pensar que essa parte do corpo funciona como um macaco de carro ou como uma cebola. Neste sentido, a coluna vertebral seria a barra de ferro no eixo central do macaco e os músculos do centro de força seriam as várias camadas que envolvem essa barra como uma cebola. Quando esse instrumento é acionado, as várias camadas periféricas que abraçam a barra de ferro começam a ser apertadas em uma direção centrípeta. Essa ação faz com que seja gerada uma força absurda, que torna a força de um ser humano capaz de levantar um carro de várias toneladas (Figura 23).

Figura 23: Cinturão de Força, na visão de Erick Franklin.



e) **Respiração Percussiva**

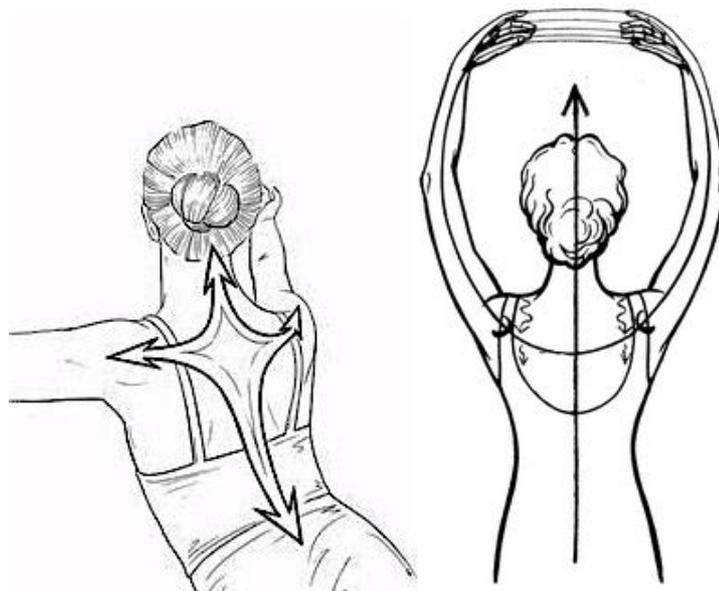
Sobre a Respiração Percussiva, muito já foi falado anteriormente. Pode-se acrescentar que, durante a exalação, quatro quadrantes imaginários, localizados entre as costelas mais baixas e a sínfise púbica, serão acionados para garantir que todo o ar será expulso dos pulmões. O primeiro quadrante localiza-se logo abaixo das costelas e seu limite inferior é o ponto mediano localizado entre o processo xifóide do esterno e a cicatriz umbilical. O segundo vai desse ponto mediano, localizado entre o processo xifóide e a cicatriz umbilical,

até a cicatriz umbilical propriamente dita. O terceiro vai do umbigo até uma linha inferior traçada entre as duas espinhas ílicas ântero-superiores/EIAS. O quarto é em formato triangular, sendo formado pelo triângulo que liga as duas EIAS e a sínfise pubiana. A ideia é que cada quadrante delimita uma região que envolve o tronco e a pélvis tridimensionalmente. Na exalação forçada, o objetivo é apertar cada quadrante em direção centrípeta, tridimensionalmente, para a linha média do corpo. A imagem usada para ativar os três quadrantes superiores é a de que existem três cintos que envolvem o tronco e passam por cada um deles. Na exalação, a sensação seria a de apertar esses cintos. Já no quarto quadrante, o que acontece é diferente, pois há uma sensação de sugar o umbigo para dentro e para cima, em direção ao topo da cabeça, trazendo junto o assoalho pélvico, que sobe em direção à cabeça. A sensação é a de que esse sugar cria uma "energia" que vai subindo pela parte anterior do ligamento longitudinal anterior da coluna vertebral até sair pelo topo da cabeça.

f) Colocação da Cintura Escapular

Já a Colocação da Cintura Escapular é de vital importância para o equilíbrio do corpo todo. Essa dica faz o polo superior do corpo se enraizar para dentro do polo inferior. Pelo acionamento correto dos músculos estabilizadores da escápula, dentre eles um dos mais importantes, o grande dorsal, e pela manutenção da forma arredondada do tórax, existe uma possibilidade para que essa parte do corpo funcione a contento. Quando as forças do polo inferior e do superior estão sendo bem utilizadas há maior alongamento axial, com o corpo ficando leve e pronto para agir (Figura 24).

Figura 24: Costas e braços fortes garantem preciosos *port de bras*.



Uma das principais dicas para fazer com que os braços funcionem bem, nesse caso, é a de pensar que o ar é sólido e que o braço tem de fazer certa força para vencê-lo. Ainda, pode ser pensado que existe uma toalha enrolada entre as mãos e que ela está constantemente sendo esticada pela ação não das mãos que a seguram, mas pelo acionamento das escápulas para baixo, ao mesmo tempo em que esses dois ossos abrem-se ligeiramente para envolver o gradil costal lateral e anteriormente.

Os indivíduos acostumaram-se, pela evolução filogenética, a usar os braços somente para direcionar as mãos, que fazem trabalhos finos e especializados de pinça. Assim, boa parte dessa região vem sendo subutilizada há anos e as lesões nessa área tornaram-se abundantes. É preciso redescobrir a cintura escapular e os membros inferiores como âncoras, que levam o corpo a se estabilizar no polo inferior. A resultante disso tudo deve ser o alongamento axial, entendido como uma seta que joga a coluna vertebral tanto para cima quanto para baixo.

g) **Colocação do Pescoço e da Cabeça**

Sobre a última dica de centramento, a Colocação do Pescoço e da Cabeça, diz-se que se todas as outras dicas estiverem sendo utilizadas essa colocação estará garantida! É importante lembrar que o pavilhão auditivo estará mais bem alinhado com o ombro se o ouvido estiver ligeiramente voltado para a face anterior desse segmento corporal. Os olhos também passam a ser vitais para o bom desenrolar do movimento dessa região, pois eles guiam o movimento que acontecerá. Em outras palavras, o movimento é favorecido em sua ação se os olhos se acionarem na mesma direção pretendida.

1.2.2.3 Fluidez Dinâmica

De forma a ter acesso a essa realidade (((inξex)))terna dos corpos poéticos, faz-se necessário que o bailarino aprenda a brincar com a Respiração e o Centramento citados. Assim, sugere-se que ele entre em relação com essas categorias pela improvisação, para que possa encontrar a Fluidez Dinâmica tão necessária, que o torne apto a realizar seu projeto profissional de forma mais aberta, em diálogo consigo e com os outros proponentes da poética.

A Fluidez Dinâmica faz os movimentos centrados no intérprete surgirem, movimentos libertadores, advindos de uma maneira autêntica de se mover, que traduz a procura por

desafios e outras possibilidades. Essa Fluidez aqui sugerida faz com que os intérpretes também reconheçam a coluna vertebral, suas possibilidades cinéticas e articulares, a articulação de todas as juntas do corpo e a ligação de um gesto ao outro. Só assim eles poderão encontrar, nas dobras e redobras, o que de interesse for.

A improvisação na dança contemporânea vem sendo cada vez mais utilizada por alguns coreógrafos para a criação de suas obras, ou mesmo de parte delas. Ela é também usada como uma forma de organização em si, sendo, nesses casos, considerada o próprio espetáculo de dança ou a *performance*. Além disso, é utilizada por professores em escolas e por companhias profissionais na preparação corporal de alunos e dançarinos. Porém, existe um entendimento equivocado, segundo Cleide Martins (1999), de que a improvisação em dança é uma "terra sem regras", onde a liberdade passa a ser a garantia da produção de novidade.

Entretanto, não é muito bem assim que funciona. A improvisação vem sendo pesquisada enquanto recurso metodológico na dança desde a década de 1970, contudo, foi a partir dos anos 1990 que a literatura passou a caracterizar com mais detalhes o processo da improvisação em dança, como cita Martins (1999). Desse feito, foi constatado que a observação, tanto a auto-observação, quanto a observação do outro, passou a ser um fator determinante no exercício contínuo desse processo, ressaltando-se que o desenvolvimento da capacidade de se auto-observar e de observar o outro só se dá na vivência do ato de improvisar.

A improvisação ganhou *status* de produtora de material coreográfico para a dança a partir dos anos 1960 e 1970. Naquela época, a rebeldia que tomou conta das artes em geral fez as fronteiras entre as diferentes formas de expressão serem questionadas, tornando-se comum ver os dançarinos envolverem-se de forma totalmente improvisada, e interativa, junto aos artistas visuais e pintores, com os *happenings* e *performances*, por exemplo. Antes disso, por volta dos anos 1920, Laban foi um dos estudiosos da dança que muito se envolveu com a improvisação. Já nos idos dos anos 1950, os pioneiros Anna Halprin, com a improvisação, e John Cage⁷⁵, com os processos aleatórios, já haviam mudado radicalmente a forma com que os processos de composição eram abordados.

⁷⁵ Uma das colaborações mais experimentalistas que distanciaria a dança da abordagem orgânica modernista foi a de Cunningham, com o músico americano John Cage (1912-1992). Vindo do American Ballet, Cunningham também dançou na companhia de Graham, e, em 1942, no Bennington College, começou a trocar ideias com Cage, que lhe sugeriu trabalhar com a música como determinante para a estruturação coreográfica. Cage acreditava que qualquer experiência auditiva poderia ser considerada como música, desde o silêncio até o barulho ensurdecido. Ele combinava uma verve dadaísta com muito humor na composição das músicas. Além disso, tanto Cage quanto Cunningham aproximaram-se do Zen Budismo e do I-Ching, que preconizavam valores

Mas o que definitivamente parece ter colocado a improvisação e o experimentalismo em evidência foi o surgir do Judson Church, em 1962. Steve Paxton (1939-) e Trisha Brown foram dois expoentes desse movimento e se debruçaram sobre a improvisação. Nos anos 1970, Brown e Paxton participaram do Grand Union, outro grupo de artistas improvisadores que produziam *performances* mais políticas e sociais. A técnica do Contato-improvisação, criada por Paxton nos anos 1970, elevou a improvisação a outro patamar. A partir de Paxton, a dança poderia ser determinada também pelo toque dos corpos, sendo a relação interpessoal o ponto de partida para o fenômeno da dança.

Paxton foi um dos mais irreverentes, totalmente devotado a questionar a tradição da dança cênica. Dançou com Limón e Cunningham, de 1959 a 1963, e, quando começou a coreografar, valorizou os processos de composição indeterminados, em que os performers, em roupas e gestos cotidianos, entravam ou saíam de cena guiados por um roteiro escrito. Ao focar a atenção na diversidade postural e no maneirismo, Paxton sugeriu que qualquer atividade poderia ser considerada dança e que o corpo em todos os estados, desabado ou ereto, gordo ou magro, estabanado ou gracioso, forte ou fraco, era tão interessante quanto qualquer corpo de dançarino, criado conforme um ideal estético.

Paxton foi responsável por criar uma técnica denominada de *Contact-Improvisation*, dança-contato, ou contato improvisação, introduzida em Nova Iorque no ano de 1972, que fazia com que um fluxo não censurado de movimento fosse acessado por dançarinos, ou não. Isso acontecia pela interação de duas ou mais pessoas, que começavam a improvisar movimentos a partir do toque, formando uma verdadeira massa mútua de movimento. Essa forma de dança envolvia o contato corporal e um estar responsável pelos processos e movimentos dessa massa, em uma constante troca de papéis: ora a ouvir e interagir com o colega, dando suporte para ele, passivamente; ora propondo caminhos que se dão na interação

como a negação da mente e dos hábitos pré-concebidos, determinando que uma moeda escolhida de forma aleatória poderia servir de guia para ações vindouras. Isso tudo foi suficiente para fazer com que Cunningham e Cage aprofundassem a parceria antes começada, criando uma arte que atingia a liberdade expressiva pela separação entre a música e a dança. Em uma peça, por exemplo, a música e o movimento poderiam aparecer juntos no começo e no fim da peça, e serem independentes um do outro durante os outros momentos. A aleatoriedade, ou as operações aleatórias, também denominadas em inglês de *chance-choreography*, estava sempre presente na construção cênica. Minutos antes de uma peça, por exemplo, sorteava-se qual seria a sequência das coreografias. Dessa maneira, os espetáculos eram sempre eventos únicos, que nunca seguiriam novamente o mesmo roteiro, e os bailarinos permaneciam a todo momento atentos às novas configurações que o corpo teria de lançar para acomodar as novidades. É nesse sentido que, na década de 1940, Cunningham ilumina novas gerações de coreógrafos com os seguintes princípios, elencados por Sally Banes: "[...] 1) qualquer movimento pode ser material para a dança; 2) qualquer procedimento é válido como método de criação; 3) qualquer parte ou partes do corpo podem ser usadas (sujeitas às limitações naturais); 4) a música, figurino, cenografia, iluminação e dança tem cada qual sua própria identidade e lógica; 5) qualquer dançarino da companhia pode ser solista; 6) pode-se dançar em qualquer espaço; 7) a dança pode ser sobre qualquer coisa, mas é fundamentalmente e primeiramente sobre o corpo humano e seus movimentos, começando com o andar." (BANES, 1980, p. 6).

corporal, ativamente. Paxton parece ter reagido à autonomia gravitária de Cunningham ao criar essa técnica, que possibilitava a partilha gravitária:

[...] essa técnica, que seu criador qualifica de "forma perceptiva", põe no seu coração o sentido de tato. Dos cinco sentidos tradicionais, o tato é, com efeito, o único que comporta uma reciprocidade imanente: não se pode tocar sem ser tocado. [...] Todas as superfícies do corpo, exceto as mãos, podem servir para tocar o parceiro e ser mobilizadas como apoio para abandonar seu próprio peso ou acolher o do outro. Daí decorre um "diálogo ponderal" em que, "pela própria essência do tato [...], ocorre uma interação que leva duas pessoas a improvisarem simultaneamente como em uma conversa". Da "troca de massas em movimento" decorrem variações de pressão e de força de impulsão que, por sua vez, modulam os ritmos, os acentos, as dinâmicas de movimento. As formas resultantes são complexas, fugazes, impossíveis de se premeditar, dado que nascem da ação como tal. Daí a noção de "composição instantânea", reivindicada por Paxton. Submetido a uma turbulência gravitária fora do comum, o bailarino de contato acaba desenvolvendo novas modalidades adaptativas. O consentimento da perda do equilíbrio, na queda, constitui o fundamento dessa dança. (SUQUET, 2008, p. 534).

O contato improvisação normalmente acontece em uma ampla área, como em um ginásio, um studio de dança ou um espaço aberto, onde um grupo de pessoas vestindo roupas confortáveis se encontra e começa a "jogar". Depois do aquecimento, essas pessoas começam a interagir, de acordo com o fluxo dos movimentos que vai surgindo. A rápida desorientação causada pelo "jogo" dos corpos faz com que a consciência vigil se apague, dando lugar aos comportamentos reflexos. Uma das intenções de Paxton era justamente de deixar esses movimentos reflexos aparecerem e o medo ser controlado, de forma a dar vazão a possibilidades inéditas e surpreendentes.

Este método se tornou importante nos programas de treinamento da dança moderna como uma forma de gerar intimidade entre o dançarinos, que se acostuariam com as formas espaciais não usuais, quedas, elevações, rolamentos, etc. Isso os deixaria mais fluidos e aptos às responsabilidades físicas e mentais do trabalho com um parceiro:

O tato pode, com toda a razão, ser apresentado ali como "um sentido revolucionário". [...] O tato, este sentido bastante primitivo e culturalmente desvalorizado, passa a ser, na dança-contato, o vetor de uma "redistribuição dos códigos espaciais e sociais da distância entre as pessoas". [...] A armadura muscular tende a se fazer mais flexível, os próprios tecidos do corpo amolecem, aprende-se a acolher e a ser acolhido, comenta a bailarina Karen Nelson. O corpo do *contacter* atesta que ele não quer apoderar-se dos seres e das coisas, e essa atitude é emblemática de todo um setor da dança contemporânea. (SUQUET, 2008, p. 535-536).

A dança-contato é a única forma de dança do século XX que inverteu a percepção do que era dançar, reinventando a esfera perceptiva e negando a prevalência da cultura do olhar. Nela, a visão foi relegada a um plano secundário e a pele passou a ver, ouvir e sentir.

Do fim do século XX ao início do XXI, grandes bailarinos e coreógrafos por todo o mundo começaram a investir cada vez mais na improvisação como fonte de pesquisa de outros caminhos no corpo, que seriam aperfeiçoados para serem transformados em dança. Outros, como os brasileiros Tica Lemos, da Cia Nova Dança 4⁷⁶, de São Paulo, e Cristian Duarte⁷⁷, artista independente contemporâneo, assumiram-se como artistas-improvisadores. Independentemente de usarem a improvisação como um meio para se chegar a outras gramáticas, ou como um fim, em que o improviso se torna espetáculo, todos eles partem de processos em que o corpo é sensibilizado para que improvise a partir de componentes deterministas que emergem de várias fontes: das condições anatomofisiológicas do corpo que dança, das gramáticas já existentes no corpo, do estilo pessoal de cada um, dos hábitos, etc. (MARTINS, 1999).

Parece haver uma qualidade diferenciada no improviso estruturado que faz com que todos os sentidos do intérprete estejam em alerta, prontos para achar algo que interessa, ou mesmo a solução para um problema, dada a pressão do olhar do espectador. Dessa forma, improvisar significa compor e atuar simultaneamente, sendo todos os elementos abordados em um processo de composição não improvisado, como a estrutura, o espaço, o tempo, os materiais cênicos, o figurino, a música, etc., que também devem ser controlados de modo rápido e consciente. O treinamento para que se chegue a esse grau de habilidade deve ser feito de modo capcioso, por meio do educar dos sentidos e da prática da improvisação.

Pensar que a improvisação tem um componente que a determina pode soar como uma novidade para muitos. Ademais, a liberdade decorrente dela pode até passar a ser questionada:

Então, de que liberdade estamos falando? A liberdade da qual estamos falando é a de combinações entre restrições e não-restrições. A improvisação é um instrumento que mexe exatamente na dosagem de liberdade de arranjos de movimentos entre restrições e não-restrições. O número de tais arranjos é muito grande, podendo satisfazer a uma função exponencial. Cada vez que uma coisa está sendo combinada com outra coisa, todo o sistema precisa se reconfigurar, criando uma grande quantidade de alternativas. Por isso, a improvisação é tão poderosa. Cada ignição combinatória possibilita que todo o sistema dialogue e se posicione face a essa nova combinação. Essa nova combinação irriga e desestabiliza todo o sistema. Ou seja, a improvisação é desestabilizadora do sistema e dialoga com as determinações lá existentes. (MARTINS, 1999, p. 61).

⁷⁶ Para mais informações sobre Tica Lemos, ver: <novadanca4.wordpress.com>.

⁷⁷ Mais detalhes sobre Duarte, ver <cristianduarte.net>.

A improvisação cria um espaço no qual qualidades dinâmicas relacionadas ao movimento podem funcionar como fonte para o impulso criativo. O desafio passa a ser detectar quais movimentos, ou soluções corporais, podem interessar cenicamente, pois a criatividade tem de ser usada de forma consciente durante o inerente ato cênico improvisado. Nesse salto no escuro em direção a outros caminhos do mover, ao inesperado, o intérprete-improvisador age a ((inξex))terna sugerida nesta tese, para chegar ao inusitado ou ao ainda não explorado, como se outros lugares no corpo começassem a "se acender", com luzes brotando onde nada havia, onde vibrações e combinações variadas de cores podem surgir.

No processo de relação com a realidade (((inξex)))terna sugerida nesta tese, os elementos trabalhados na Respiração e no Centramento passam a ser matéria-prima para o improviso. Desse feito, esse improviso pode ser denominado de dirigido: pela manipulação da localização do ar no corpo, pelo padrão de movimento que estava guardado na memória profunda do corpo, pelos dois centros dianteiros dos pés, pela ação do primeiro ímã, pelas diferentes linhas e desenhos que podem surgir entre o parafuso anterior da pélvis e o centro do pé direito, no calcanhar. O conhecimento que se acessa chega ao corpo e entra em negociação com as informações que já existem. Na rede de conexões estabelecida, a busca por soluções a serem exploradas cenicamente reflete esse trânsito de informações e trocas entre a realidade (((inξex)))terna:

Na dança, a improvisação é uma abordagem que desenvolve o corpo responsivo e inteligente, para resolver a questão da composição rapidamente. Contrariamente ao mito de que a improvisação é espontaneidade, esse corpo inteligente seleciona e resolve situações de improvisação eficazmente; portanto, é um processo altamente consciente e rigoroso de criação no momento. (MUNIZ, 2004, p. 78).

Cada momento de improvisação se configura como um mistério. Quanto mais o intérprete se trabalhar e aprender outras técnicas que o coloquem em contato consigo, seu corpo e sua sensibilidade, mais criativo e apto a fazer novas conexões, em interação com o meio, ele ficará. Esse aumento do repertório e a consciência maior do corpo levam o intérprete a produzir cada vez menos frases esperadas, dando lugar para o surgimento de outras poéticas ainda não exploradas. Mas nem sempre os movimentos serão novos; suas combinações e seus sequenciamentos podem sofrer infinitas variações:

Os movimentos produzidos na improvisação possuem menos grau de ordenação, e isto devido a um tipo de organização baseado em uma gramática produzida por suas

próprias regras, ou seja, trata-se de uma gramática que nasce organizadamente vinculada aos parâmetros sistêmicos que organizam aquele sistema. Os parâmetros sistêmicos de conectividade, integralidade, funcionalidade, organização, que constituem qualquer sistema (o sistema dança ou qualquer outro), são fundamentais para a garantia da sua sobrevivência e aumento de complexidade. Improvisação é dança menos ordenada, mas organizada. (MUNIZ, 2004, p. 72).

Para facilitar a compreensão de como a improvisação pode ser utilizada na dança, Mara Guerrero (2008a, 2008b) propõe dois modos de uso gerais: 1 improvisação sem acordos prévios; 2 improvisação com acordos prévios, que se subdivide em duas classes: 2.1 improvisação em processos de criação; 2.2 improvisação com roteiros.

Segundo Guerrero, na improvisação sem acordos prévios os arranjos acontecem somente no ato cênico em si, quando o intérprete está se apresentando a uma plateia. A imprevisibilidade é uma das características mais presentes nessa forma de improviso, pois nenhum material foi anteriormente preparado para ser apresentado em cena. Esse tipo de improviso não pode ser visto como uma forma de dança que segue os preceitos usuais de um espetáculo, pois os intérpretes envolvidos nesse ato não se prepararam para tomar decisões "legíveis" pelo público. Esse tipo de dança pode incomodar e fazer com que a forma apresentada seja questionada: será que aquilo foi realmente dança?

Outros improvisadores preferiram estruturar um pouco mais seus improvisos, para que pudessem exibir mais coerência compositiva. Assim, criaram métodos improvisacionais, formulando verdadeiros treinamentos para a improvisação, como o Contato-improvisação de Paxton, o Underscore⁷⁸ e o Solo Mini Underscore, ambos de Nancy Stark Smith:

⁷⁸ O Underscore incorpora o Contato-improvisação e amplia o que comumente foi definido como tal. Assim, leva os improvisadores a trabalharem em um espaço esférico, no qual, juntos ou individualmente, terão a chance de integrar questões cinestésicas e compositivas em uma prática ao mesmo tempo familiar, mas imprevisível. Essa prática dura, em média, de três a quatro horas, e nela cada participante é levado a explorar desde movimentos bem internos e pequenos até chegar a gestos de alta ou baixa intensidade, expansivos e interativos. No Underscore, Smith criou mais de vinte fases, cada uma com um nome e um símbolo gráfico, para fazer com que os improvisadores fossem capazes de criar uma "partitura" autônoma. O Mini Solo Underscore é uma versão menor, que dura cerca de vinte a trinta minutos, e mais individualizada que a primeira, sendo interessante como forma de improvisação com roteiro. Há um uso da respiração diferenciado para começar o trabalho, em que deve ser deixada de lado qualquer correria, para que possa ser criado um espaço interno, sincronizado com o ritmo corporal. Notar as sensações e sentir a vitalidade no corpo e nos tecidos é o próximo passo. Abrir os canais do corpo, do centro para a periferia, pode ajudar a deixar a energia, o movimento e a imaginação sintonizados. Depois, deve ser estabelecida uma base para a prática, que vai manter o corpo em fluxo: "Ao começar a mover, você vê as coisas e se estende para o espaço, até colapsar no chão e sentir-se que nem uma grande massa suportada pela terra abaixo. Sinta os lugares do corpo que estão em contato com o solo e sinta-se internamente. Alongue-se e fique mais comprido... role para um lado e sinta o corpo no chão: o que move, o que não? Qual é a textura do tecido que cobre o corpo: liso, enrugado? Vire-se e sinta o outro lado, e depois a barriga em contato com o chão: estabeleça uma conexão. Alongue-se para longe no espaço. Relacione-se agora, através do toque, evitando que as mãos guiem o corpo, ou os objetos, com tudo o que estiver em seu ambiente. Explore as suas possibilidades de movimento e seja curioso. Arrisque-se o dar e receber o peso, seja corajoso, mas seguro! A visão e atenção agora se expandem para fora de você, ou, em algumas vezes, para dentro. Siga as pistas que aparecem e explore as possibilidades: gravidade, suporte, limites... encontre o que for possível, mas confortável. Agora escolha um dos estímulos que você se relacionou com, e fique por um tempo nessa relação, a perceber e

Ou seja, não há acordos específicos sobre cada apresentação, mas há parâmetros sobre composição que são treinados, definindo noções de eficiência como tendências de desenvolvimento da improvisação. As formulações de treinamentos têm como propósito ampliar: repertório de movimento, atenção, percepção e entendimento sobre composição; exige repetição, método, pré-estabelece movimentos, focos de atenção e objetivos sobre composição. Este 'preparo' replica as tendências praticadas, e dessa forma, torna-se possível identificar interesses compartilhados. (GUERRERO, 2008a, p. 2).

A 2 improvisação com acordos prévios pode ser dividida em 2.1 improvisação em processos de criação (experimentações anteriores à apresentação pública); 2.2 improvisação com roteiros (com regras prévias, relativas às condições e possibilidades de ocorrência da improvisação). A 2.1 improvisação em processos de criação ocorre quando o improvisado é dirigido e acontece anteriormente ao espetáculo. Ela engloba experimentações realizadas entre os artistas, em sala de aula, que serão transformadas e formalizadas em dança cênica. Muitas companhias contemporâneas e artistas independentes trabalham atualmente a partir dessa opção, na qual os artistas envolvidos têm certa autonomia, ou até autonomia total sobre o processo. As futuras obras poéticas decorrentes dessa prática podem contar ou não com improvisações.

Na 2.2 improvisação com roteiros, estipulam-se regras prévias, relativas a condições e possibilidades de ocorrência da improvisação e do que será levado para a cena. Os roteiros guiam a dança para que seja mais moldada, seguindo diferentes estímulos, a saber: tipos de movimentos, planos de movimento, relação com o público, repetição de gestos, etc.:

As condições para que a improvisação aconteça exigem associações, e essas não são possíveis sem os hábitos construídos na relação do corpo com o ambiente. Ambos restringem o campo de possibilidades de composição do improvisador. Mesmo em situação de improvisação há hábitos, sejam eles de comportamento ou de formações corporais, etc. Não há como evitar as tendências inscritas pela experiência ou pelo contexto, e essas restrições limitam as possibilidades de combinação e composição. Por isso, há um forte direcionamento nas pesquisas de improvisadores em dança no sentido de buscar abordagens mais coerentes em suas propostas, terminologias e práticas, no sentido de entender melhor como essas restrições acontecem. [...] Propondo instabilidades que por sua característica imprevista são reconhecidas como potenciais *hábitos de mudança de hábitos*. Os improvisadores podem primar pela constante mudança de hábitos, porém não há como controlar tais incidências. As mudanças ocorrem por inexperiências ou por acidentes factuais. A improvisação apenas abre para essa possibilidade, visto que enfatiza a condição processual da

interagir. Ache um ponto final para o exercício, uma resolução em quietude. Chegue na quietude e fique aí. Imagine outras pessoas chegando nessa quietude em outros lugares e sinta a organização dos corpos delas neste momento. Desengate e reflita sobre o que vivenciou. Relaxe. Verifique qual foi a sua experiência, e anote, se quiser. Perceba se os estados corporais foram mudados, ou se algum momento merece ser anotado, desenhado, para que seja lembrado e explorado depois, enquanto material compositivo. Divida essa experiência com outras pessoas que fizeram a mesma coisa, e divida o que ocorreu com você, sem analisar a experiência em si, só trocando." (BITTAR, 2013, anotações pessoais baseadas em SMITH (2013), disponível em <[youtube.com/watch?v=BFWRFWXkAs](https://www.youtube.com/watch?v=BFWRFWXkAs)>).

dança, aumentando autonomia dos artistas envolvidos. (GUERRERO, 2008b, p. 35-53).

Com a realidade (((inçex)))terna na dança endereçada, abre-se caminho para o uso das CEC, RA e TOP, que funcionarão, então, como recursos para que a poesia seja criada, auxiliando o corpo a achar a sintonia optimal para ressoar em cena (Quadro 2).

Quadro 2: Categorias corporais e sub-categorias relacionadas à realidade (((inçex)))terna dos corpos poéticos.

Categorias Corporais	Sub-categorias (variáveis de acordo com o caminho escolhido)
Respiração	Método Pilates Fletcher Pilates® e a <i>Percussive Breath</i> TM Terapia Craniossacral, Terapia Craniossacral Biodinâmica e Mecanismo Respiratório Primário
Centramento	Centros dos Pés, Ímãs, Parafusos, Centro de Força, Respiração Percussiva, Colocação de Cintura Escapular, Colocação do Pescoço e Cabeça
Fluidez Dinâmica	Improvisação Mini Solo Underscore

1.3 AS CÉLULAS CORPORAIS, O TOQUE POÉTICO E OS RABISCOS

As CEC, TOP e RA são recursos poéticos propostos a partir de uma realidade vivenciada em uma práxis que se dá há mais de quinze anos. Nessa práxis, foi sendo constatado que a busca pelos corpos poéticos na dança contemporânea poderia ser melhor orientada, pois questões como a definição do que é esse corpo poético e de como a realidade do (((inçex)))terno poderia ser acessada mantinham-se encobertas por uma bruma enigmática excludente.

Por conseguinte, nada mais natural do que pensar que outros recursos poéticos, advindos do hibridismo de arte e ciência, e de áreas como a Dança, Fisioterapia, Teatro e Artes Visuais, poderiam ajudar a dar "régua e compasso", ou melhor, a fazer com que outras metáforas imaginadas e mecanismos pudessem levar o artista a acessar sua poética. Poética no sentido exposto por Ferreira e Silva (2012), daquilo que brota, se abre, ou o desabrochar que surge de si próprio e se manifesta nesse desdobramento, pondo-se no manifesto para fazer eclodir estruturas e caminhos que serão transformados em materialidade, podendo ser acionados frente à necessidade desse artista.

1.3.1 As Células Corporais e os Rabiscos como Imagens Metaforizadas e Registros Mágicos que Ressoam

As CEC vêm sendo utilizadas pelo autor desta tese desde 2004, quando foram propostas (BITTAR, 2005a). Naquela época, foram conceituadas como:

Denomina-se célula corporal qualquer estudo artístico que, impresso em papel ou feito em gesso, tela ou no que mais puder ser imaginado, até mesmo no próprio corpo humano, tenha como tarefa revelar texturas, imagens, cores e linhas de movimento de partes anatômicas internas dos corpos humanos e de, através de metáforas imaginadas, fazer com que os corpos acordem em si uma gestualidade mais expressiva. Ao revelar o que normalmente está escondido, ou ao propor uma imagem que poderá vir a funcionar como uma motivação para entrar em contato com os sentidos, as células corporais estimulam representações internas dos movimentos que serão executados. (BITTAR, 2005a, p. 113-114).

Contudo, a partir dos trabalhos realizados após 2005, principalmente da participação feita na preparação poética da *performance A Obscena Senhora D*⁷⁹, em que tanto a atriz quanto a diretora da *performance* se sentiram muito estimuladas com o estudo das imagens e trouxeram uma vasta gama de referências para análise, denominando a todas de CEC, houve a necessidade de se afinar o conceito de CEC. Assim, elas foram redefinidas como:

As CEC são fotos do processo coreográfico que são modificadas graficamente por texturas, borrões, cores, linhas e diversos outros meios. Algumas vezes são criadas ilustrações que têm o mesmo efeito. Elas podem interferir na composição das cenas e no surgir dos corpos poéticos, por sugerir outras metáforas imaginadas⁸⁰, fazendo com que os intérpretes acordem em si uma gestualidade mais expressiva. Ao revelar o que normalmente está escondido, ou ao propor uma imagem que funciona como uma motivação para entrar em contato com os sentidos, as CEC estimulam representações internas dos movimentos que são executados.

⁷⁹ *A Obscena Senhora D* foi uma performance realizada em 2012 na cidade de Goiânia, em que a Prof^a. Dr^a. Natássia Garcia dirigiu a atriz e Prof^a Dr^a. Urânia Maia, ambas do Curso de Teatro da Universidade Federal de Goiás/UFG. O preparo poético ficou a cargo do autor desta tese. A *performance* procurou devassar a erotização transcendente da alma feminina na obra *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst. Os artistas, por meio da dramaturgia, investigaram a voz do corpo que pronuncia palavras obscenas e a memória que traz imagens. A escrita performática de Hilst provocou o reconhecimento dos vestígios do corpo como tempo vivido e sua imagem precíval. O grupo estudou as obras de Paul Zumthor – *A Letra e a Voz* (São Paulo: Companhia das Letras, 1993) e *Performance, recepção e leitura* (São Paulo: Cosac Naify, 2007) – e de Simone de Beauvoir – *A Velhice: realidade incômoda* (São Paulo: DIFEL, 1976) – como aporte teórico para as interações artísticas, aspirando interseções entre o corp(oralidade) e a memória (imagem); e a dialética corpo e alma na relação entre a feminilidade e o processo de envelhecimento. Detalhes em: BITTAR, MAIA e GARCIA (2012).

⁸⁰ Como abordado nas páginas 17 e 18, as metáforas imaginadas são denominadas de metáforas de trabalho segundo Ana Lewinsohn (2011). Elas podem ser provocadas por uma ou mais pessoas, por meio de comandos de voz, colocações de perguntas, de sugestões de imagens, do toque e do desenhar. Ao surgir um repertório de metáforas relacionadas a este exercício, certa língua interna vai sendo reconhecida pelas pessoas pertencentes a coletivos de artistas cênicos, facilitando o reconhecimento do espaço-tempo pessoal e interpessoal. Isso pode ajudar a poética dos corpos a surgir.

Ontologicamente, ficou claro, pelo trabalho realizado para *A Obscena Senhora D*, que uma profusão de imagens de referência trazidas pelos participantes da equipe de criação poderia fazer parte do chamado mapa referencial de imagens em pesquisa. Esse mapa com certeza influenciaria o surgir das CEC, mas essas imagens trazidas, criadas por outros artistas que não estavam participando do processo em questão, não poderiam refletir com clareza as nuances do corpo da atriz (Figura 25). Assim, ao invés das CEC serem definidas como "[...] qualquer estudo artístico que [...] tenha como tarefa revelar texturas, imagens, cores e linhas de movimento de partes anatômicas internas dos corpos humanos [...]", foi evidenciado que elas deveriam partir de fotos do processo de composição em andamento. As fotos congelam um instante no tempo, servindo para dar profundidade à análise do que o corpo está produzindo enquanto poesia.

Figura 25: Luciana Barcelos, A atriz Urânia Maia na performance *A Obscena Senhora D*, fotografada por Kazuo Okubo (de costas), 2012, foto P&B.



Desde tempos imemoriais, as artes visuais, incluindo a pintura e a escultura, tentam comunicar a percepção do movimento. Com a descoberta da fotografia⁸¹, entretanto, nasceu uma forma de reprodução fiel da realidade, questionada, à época, principalmente pelo fato de o artista não precisar de um grande tempo para fazê-la, diferentemente da pintura ou escultura. Seu caráter de fácil reprodutibilidade também foi motivo de preconceito, pois esse fato foi julgado como incapaz de gerar na obra uma "aura", ou energia mágica e especial, determinantes de qualquer obra de arte, como cita Walter Benjamin (1982).

Apesar de alguns autores, como William Ewing (1992), acharem que a fotografia é o meio menos razoável para registrar a dança, pois esta é a arte em que a interconexão dos movimentos e gestos é o que interessa, e a fotografia, por sua vez, fragmenta o tempo e causa uma fratura no espaço, que se torna bidimensional, outros, como Benjamin (1982), acreditam o contrário: que a fotografia faz com que todos possam enxergar um momento de uma maneira impossível ao olho nu. Nessa forma de percepção, proposta por esse autor, a fotografia é considerada como uma obra que oferece ao espectador a chance de ver os mínimos detalhes da imagem, por ângulos diversos que só potentes objetivas e o talento do fotógrafo poderiam clicar. Assim, não poderia haver meio mais adequado para servir como pedra fundante na confecção das CEC.

Para Kasey Lack (2012), as fotografias em dança podem ser divididas em duas categorias: as estáticas e as móveis. As fotografias estáticas, segundo essa autora, trazem informações sobre o contexto histórico, os costumes, os movimentos culturais e o desenvolvimento das técnicas nessa área, servindo para auxiliar no registro e na preservação dos trabalhos de dança passados. Entretanto, não contam muito sobre a coreografia da qual foram extraídas. Já as fotografias que registram o corpo em movimento realmente documentam a dança acontecendo em tempo real.

Sobre a arte de fotografar a dança em movimento, é importante citar os trabalhos do inglês Eadweard Muybridge (1830-1904), um pioneiro no sentido de fotografar objetos em movimento, propondo uma forma de fotografia documentária que poderia capturar os movimentos de animais e de dançarinos. Apesar das fotos de Muybridge isoladas congelarem a dança em *frames*, ao serem vistas em sequência elas podem funcionar como um filme em

⁸¹ A fotografia parece ter nascido no início do século XIX, na era da Revolução Industrial, como um meio para registrar os acontecimentos, servindo de "testemunha" destes. As primeiras fotografias reconhecidas foram tiradas por Joseph Niépce, em 1826. Desde então, passou por várias transformações: em preto e branco, em meio tom, coloridas e digitais. Com o advento da fotografia, a arte mimética teve de ser repensada, sendo a representação do belo, bem definido e identificável na natureza, deixando de ser tão atraente.

*stop motion*⁸². Outro destaque no sentido do registro fotografado da dança deve ser dado à americana Lois Greenfield (1949-), que vem fotografando a dança por mais de trinta anos (Figura 26).

Figura 26: Dançarina clicada por Greenfield.



Greenfield tende a direcionar seu olhar para a energia cinética: a energia contida, limitada e liberada (EWING, 1992):

O assunto ostensivo das minhas fotos pode ser o movimento, mas o subtexto é o Tempo. Os movimentos de um dançarino ilustram a passagem do tempo, dando-lhe uma substância, materialidade e espaço. Em minhas fotografias, o tempo é parado, uma fração de segundo se torna uma eternidade, e um momento efêmero é sólido como escultura. As configurações aparentemente impossíveis de dançarinos no ar são todas feitas como imagem única, fotografias na câmara. Eu nunca re-oriento ou reorganizo os dançarinos nas minhas imagens. A veracidade deles documentada atribui às imagens o mistério; e a surrealidade delas vem do fato de que nossos cérebros não registram as frações de segundos de movimento. Eu prefiro trabalhar fora das limitações da coreografia, colaborando com os dançarinos em momentos improvisados, que não se repetem, muitas vezes momentos de alto risco. Estes momentos não são arrancados de um continuum, mas existem apenas como instantes isolados: são exclusivamente eventos fotográficos. Eu vejo a colaboração entre os dançarinos e eu, assim como entre os dois meios, como dança e fotografia. Há uma tensão dinâmica entre a dança e a fotografia. Eu exploro a capacidade da fotografia de fragmentar o tempo e de fraturar o espaço, traduzindo 360 graus em uma imagem de duas dimensões, que descreve momentos abaixo do limiar de percepção. (GREENFIELD, 2015, tradução nossa).

Assim, as fotografias parecem, para as CEC, mais apropriadas se forem móveis, tiradas no contexto dos exercícios de improviso, ensaios e passagens do espetáculo, representando não momentos de alto risco, mas um continuum, relacionado com a pesquisa

⁸² *Stop Motion* é o nome de uma técnica fílmica em que a animação é feita pela junção de quadro a quadro, ou fotograma a fotograma, com recursos de uma máquina de filmar, de computação ou de uma câmera fotográfica.

gestual em questão. Não que outros artistas responsáveis por produzir as CEC não possam propor outras formas e momentos para clicá-las. Mas é preciso que elas revelem o que está sendo pesquisado para o espetáculo e que congelem e mostrem nuances dos movimentos não vistas ainda a olho nu.

Sobre as modificações gráficas ou ilustrações propostas a partir das fotografias do processo composicional que virarão as CEC, é interessante observar que a criação de imagens mentais é algo comum na dança. Nesse sentido, as imagens normalmente criadas não são fisicamente disponibilizadas, pois o que realmente interessa é o fato de elas poderem ser usadas como estímulo para que um "ensaio mental" da ação motora desejada possa ser feito. Entretanto, alguns autores, como Franklin (2014), acabam sugerindo imagens desenhadas que funcionam da mesma maneira, por serem usadas apenas como imagens iniciais que depois poderão desdobrar-se em outras imagens na cabeça dos bailarinos. Assim, elas podem estar relacionadas a vários usos e formas, como explica Franklin (2014): para a correção da técnica em dança, para que um bailarino aumente a consciência e a expressividade de uma área corporal em uso, ou mesmo para que uma diferente *persona* seja criada, onde o centro do peito parece inflar a caixa torácica, passando a ideia de orgulho e soberba:

Para o propósito da dança, uma definição deve ser ampla o suficiente em escopo para dar conta tanto da natureza artística e expressiva, quanto dos lados técnico e biomecânico das imagens na dança. A definição de imagem deve incluir os aspectos espaciais, as modalidades sensoriais, e o possível uso das imagens para a melhora das habilidades motoras, alterar estados emocionais, e definir e atingir objetivos. Esta definição se enquadra nestes requisitos: as imagens são representações mentais de perspectiva múltipla e multisensoriais de um movimento, de um roteiro passado ou futuro, ou de um estado motivacional. (FRANKLIN, 2014, p. 268).

O uso de imagens é comprovadamente eficaz para o aprendizado de movimentos e para a melhora da *performance*, de acordo com uma meta análise feita por Deborah Feltz e Dan Landers (1983). Porém, o uso de imagens está historicamente associado, segundo Franklin (2014), a pelo menos seis práticas: nos distúrbios de memória, nas práticas religiosas e espirituais, nas práticas de cura e nas shamânicas, na psicoterapia, nos esportes e na dança. No entanto, há uns trinta anos as publicações relacionadas ao uso de imagens se restringiam à área da saúde.

Um dos primeiros trabalhos sobre as teorias por trás do uso das imagens foi escrito por Edmund Jacobson⁸³ (1931), que propôs o princípio ideomotor, que dizia que as imagens

⁸³ Ver JACOBSON, Edward. Electrical measurements of neuromuscular states during mental activities. *American Journal of Physiology*, v. 96, p. 115-121, 1931.

auxiliavam o aprendizado de habilidades motoras por causa da ativação muscular associada a elas. Posteriormente, a Teoria da Programação Central esclareceu que o treinamento com imagens poderia criar uma representação mental delas, que, em troca, influenciaria os padrões depois executados. Outras tantas teorias foram criadas, mas, resumidamente, Franklin (2014) expõe que as imagens funcionam de modo a motivar quem as usa, melhoram a concentração, reduzem a ansiedade e aumentam a confiança. Assim, aperfeiçoam a *performance*.

Outros estudos importantes mostram que as imagens são melhores absorvidas se usadas no período matutino, em que os indivíduos estão mais cheios de energia. Também ajuda se as imagens forem estudadas junto ao sentimento resultante que elas podem elicitar. Desse feito, podem ter três elementos funcionais: a imagem em si, a resposta somática e o significado da imagem:

Quando usar imagens que façam sentido para eles, os professores de dança devem passar um tempo avaliando o significado das mesmas para o estudante. Os alunos de dança frequentemente escolhem quais imagens preferem e sugerem o que faz sentido para eles. O significado de uma imagem também pode modificar-se de uma aula, ou ensaio, para outra, e algumas vezes pode ser mais significativo quando for explorado no contexto coreográfico. (FRANKLIN, 2014, p. 356).

Lulu Sweigard (1974), uma das estudantes de Mabel Todd (1972), que criou a Ideokineses, um sistema de estudo de imagens em que se prioriza a visualização de imagens do sistema músculo-esquelético e de metáforas ligadas a ele, demonstrou que a prática constante de certas imagens resulta em uma mudança global no alinhamento postural. A Ideokineses foi definida por Sweigard como a ideação do movimento ocorrida no corpo, em uma direção e um lugar específicos, sem que houvesse uma ação voluntária realizada por parte de quem estava inserido nesse processo. Com a difusão desse método, um novo significado foi dado a ele, ou seja, o processo de imaginar ou visualizar um movimento enquanto não se está movendo, enquanto se locomove uma parte distante daquela visualizada ou enquanto se locomove a parte que se está visualizando.

Sobre o uso de imagens na dança, Franklin (2014) cita que elas representam uma ferramenta que permite ao intérprete criar tudo o que ele imagina, ao mesmo tempo em que é possível testar, manipular e mover as imagens criadas até que elas fiquem do jeito que o intérprete quiser, para que cumpra todo o possível. O Quadro 3 traz alguns dos benefícios propostos por Franklin (2014) para o uso das imagens na dança, que podem ajudar a entender como as CEC funcionam.

Quadro 3: Os benefícios e usos das imagens na dança.

Imagens podem melhorar a consciência corporal.	Imagens que deixam você apreender informações sobre seu corpo, como alinhamento, postura, níveis de tensão e outros aspectos; essa informação pode servir de base para criar mudanças.
Imagens podem criar certa qualidade de movimento.	Esta função das imagens é comumente usada na dança e na improvisação; relacionada à criatividade, está associada às metáforas incorporadas.
Imagens para a melhora da criatividade.	Os protocolos do improviso na dança são cheios de desenhos para ajudar os dançarinos a serem mais criativos e gerar ideias.
Imagens para a melhora da expressividade.	Imagens expressivas envolvem o traçar das características de um personagem, por exemplo, de uma metáfora para o movimento, ou de uma qualidade musical.

De maneira similar, Franklin classifica as imagens em diferentes tipos. A seguir as que mais se relacionam com a proposta das CEC (Quadro 4).

Quadro 4: Tipos de imagem.

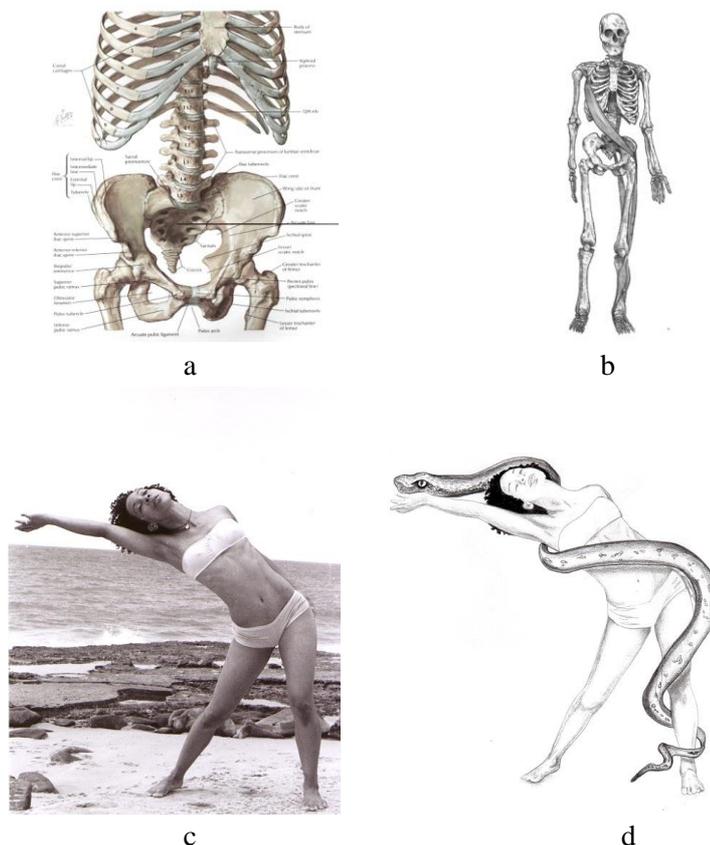
Imagens espontâneas x programadas.	Distinção feita entre imagens mais intuitivas, que veem de uma fonte interna e pessoal, em contraste àquelas sugeridas por outras pessoas.
Imagem metafórica.	Uso de uma metáfora quando uma ideia ou imagem normalmente utilizada em relação a um objeto é usada em outro objeto. Muito pessoais, devem agradar aos dançarinos. Pode melhorar a coordenação motora, o controle motor e, especialmente, a qualidade do movimento.
Simulação mental com metáforas.	Imaginar um movimento real enquanto adiciona uma metáfora para criar uma qualidade desejada; nesse caso, a metáfora está fazendo o movimento, e não a anatomia.
Imagem metamorfoseada e em evolução.	A imagem se move aleatoriamente de uma metáfora a outra ou se alterna entre as versões metafórica e anatômica. A imagem evolui de uma para a outra.
Imagem semente.	Você usa uma imagem não com uma função em si, mas para criar outras imagens e para estimular a criatividade.
Imagens anatômicas.	Imaginar a estrutura do corpo como ela é; criar detalhes a partir das imagens reais.
Imagens anatômicas exageradas.	Aumentam uma parte anatômica ou ampliam um evento biomecânico para além do normal.

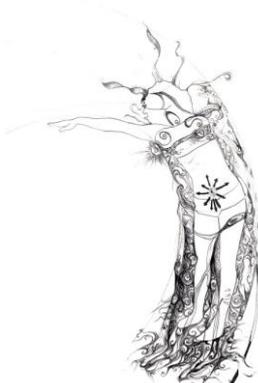
Acredita-se que, ao revelar a intimidade do gesto poético, as imagens funcionem como veículo para que os intérpretes vejam suas subjetividades encenadas, havendo a possibilidade de eles entrarem em contato com a magia que estão produzindo, sentindo-se afetados, intuitivos e entusiasmados por elas. O contato com as CEC pode também levar o intérprete a

revisar o que está propondo enquanto poesia, pois ele entra em contato tanto com sua subjetividade quanto com a do outro, que criou referências e um outro trabalho artístico em cima do que ele havia proposto. Isso possibilita ao intérprete criar outras metáforas imaginadas, que podem ser utilizadas e se tornar potentes na poética dançada. Essa vivência com as CEC pode tanto influenciar o que já está coreografado, impedindo que o corpo se estabilize em uma intensidade, quanto servir de material para outras coreografias.

Percebendo ser este o caminho mais saudável para a feitura das CEC, questiona-se a nomenclatura e algumas definições antes estabelecidas por Bittar (2005a), quando as CEC foram classificadas em: células primárias – ilustrações de partes anatômicas mais utilizadas no espetáculo; células secundárias – foto-ilustrações de partes anatômicas visualizadas nos gestos específicos da partitura; células terciárias – foto-ilustrações para uma reavaliação de gestos estudados e para a apreciação do trabalho (Figura 27).

Figura 27: a - Frank Netter, b - Thomas Myers, c, d, e - Miguel Bartillotti, Células Corporais: primária tronco (a); secundária ilustração complementar (b); secundária COBRA foto-ilustração estágio I (c); secundária (d); e terciária (e) do espetáculo *Construindo Janice*, de Kleber Damaso. Intérprete Cláudia Guedes, técnicas e dimensões variadas, 2005.





e

Reflete-se que essa nomenclatura e as definições adicionais antes elaboradas não devem existir, pois as CEC são únicas e exclusivas. Como recursos poéticos que são, as CEC não devem ser classificadas em primárias, secundárias e terciárias. Outrossim, elas não devem ser guiadas para que cumpram etapas: primárias, secundárias, estágio I ou qualquer outro. Elas também não precisam ser obrigatoriamente foto-ilustrações e não podem ser confundidas com as fotos tiradas. Ainda, podem ser fotos modificadas digitalmente ou ilustrações, ambas feitas exclusivamente para o espetáculo em questão, que servirão como modificadoras de intensidades e de estados do corpo. Claro é que elas devem ser baseadas nas fotos antes feitas e podem fundamentar-se na anatomia, tanto a segmentar quanto a que descreve o corpo em cadeias. Elas podem ser imagens programadas, que, na verdade, serão utilizadas como imagens sementes, a possibilitar outras metáforas. Ao mesmo tempo, elas podem ser espontâneas, criadas pelo próprio bailarino. Além do mais, pode-se seguir uma lógica de aplicação das CEC em que elas são estudadas várias vezes e sofrem diferentes intervenções gráficas à medida que esses estudos e a partitura coreográfica ficam mais definidos.

A nomenclatura antes estabelecida por Bittar (2005a) está ligada ao conceito antigo da CEC, que evidenciava que elas seriam responsáveis por revelar metáforas de partes anatômicas internas do corpo humano, as imagens anatômicas propostas por Franklin (2014). Foi pensado, a partir da práxis adotada de 2011 em diante para esta tese, que as CEC poderiam revelar o que de interessante pudesse ser ou o que o grupo de criação, em conjunto, refletisse que fosse mais apropriado. Dentre as opções disponíveis, as partes anatômicas poderiam também aparecer, mas não só elas.

Isso pôde ficar evidente quando os rascunhos de CEC do trabalho *um lugar do tamanho do mundo*⁸⁴ surgiram. O interesse da equipe de criação desse espetáculo, então em pesquisa, ao convidar o autor desta tese para assistir alguns ensaios, era que ele pudesse trocar ideias sobre a poética em construção. Ademais, pensava-se em uma parceria maior, em que este autor trabalharia como preparador de corpo, após ter sido o projeto do espetáculo financiado pelas leis de patrocínio à cultura do país. Assim, pela troca de percepções sobre o que já havia sido construído por Gross e Ribeiro, em junho de 2012, primeiras impressões foram estabelecidas:

Palavras que surgiram, pipocando na mente: Passagens. Fluxos. Árvores retorcidas. Pássaros. Corpo que conta histórias/estórias. Corpo narrativa. Toque: encontro e passagens. Vida vivida, experimentada. O que consegui ver dos corpos, gestos e da poética em definição: 1. Bacia ancora e se contrapõe aos braços; coluna flutua no meio. 2. Esferas pelas articulações. 3. Integração frente/trás no corpo. 4. Mãos e pés são especiais. 5. Corpo modelagem, como massinha de modelar. 6. Coluna em espiral. 7. Quadril transpassado por eixos. 8. Bacia em diferentes dinâmicas. 9. Corpo como uma ilusão? 10. Um corpo que comunica visualidades. E da nossa conversa: está ficando bem bonito! A poética está nascendo! Tem que investir mais no sutil, em um gesto que está latente, e não no que é familiar. As dinâmicas podem ficar mais claras se algumas partes do corpo ficarem mais vivas, como o quadril e os braços. Vamos ver com o Marcus Camargo (fotógrafo e artista visual) se ele pode ajudar, e vamos investir na preparação do corpo, células corporais e toque poético. (informação pessoal)⁸⁵.

Depois dessa troca inicial, outros ensaios foram feitos e concordou-se que, apesar de o trabalho de preparação do corpo/poética específica ainda não ter sido feito por aquela equipe, haveria espaço para que fotos do *work in process* fossem tiradas, para que alguns rascunhos de CEC fossem elaborados. Assim, a fotógrafa Luciana Barcelos foi chamada para participar desse processo e também trabalhou na manipulação digital das fotos para que os rascunhos de CEC surgissem. Ao conversar com Barcelos, notou-se que a textura da pele dos rostos dos participantes poderia ser alterada, para que pudesse mostrar, ou esconder, os vincos/veias que pareciam "entalhar" as faces e se comunicar com as primeiras impressões trocadas. Ao mesmo tempo, o reflexo dos rostos dos bailarinos também foi realçado, para dialogar com o universo da peça, que também se baseava na obra *A Terceira Margem do Rio*, de Rosa (Figura 28).

⁸⁴ O duo de dança contemporânea *um lugar do tamanho do mundo*, criado por João Paulo Gross em 2012, e dançado por ele e Carolina Ribeiro, ambos da Quasar Cia. de Dança naquela época, surgiu de um diálogo com a literatura de Guimarães Rosa a partir da leitura da obra *Primeiras Estórias*.

⁸⁵ Informação pessoal contendo trechos de anotações feitas durante ensaios de *um lugar do tamanho do mundo*, em 19/06/2012.

Figura 28: Luciana Barcelos, Rascunho de CEC *um lugar do tamanho do mundo*. intérpretes: João Gross e Carolina Ribeiro, foto colorida, Goiânia, junho de 2012.



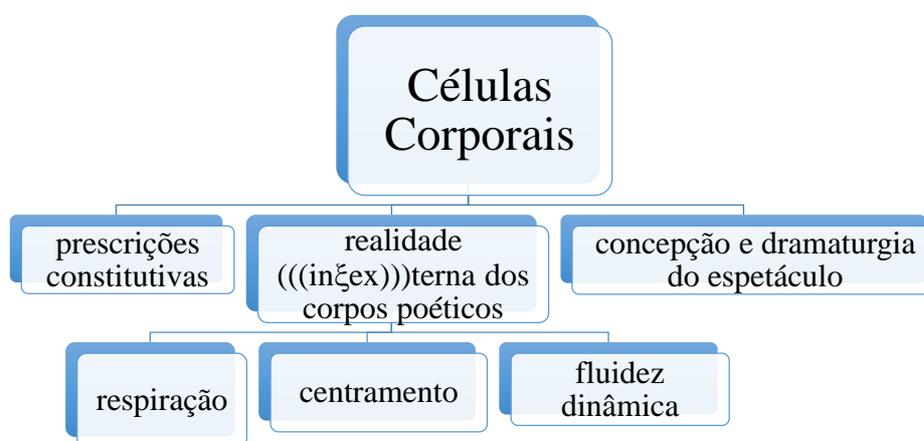
Ainda sobre as bases definidoras para o surgir das CEC, apontou-se em Bittar (2005a) que outras categorias, além da anatomia, deveriam ser consideradas na construção das CEC, a saber: o eixo em desequilíbrio; o prazer e a criatividade; os mecanismos de autorregulação e a expansão corporal⁸⁶. Entretanto, os estudos do doutorado mostraram que as CEC devem ater-se às categorias utilizadas pelo artista visual que participará de sua confecção, sejam elas quais for. Lógico que deverá haver um acordo entre todos os membros da equipe de criação, no sentido de que as CEC devem ser construídas a partir de noções abordadas na construção da realidade ((inçex))terna dos corpos poéticos. Nesse sentido, pensar na anatomia humana como uma categoria constitutiva das CEC faz sentido. Entretanto, discorda-se das outras categorias, pois elas são muito específicas e isso poderia tornar o trabalho dos artistas visuais envolvidos na confecção das CEC árduo e limitante. Desse feito, cada espetáculo exigirá categorias específicas, determinadas pelos caminhos escolhidos para se chegar à realidade ((inçex))terna dos corpos poéticos, os quais deverão ser discutidos e partilhados com toda a equipe de criação cênica.

Na dissertação de Bittar (2005a) havia sido descrito que para o feitiço e aplicação das CEC era necessário que fossem investigados os detalhes do espetáculo, como a concepção e a dramaturgia. Era importante que quem fosse fotografar os bailarinos em seu processo de composição, e fazer as CEC, estivesse a par das referências escolhidas: as ideias iniciais, os textos e obras de base, a música, o cenário, o roteiro, a caracterização dos personagens em

⁸⁶ Sobre as categorias definidoras das CEC, ver Bittar (2005a).

cena, o figurino e as matrizes estéticas dos gestos. Isso garantiria, segundo Bittar (2005a), que as CEC pudessem ser confeccionadas de forma mais fiel à proposta do espetáculo e que elas fossem amplamente utilizadas e aceitas por todos os envolvidos no espetáculo. Confirma-se que esses pressupostos continuam vitais para o uso consciente e produtivo das CEC, mas, ao mesmo tempo, acrescenta-se que qualquer outro dado de importância na feitura da obra pode também ser fonte de referência para o surgir das CEC (Quadro 5).

Quadro 5: As Células Corporais.



Sobre os RA, eles são resultantes da vivência com as CEC e o TOP e surgem das impressões desenhadas pelos intérpretes-criadores sobre os caminhos e as vias que os estados corporais pesquisados no processo composicional da obra podem sugerir. Os RA normalmente são desenhados sob as CEC e podem ajudar o intérprete-criador a confirmar sua subjetividade em pesquisa, pois dá visualidade ao invisível, sugerindo uma pausa que pode auxiliar na compreensão e integração do experimentado. Como citado anteriormente, os RA podem ser tão benéficos quanto as CEC, aumentando a consciência corporal, a qualidade do movimento, a criatividade e a expressividade, utilizando-se de diferentes tipos de imagem, a saber: espontâneas, metafóricas, simulação mental com metáforas, metamorfoseadas e em evolução, sementes, anatômicas e anatômicas exageradas.

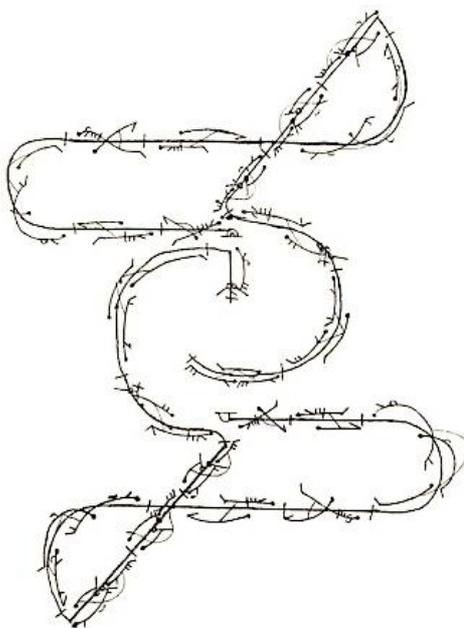
Ao abordar o tema desenho e dança, pode ser que a primeira referência que venha à cabeça de muitos seja a questão da notação em dança, ou da forma como estudiosos do movimento conseguiam fazer anotações sobre as coreografias. Ellen Schwartz (1982) acredita que a notação serve a vários propósitos: para visualizar os padrões espaciais complexos dos

gestos na coreografia, para ajudar no ensino da dança e melhorar a comunicação entre o diretor e o intérprete e como uma impressão registrada para futura referência.

Os primeiros desenhos de dança foram encontrados em manuscritos catalães que estavam em arquivos do município de Cervera, na Espanha, datados do século XV. De acordo com Lack (2012), as danças desenhadas nos manuscritos eram fáceis de serem anotadas, pois os pés mantinham-se sempre na mesma posição, sendo simbolizados por uma letra, e as sequências coreográficas eram modificadas. Esse sistema, achado em Cervera, parece ter sido usado por praticamente duzentos anos.

Já Ann Hutchinson Guest (1984, 1998) classificou outros sistemas de notação da dança em três categorias: *Track Drawings*, *Stick Figure* (visual) e *Abstract Symbol*⁸⁷. O sistema *Track Drawings* surgiu no século XVII, nos tempos do rei Luis XIV, com o maior desenvolvimento do balé clássico. Nele, os padrões complexos dos movimentos dos pés e dos caminhos percorridos pelos salões eram anotados. Nesse sistema, um estilo de notação começou a ganhar destaque: o Feuillet ou Beauchamp-Feuillet. Beauchamp era um mestre de balé, dançarino e músico, responsável por criar as primeiras famosas cinco posições dos pés no balé e um sistema de notação específico. Mas foi um dos alunos dele, Raoul Feuillet, que, em 1700, publicou informações sobre ele (Figura 29).

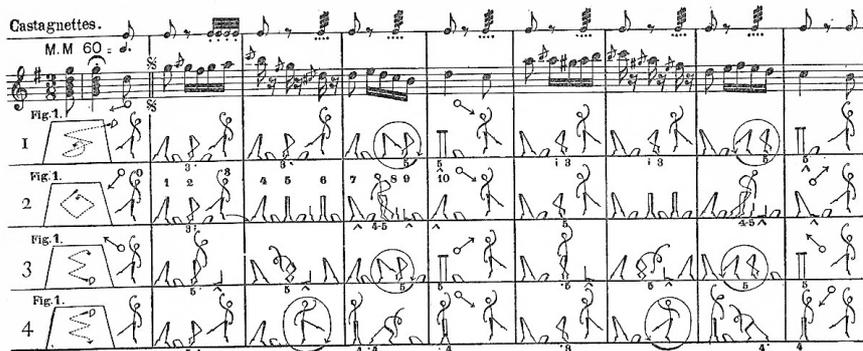
Figura 29: John Weaver, *Orcheography in 4*, 1706.



⁸⁷ Os nomes desses sistemas serão mantidos como criados na língua inglesa, para evitar confundir os leitores com traduções nossas desses nomes próprios.

No meio do século XIX, Arthur Saint-Léon, um dançarino e músico francês, foi um dos primeiros a aderir ao sistema *Stick Figure*. Nele, uma mistura de partitura de notação musical com alguns desenhos de "bonecos palito" era utilizada para anotar a dança feita (Figura 30).

Figura 30: Exemplo de notação de Saint-Léon.

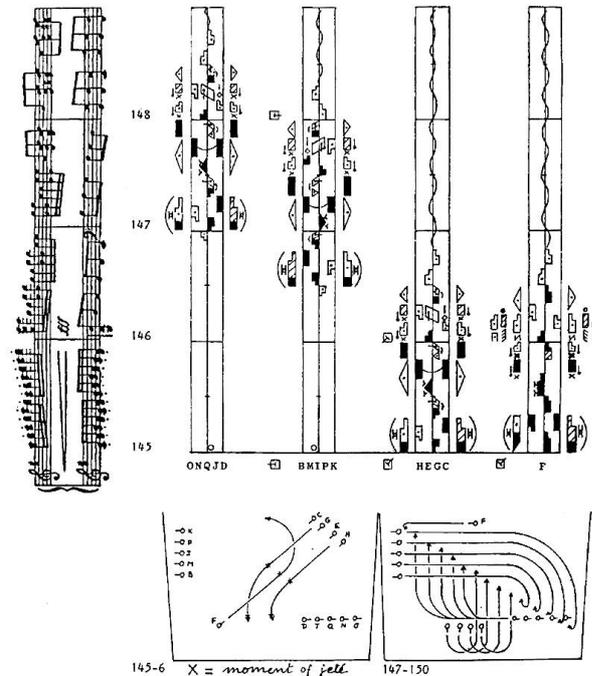


Com a complexidade das coreografias contemporâneas do século XX, a notação tornou-se mais valorizada. Assim, foram criadas as formas de notação chamadas de *Abstract Symbol*, sendo Laban um de seus maiores estudiosos. Laban criou o *Labanotation* (Figura 31), um sistema que continuou a ser desenvolvido por seus seguidores. Laban se viu levado a criar um sistema de notação da dança, a Labanotação, que facilitaria a compreensão das coreografias e a execução alinhada de todos, pois estava lidando com cerca de 2500 bailarinos dançando ao mesmo tempo, nas danças coral⁸⁸ criadas por ele. Acreditava que esse sistema de notação faria a dança ganhar um status semelhante ao das outras artes. Os símbolos criados diziam respeito não somente ao caminho do movimento, mas também a fatores rítmicos, espaciais e de dinâmica. Um dos pontos de referência crucial para a criação da Labanotação foi a Kinesfera, "[...] uma esfera imaginária cujo centro é o dançarino, formado por todos os pontos no espaço que podem ser alcançados pelas extremidades do corpo." (BISSE, 2008, p. 69). Ele publicou esse sistema em 1928. A Labanotação mostrou-se especializada demais para a maior parte dos estudiosos da dança, inacessível para muitos. Porém, ela acabou sendo mais

⁸⁸ Laban foi o criador dos termos dança coral, que para ele era feita para leigos dançarem, e também dança-teatro, feita por profissionais da dança. A dança coral se baseava no explorar das leis harmoniosas das formas espaciais. Ela era feita em grupo e seguia coreografias mais simples, possibilitando a participação de muita gente. A dança-teatro desenvolveu-se enquanto dança cênica na Alemanha e Laban falava que ela era uma arte interdisciplinar. Para o filósofo José Gil (2004, p. 179), esse tipo de dança, "[...] mostra que as relações gestos-palavras se tecem em múltiplos níveis de sentido, de consciência e de ação". Foi a partir dessa dança que o teatro e a dança puderam entrecruzar princípios, relacionando-se e conectando-se.

utilizada por aqueles que precisam registrar alguma dança que tinha sido feita há tempos e por outros pesquisadores especialistas.

Figura 31: Exemplo da *Labanotation*.



Assim, no século XXI, programas para computador, como o *Labanwriter*, que possibilitou que as notações fossem copiadas, editadas e guardadas no computador, e o *Labandancer*, que lê os padrões no *Labanwriter* e os converte em animação, foram criados para facilitar a notação desses complexos padrões coreográficos.

Por outro lado, quando se fala em dança e desenho, pode-se também pensar no que Lack (2012) chamou de desenhos coreográficos, que seriam desenhos, rascunhos e diagramas feitos por coreógrafos que não estão preocupados em seguir nenhum sistema universalmente aceito de notação. Os desenhos, nesse caso, refletem os pensamentos criativos e personalizados sobre a dança que se apresenta. Esses tipos de desenho aproximam-se muito mais do intuito dos RA, que na proposta em teste nesta tese são elaboradas, ao invés de pelo coreógrafo, por todos os intérpretes-criadores.

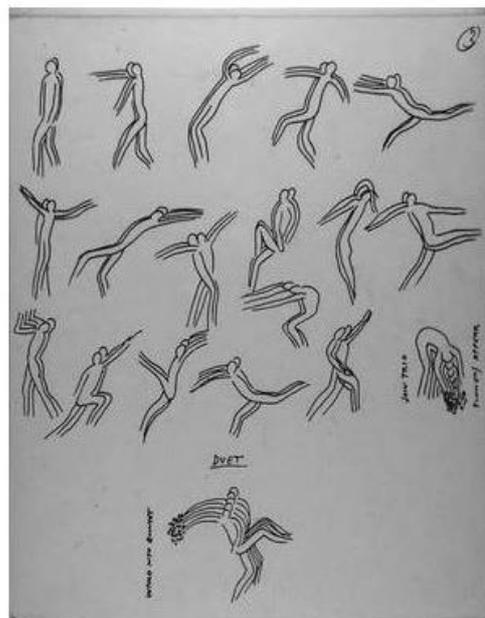
Há, ainda, segundo Ann Dils (1998), artistas visuais que podem fazer desenhos pictóricos representativos de um gesto e do dançarino ou pesquisadores em dança que farão desenhos pictóricos, nos quais podem aparecer símbolos gráficos, na tentativa de registro do que foi visto para futura análise da estrutura e do significado da dança em questão. Apesar de servir a propósitos diferentes, esses desenhos têm em comum o fato de:

Em uma imagem estática quem fez a mesma isolou, analisou e registrou algo essencial sobre o movimento que se imaginava, visto, ou lembrado. A imagem estática, ao contrário da imagem em movimento em filme ou vídeo, não progride na frente dos olhos do espectador, mas torna-se animada na imaginação do espectador. A quietude convida à contemplação. [...]. (DILS, 1998, p. 27).

Além de todos os usos descritos anteriormente, Dils (1998) aponta que as imagens estáticas desenhadas podem ainda inspirar novos movimentos ou servir como exemplo para projetos em que elas serão replicadas e os padrões de movimento resultantes analisados: "Este último irá ajudar os alunos a se moverem melhor e a escreverem de modo mais embasado sobre o movimento." (idem, p. 27).

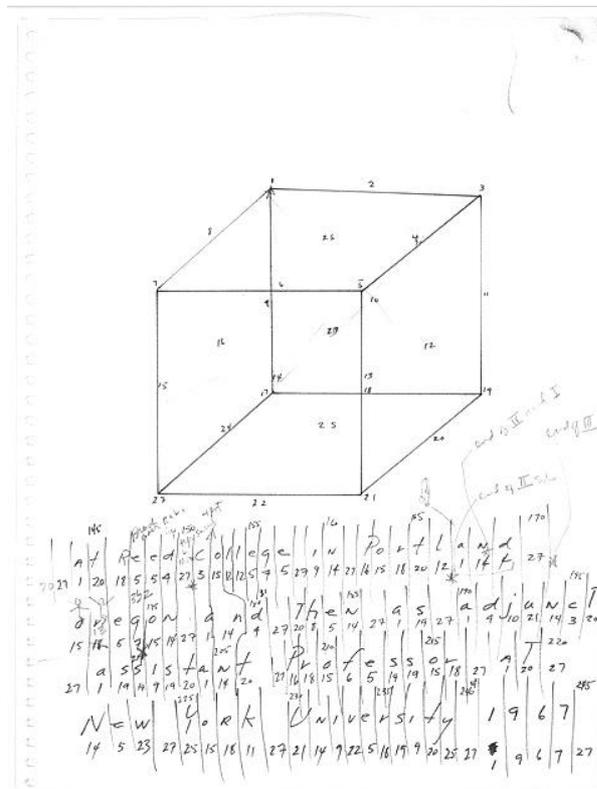
Um dos exemplos interessantes citados por Dils (1998) é o de Remy Charlip (1929-2012), um artista americano que coreografava e desenhava sequências inteiras dançadas (Figura 32). Charlip chegou a ter seus "desenhos-coreografias" encomendados e enviados pelo correio a outros, que começavam um processo colaborativo coreográfico a partir das sequências pensadas por esse artista. Dils cita que uma das dançarinas que usaram os desenhos de Charlip para compor outras obras afirmou que nesse processo os dançarinos são libertos do fardo da criação de movimentos e de significados. No entanto, ao mesmo tempo em que confiavam na partitura desenhada por Charlip, muito era ainda deixado para ser definido, como o tempo em que os gestos seriam realizados, as transições necessárias de uma pose à outra, etc.

Figura 32: Desenhos de Charlip.



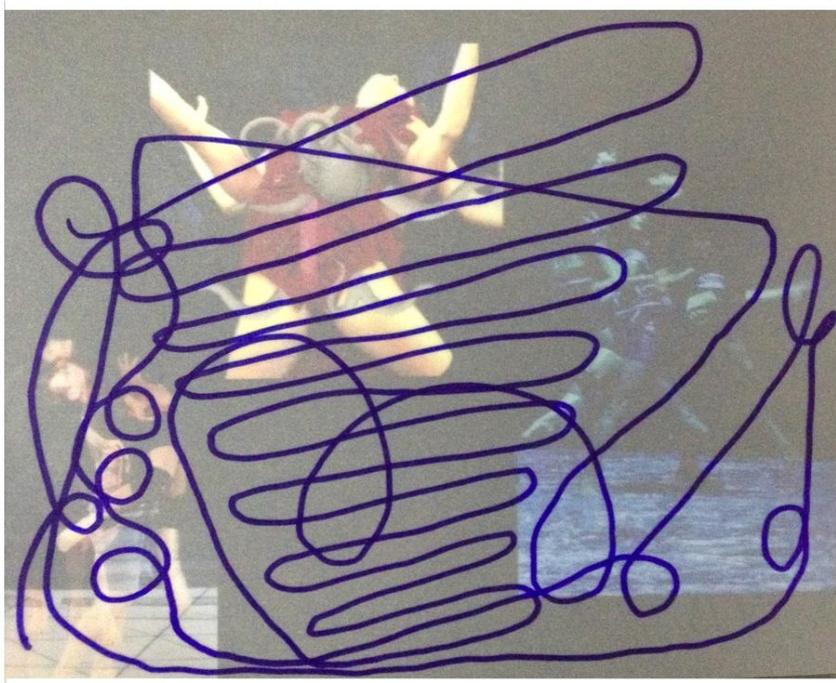
Outra coreógrafa, dançarina e artista plástica americana que muito desenhou foi Trisha Brown, que estava bastante interessada, em determinada fase de seu trabalho, em registrar os improvisos que davam origem às suas danças para poder propor uma sistematização mais matemática, de onde a coreografia finalmente emergiria. Assim, o trabalho dela, chamado de *Locus* (1975), traz uma organização coreográfica em que o corpo percebe o espaço ao seu redor como um cubo. O cubo é marcado com pontos imaginários, cada um identificado com uma letra e um dígito, que correspondem às 26 letras do alfabeto, adicionando-se o número 27 no centro do cubo e do corpo. Brown escreveu uma frase biográfica em que cada letra foi representada no cubo (a=1; b=2, c=3, etc...). A tarefa de cada dançarino era tocar todas as 27 partes do cubo, relacionando cada letra da sentença ditada anteriormente aos pontos tocados, de forma aleatória, sem saber quais direções tomar ou que sequência seguir (Figura 33). Derivado de uma improvisação estruturada, os movimentos em *Locus* são totalmente definidos: "A dança é complexa o suficiente mesmo com a explicação que eu dei em que eu mostrei às pessoas a partitura de *Locus*, um desenho. Eu queria que o público conversasse com meus métodos. Eu agora estava sendo identificada com o minimalismo na mente e olhos do público." (BROWN, 2014).

Figura 33: *Locus* (1975).



Apesar de guardarem algumas semelhanças com os desenhos aqui mostrados de Charlip e Brown, os RA diferem destes, no sentido de serem desenhos coreográficos sensoriais, feitos pelos intérpretes-criadores a partir de um reconhecimento de seus ritmos corporais. Além disso, na dinâmica da feitura dos RA, os intérpretes-criadores, sensibilizados pelo trabalho corporal proposto para atingir a realidade (((inçex)))terna dos corpos poéticos e pela partitura coreográfica que surge, deixam que suas mãos, munidas de canetas, lápis ou pincéis, viajem por superfícies transparentes normalmente colocadas sob as CEC, aonde registrarão suas percepções sobre o que sentem quando dançam (Figura 34).

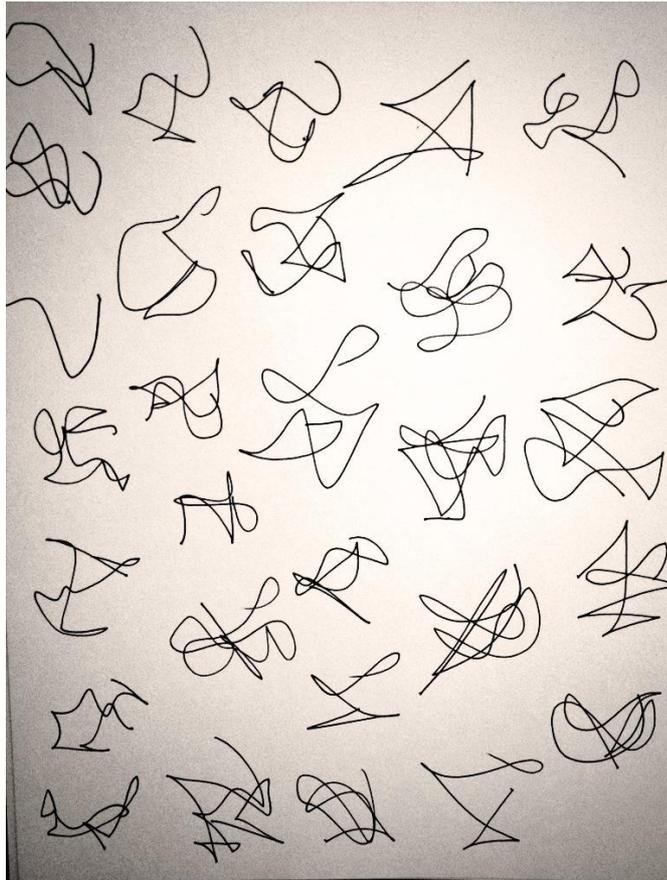
Figura 34: Paula Machado, *RA Coração*, caneta azul em papel de seda sob CEC, 15 x 21 cm 2014.



Os hieróglifos, de Nancy Stark Smith, parecem se aproximar mais do que é proposto pelos RA. Essa mestre em improvisação cria símbolos personalizados de movimentos não observados, mas sentidos, como se os ritmos internos do corpo pudessem "sair pela mão" em forma de desenho. Os hieróglifos lembram os ideogramas chineses em seus formatos (Figura 35), sendo feitos após um período de relaxamento, movimento sutil e contemplação, quando a consciência mais imediata é abandonada, abrindo-se a percepção para outros diálogos. Normalmente, Nancy pede que seja feito um desenho contínuo, em que a caneta ou lápis não deixe o papel, que tenha uma direção pré-estabelecida primeiro. Esse desenho representa um "tema geral" da *performance*. Posteriormente, ela pede que outros desenhos pequenos sejam

feitos, que também reflitam os estados ou percepções adquiridas durante a improvisação ou a *performance*. Smith (1982, p. 43) usa uma citação de Clifford Burke para esclarecer de onde vem a escrita nos hieróglifos, "A escrita é um sistema de movimentos que envolve o toque."

Figura 35: Jess Humphrey, Hieróglifos baseados nos ensinamentos de Nancy Stark Smith, 2013.



Sobre os benefícios dos hieróglifos, diz Dils (1998, p. 30):

[...] o maior benefício da escrita hieróglifo é para o escritor. Fazer hieróglifos pode ajudar os estudiosos da dança na busca de maneiras para a comunicação das suas próprias experiências físicas. Isso representa uma oportunidade para ir além do que o movimento parece, e pensar sobre qual é a sensação do movimento, para pensar sobre o processo interno de movimento e tentar traçar essas sensações e experiências externamente. Se os escritores puderem dar um passo adiante e traduzir esse conhecimento interno de movimento em linguagem escrita, eles poderão comunicar o movimento de novas maneiras.

Baseado na citação de Dils sobre o trabalho de Smith, arrisca-se, neste trabalho, a assumir que: no uso dos RA, se os intérpretes puderem dar um passo adiante e traduzir esse conhecimento interno, que se externalizou, em estados corporais que mantém o corpo

desestabilizado em cena, em um enlouquecer voluntário do subjétil⁸⁹, a potência poética tem a chance de crescer exponencialmente. Essa parece também ser a forma com que Chouinard trabalha. Ao criar seus desenhos, ela expõe a potência (des)estabilizante dos corpos poéticos em cena, como eles fossem resíduos da *performance* feita (Figura 36).

Figura 36: Desenhos de Marie Chouinard.



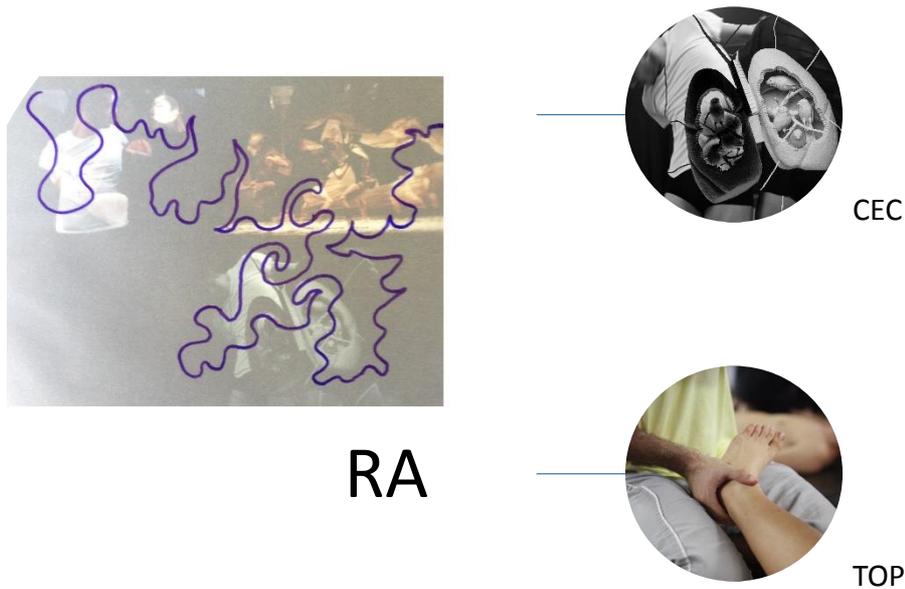
A questão do movimento, no que diz respeito ao desenho, pode ser pensada no tocante ao entendimento da mobilidade de quem desenha. Os RA podem ser gerados à medida que o corpo todo participa do ato em si, e não somente do que acontece com punho e dedos. É

⁸⁹ O livro *Enlouquecer o subjétil*, escrito pelo filósofo francês desconstrucionista Jacques Derrida e pela artista plástica brasileira Lena Bergstein (1998), traz as ilustrações de Lena para um dos textos do filósofo Derrida, que nele analisa os desenhos do teatrólogo Antonin Artaud, inspirados na produção de Van Gogh. Subjétil é um termo usado na Renascença italiana que significa um suporte e, ao mesmo tempo, uma superfície, podendo também significar a matéria de uma pintura ou escultura, sendo tudo o que nelas se distingue da forma, do sentido e da representação. No enlouquecimento do subjétil, "[...] o artista sai em busca de um significado inato, singular, que não chegou a se modalizar nem se fez forma nem norma. Pura emoção. Pura força. Significação." (DERRIDA e BERGSTEIN, 1998, p. 2). Reflete-se que na dança o corpo do dançarino em busca da realidade (((in)ex))terna pode funcionar como esse subjétil enlouquecido, em que os limites corporais se dissolvem e se (des)constróem, desvendando substratos de uma plasticidade própria, uma substância poética apreensível.

preciso estar atento às sensações corpóreas para que os RA realmente reflitam a realidade (((inξex)))terna dos corpos poéticos.

Resumidamente, os RA são desenhos coreográficos sensoriais baseados nas CEC e TOP, normalmente desenhados sob as CEC (Figura 37):

Figura 37: Constituição dos Rabiscos.



Segue-se, agora, à descrição do TOP, que poderá vir a servir como mais um recurso poético transformador dos corpos em cena, que incentiva a (des)construção da dança contemporânea.

1.3.2 O Toque Poético e a Dança Enquanto Espelhamento da Mecânica Respiratória Primária

O TOP foi concebido a partir das ideias e da vivência advindas da práxis clínica de mais de quinze anos, em que o autor desta tese vem tratando bailarinos e não bailarinos de diferentes idades utilizando a Terapia Craniossacral Biodinâmica/TCSB e o Pilates. A concepção do TOP também é fruto da vivência desse mesmo autor como dançarino contemporâneo, *performer*-improvisador e coreógrafo, desde 1994, e como preparador corporal na dança contemporânea e no teatro desde 2000. Além disso, uma lesão na coluna causada por um acidente automobilístico, em 2007, que poderia ser limitante, em que uma

herniação discal lombar extrusa grave gera dores crônicas e incapacidade, também fez com que outras formas de mover fossem pesquisadas.

Todo essa vivência fez o autor deste trabalho perceber que o toque, além de estimular os processos de autocura e de auto-organização, e a resolução de padrões de tensionamento guardados no corpo, poderia ajudar o corpo inteiro a voltar a sentir-se fluido e vitalizado, fato este que provocaria um estado corporal diferenciado em que outros movimentos, até então desconhecidos ou bloqueados, poderiam ser acessados e utilizados como material para a pesquisa de poéticas.

Essa fluidez reconquistada advinda desse estado corporal diferenciado pode ser acessada quando as mãos treinadas de uma pessoa, ou as próprias mãos do intérprete, tocam o corpo de modo a seguir e espelhar o que acontece no Mecanismo Respiratório Primário/MRP. O toque que se usa no TOP é bem diferente daquele utilizado na TCSB: existe uma intenção poética nesse toque, uma qualidade distinta da terapêutica, que procura não por lesões, tensões ou pela resolução disso, e nem por manipular o corpo de quem é tocado, mas que apalpa e investiga espaços no corpo e padrões de movimento guardados na memória corporal. Espaços de quietude e espaços de simultaneidade, em que o (((inçex)))terno e os mecanismos que o regem podem ser reconhecidos.

À medida que esse seguimento do (((inçex)))terno e dos mecanismos que o regem acontece, como um jogo entre quem toca e quem é tocado, em que o lúdico, e não o competitivo, é preponderante, há o desenvolvimento da capacidade de se auto-observar e de observar o outro, que se faz presente pelo toque das mãos e pelas reações nos corpos, advindo da reverberação desse ato. Desse feito, o TOP dá ao intérprete a capacidade de improvisar, compor e atuar simultaneamente, sendo requisitado para tal um rápido e consciente controle de elementos abordados em um processo de composição, em que as restrições e não restrições inerentes ao improvisado serão combinadas para se gerar a dança.

Ao refletir sobre o TOP, algumas palavras, integradas com as ações decorrentes delas, veem à mente: toque, tato, palpação, contato (consigo ou com outro) e improvisação. O tato é um sentido muito especial, pois faz as coisas ficarem mais verdadeiras, como dito por Alberto Gallace e Charles Spence (2014), faz com que as coisas que somente imaginamos sejam trazidas para uma realidade, como o próprio nome diz, palpável. É só pensar nas inúmeras vezes em que as pessoas dizem que querem "ver" algo, e, na verdade, precisam tocar esse "algo" para ficarem satisfeitas. A superfície da pele é coberta por inúmeros receptores de estímulos táteis, que fazem com que os indivíduos possam se conectar com o meio que os

circunda. Apesar de a visão ser bastante importante no cotidiano, a pele é o órgão sensorial mais antigo, o maior e o primeiro a se desenvolver nos humanos, ao redor da sexta semana de nascimento. Ela protege o corpo do mundo externo e informa o que acontece na superfície corporal. Por mais complexo que possa parecer, estudiosos das neurociências têm descoberto que o tato pode auxiliar a visão, pois quando um objeto é tocado, a percepção de suas formas fica aguçada no campo visual, por exemplo.

Mas o tato, apesar de imprescindível no contato, é bastante diferente deste último. Ele faz com que as pessoas permaneçam na superfície da pele e, pelo contato, o limite do corpo é conscientemente ultrapassado, como cita Gerda Alexander (1991). Para Pizarro (2011), isso propõe outro tipo de relação, em que:

Transcender os limites do corpo através do espaço de forma consciente mostra-se como um meio poderoso de fazer-se presente e de abarcar o outro, convidando-o a interagir harmoniosamente. [...] Fazer contato com as coisas, por fazer parte do próprio desenvolvimento humano, faz-se necessário no campo da cena. É necessário levar a atenção para a relação que se cria com os elementos que envolvem a cena de forma consciente e produtiva. (PIZARRO, 2011, p. 40-42).

Dessa forma, o contato sugere a ligação, a proximidade e a relação proposta no uso do TOP, estabelecida pela interação entre dois corpos e o ambiente da cena, ou, ainda, de um indivíduo com ele mesmo e com esse ambiente, onde a mão de um indivíduo toca o corpo de outro ou a mão de um mesmo indivíduo toca e apalpa o resto do seu corpo. Esse contato dá-se essencialmente entre o ((in)ter)no de quem participa dessa interação, sejam dois indivíduos ou um só. Quem toca também é tocado. Tocar e ser tocado significa se abrir ao espaço em que o que surgir do ((in)ter)no, em forma de resistência, suporte, direção ou impacto, deve ser acolhido com ternura. Esse acolhimento provoca mudanças do tônus corporal, que hora pode parecer baixo, quando o corpo parece se entregar, hora alto, com o corpo em alerta e exibindo movimentos velozes.

Mas os indivíduos que usarem o TOP estarão sujeitos a um sistema com regras ao entrarem em contato e serem tocados. Essas regras, apesar de não consolidadas em estruturas fixas e imutáveis, sugerem que a liberdade e a segurança dos indivíduos que participam de uma prática em que o TOP é usado devem ser sempre mantidas. Assim, quem toca e é tocado pode, por meio de um acordo feito anteriormente à prática do TOP, entrar ou sair dessa relação a qualquer momento, desde que isso seja requisitado explicitamente durante a prática. O mais importante é que essa prática seja guiada pelo afeto e pelo desejo de movimento,

dança e descoberta, pois a relação que se estabelece, carregada de expressão, intenção e informação, é efêmera e deve, portanto, promover a subversão do apego (PIZARRO, 2011).

Seguindo também os preceitos do Contato-Improvisação como descrito por Pizarro (2011), a atividade com o TOP se encerra à medida que o prazer acaba. Isso pode ser sentido quando o toque e o contato em uso perdem profundidade ou qualidade. A partir daí, o melhor é procurar um fim possível. Qualquer pessoa pode usar o TOP, sem ter habilidade prévia, desde que tenha um rápido treinamento, onde o MRP é explicitado e as qualidades de toque a serem utilizadas e regras gerais a serem seguidas são estabelecidas. Para iniciar, basta ter vontade, encontrar a atitude certa e compartilhar o ponto de contato com outra pessoa ou consigo mesmo. O objetivo é aproveitar os movimentos que surgem dessa interação, para que se transformem em estados corporais diferenciados e em dança.

Pela prática deste trabalho e pela conscientização corporal profunda, o intérprete pode conseguir acessar não só outros caminhos, mas os mecanismos responsáveis pelo fazer eclodir estruturas e vias que serão transformadas em materialidade. O fazer eclodir se refere, no caso, ao estar presente naquele lugar de quietude ou simultaneidade, naquele caminho, consciente do movimento e da energia fluida daquele lugar específico. É preciso entender que a consciência gera energia e movimento e que isso pode ser seguido se o corpo for treinado. Essa presença consciente, ou a atenção descompromissada, faz com que haja a possibilidade de o intérprete seguir as sensações no corpo, como se ele estivesse improvisando com os sentidos, em um tipo de organização baseada em uma gramática produzida por suas próprias regras, ou seja, pelos parâmetros sistêmicos que organizam aquele corpo ou aquela dança: conectividade, integralidade, funcionalidade e organização (MUNIZ, 2004).

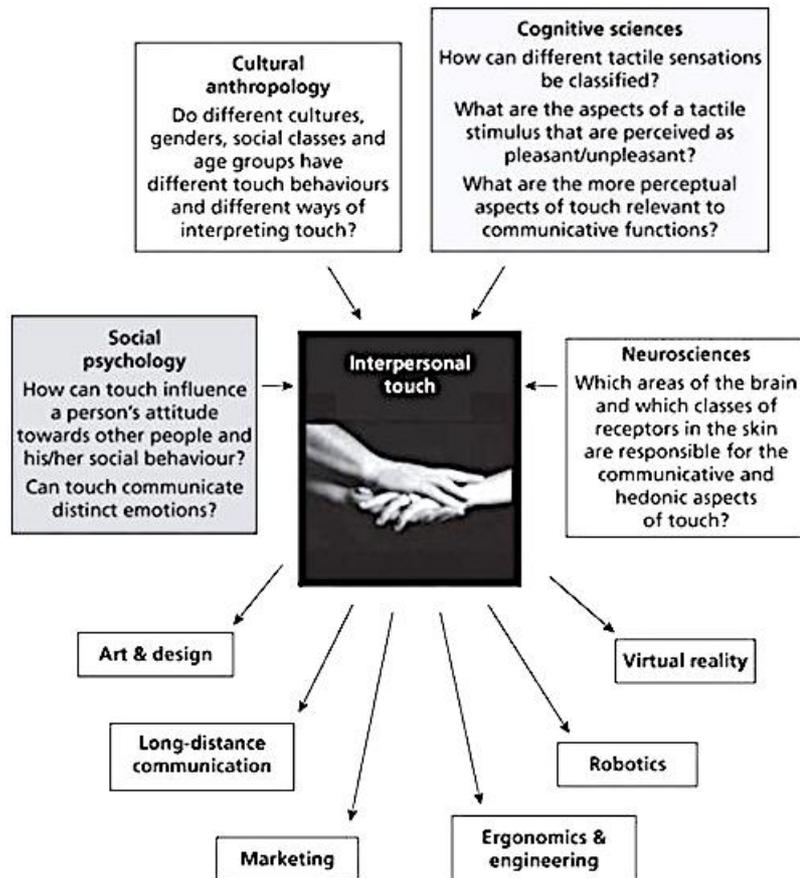
O TOP pode ser usado como um recurso poético em improvisações em processos de composição ou em improvisações com roteiros. Ademais, quando já existe uma coreografia estabelecida, ele pode ajudar no enlouquecimento do subjétil, em que novas sensações corporais podem ser exploradas na mesma coreografia para diferentes resultados. Como as CEC e os RA, para se usar o TOP é preciso método e repetição, pois ele pré-estabelece movimentos, focos de atenção e objetivos sobre composição.

Claro que os diferentes indivíduos respondem individualmente ao estímulo tátil e ao contato, sendo alguns mais receptivos ao toque que outros. Há pessoas que não conseguem distinguir os diferentes tipos da intensidade do toque com facilidade ou mesmo responder de forma desigual no sentido de perceberem se o ambiente está quente ou frio. Em uma perspectiva adicional, o fato é que a privação do toque, ou a redução das interações sociais táteis, e do contato, como acontece comumente com os idosos, é comprovadamente um fator

que diminui o bem-estar e a qualidade de vida. A falta de toque e de contato pode levar a consequências profundamente negativas, pois substâncias relacionadas ao prazer, como o hormônio ocitocina, deixam de ser secretadas se o toque e o contato não estiverem presentes. Na proposição do TOP enquanto um recurso poético para o dançarino contemporâneo, há de se considerar essas questões: é preciso respeitar a individualidade de cada dançarino, mas é necessário ser tocado, fazer contato, ter ternura e prazer!

Assim, muitos campos de estudo debruçaram-se sobre a questão do toque e as implicações desse ato (Figura 38). Conhecer a discussão nessa área se torna interessante para quem vai usar o TOP, pois as informações desenvolvidas refletem a forma como o toque poderá ser abordado em diferentes situações.

Figura 38: O toque interpessoal e a relação dele com diferentes campos de estudo.⁹⁰



⁹⁰ "Toque interpessoal. Psicologia social: Como pode o toque influenciar as atitudes de uma pessoa em relação a outras e o comportamento social dela/dele? Pode o toque comunicar emoções distintas? Antropologia cultural: tem diferentes culturas, gêneros, classes sociais e grupos etários diferentes comportamentos relacionados ao toque e formas diferentes de interpretar o toque? Ciências cognitivas: como podem diferentes sensações táteis serem classificadas? Quais são os aspectos de um estímulo tátil que são percebidos como agradáveis/desagradáveis? Quais são os aspectos mais perceptivos do toque relevantes para comunicar funções? Neurociências: quais áreas cerebrais e quais classes de receptores na pele são responsáveis pelos aspectos comunicativos e de prazer do toque? Realidade virtual. Robótica. Ergonomia & engenharia. Marketing. Comunicação em longa distância. Arte e design." (GALLACE; SPENCE, 2014, p. 4319, tradução nossa).

O formato da mão também pode ser considerado como muito apropriado para o seguir de movimentos sutis pelo corpo, como no caso do TOP, em que a MRP será apalpada e seguida. Isso se deve ao fato de a mão ser formada por vários ossículos que se articulam e recebem o peso do corpo que se aconchega na estrutura maleável. A mão é capaz de fazer movimentos versáteis e dinâmicos, sensíveis e articulados, favorecendo o desnudar de micro-movimentos antes não percebidos. Por provocar aconchego e micro-movimentos, a mão instiga o reconhecimento daqueles que estão sendo tocados. Isso, por sua vez, pode estimular a presença e a consciência.

Para que fique mais claro como uma ponte pode ser feita entre o uso do TOP, no qual o seguir da MRP causa o espelhamento sugerido, e a possibilidade da origem de outras danças, ou do enlouquecimento do subjétil em coreografias pré-estabelecidas, pode-se abordar o sistema de movimento chamado de Continuum, criado por Emilie Conrad (1934-2014) por volta de 1967, uma dançarina norte-americana que estudou balé e as danças africanas do Haiti. Ela passou sete anos no Haiti, pesquisando as danças ritualísticas, que usam um movimento ondulado do corpo todo, feito ao som de tambores. Segundo Emilie, foi lá que ela se redescobriu, nos movimentos ondulados, que a reconectaram com as pulsões fluidas do corpo e com o seu mundo bioespiritual:

Somos seres basicamente fluidos que chegaram à terra. Todos os processos vivos devem sua linhagem ao movimento da água. Nossa memória pré-existente implicada, começando com a primeira célula, encontra-se no misterioso profundo, circulando em quietude, alimentando este ser aquático tranquilamente ondulante em sua missão ao planeta Terra. Deus não está em outro lugar, mas está se movendo por meio de nossas células e em cada parte de nós com a sua mensagem ondulante. A presença de líquido no nosso corpo é o nosso ambiente fundamental; nós somos a água em movimento trazida à terra. (CONRAD, 2015, tradução nossa).

Uma das premissas abordadas em uma aula de Continuum é o fato de que os tecidos corporais mudam de estado constantemente, dependendo do contexto. É nessa atmosfera desafiante de abertura ao novo, não familiar e desconhecido que a aula se dá, pelo uso da respiração, da vocalização de sons, de movimentos corporais e da consciência. Pelo aprendizado de sequências e de sua exploração o corpo aprende a seguir seus fluidos, e não os padrões de resistência. A intenção geral é dissolver-se, voltando ao estado fluídico originário. Segundo Conrad (2015), esse retorno ao meio fluídico faz com que as pessoas possam entrar em contato mais profundo com seus padrões, histórias, histórias pessoais e seus efeitos. O intuito é retornar a estados mais primordiais, anteriores à história humana, e re-formar-se.

Para deixar o seu método mais embasado, Conrad o relacionou a três instâncias da anatomia humana criadas por ela, das quais o movimento pode ser acessado: a *Anatomia Cultural*, em que as atividades automáticas cotidianas deixam os tecidos rígidos e densos, moldados pela cultura; a *Anatomia Primordial*, mais fluida, acessada quando os estados corporais são levados a apresentar um ritmo mais lento e natural, com o corpo sentindo-se mais conectado e integral e os movimentos relacionados à cadeia filogenética a qual os humanos pertencem podendo surgir; e a *Anatomia Cósmica*, em que o ser é experimentado enquanto um fenômeno em onda espiralada, e não há mais diferenciação celular ou separação ser humano-natureza, como se o ser pudesse retornar à fonte misteriosa criadora e sentir-se alimentado e renovado, como cita Cherionna Menzam-Sills (2015a):

Continuum nos leva a dimensões ainda a serem exploradas. Nós nos desafiamos em nosso tempo de movimento para nos orientar ao desconhecido, para o que está além ou mais profundo do que os padrões e hábitos que conhecemos muito bem. Nós estendemos nossas fronteiras, ampliamos nossa percepção, e estabelecemos novas redes neurais. No processo, podemos descobrir um novo tipo de ginástica. Nós usamos nossos músculos de maneiras pouco familiares. Encontramo-nos em movimentos que nunca poderíamos ter imaginado. Nossos corpos demonstram uma força baseada na totalidade fluídica, em vez de na dureza rígida. Nós encontramos uma suavidade aquosa, onde, como um rio que se curva diante de pedras, encontramos tudo o que surge em nossas vidas com vividez e resiliência criativa. Novas possibilidades tornam-se evidentes quando estamos abertos a perceber todos os recursos disponíveis. (tradução nossa).

Como colocado, o Continuum dá aos alunos a possibilidade de acesso à MRP do SCS. Isso é feito pela respiração, pelo uso da vocalização de sons, da conscientização corporal e da exploração de sequências de movimento. No TOP, as mãos são utilizadas para apalpar tal sistema. A relação de conscientização desses mecanismos e caminhos pelo corpo acontece por um espelhamento, no contato-improvisado onde as mãos levam quem é tocado a perceber o que está carregando no (((inçex)))terno.

De forma complementar, é importante frisar que quem toca também entra em estado diferenciado, à medida que tem sua realidade (((inçex)))terna colocada em jogo. Isso acontece porque o toque utilizado no TOP pode ser classificado como um Toque Taoísta. Para Milne (1988), esse tipo de toque é caracterizado como um toque interativo, em que quem toca não está pretendendo realizar nada, como alongar ou dirigir energia para uma parte do corpo, mas só "escutar" os ritmos corporais mais internos e responder corporalmente às formas e dinâmicas dos tecidos, tendo a sensação de sua mobilidade como guia. Quem toca tem de se manter centrado para criar uma atmosfera aberta, de não julgamento e de consciência

estendida, em que o SCS pode expressar-se. Ao mesmo tempo, quem toca deve permitir que o senso de esforço para realizar essa palpação rescinda, sendo substituído por uma concentração e presença desprentensiva (Figura 39).

Figura 39: Anna Behatriz Azevedo, O TOP, intérpretes Erica Bearlz, Nilo Martins e Adriano Bittar, foto colorida, 2012.



Menzam-Sills (2015b) ainda vai mais além, ao relacionar o Continuum à TCSB e mostrar as similaridades entre essas duas práticas, o que deixa mais evidente a proximidade que o TOP tem tanto da TCSB quanto do Continuum. Ela acredita que tanto a TCSB quanto o Continuum partem de uma visão muito similar da capacidade fluídica do ser humano. Assim, as *Três Anatomias* criadas por Conrad relacionam-se diretamente com a expressão do MRP: a *Anatomia Cultural* relaciona-se com o Impulso Rítmico Craniano, onde os movimentos de ossos, membranas, órgãos e tecidos são expressos; na maré-média a percepção é da *Anatomia Primordial*; ao ter acesso à maré longa, e à quietude inerente a ela, tem-se contato com a *Anatomia Cósmica*:

Os praticantes de TCSB têm como objetivo proporcionar um ambiente que dá suporte ao sistema do cliente e possibilita o entrar em estados mais lentos, mais profundos, onde a maré pode fazer o seu trabalho. Nos estados relativos de quietude, o próprio sistema se re-organiza, descarregando os velhos padrões e se re-orientando em direção à Saúde, ou projeto original. No Continuum, criamos um ambiente semelhante ao envolver sequências específicas de som, respiração e movimento "destinados a provocar novas respostas e re-organização tecidual". Em seguida, nós levamos um tempo para a "atenção aberta", apenas observando a forma como o organismo responde. Como na TCSB, o Continuum acredita em uma relação de confiança inerente onde "... nossa bio-inteligência sabe exatamente o que fazer e onde ir sem nenhuma instrução do hospedeiro. (MENZAM-SILLS, 2015b, tradução nossa).

No TOP, cria-se um ambiente parecido ao da TCSB e do Continuum, em que o diferencial é o toque direcionado à descoberta de poéticas, grande provocador de descobertas. Nesse caso, o descarregar de velhos padrões, o contato com a Saúde e a reorganização tecidual deixam o sistema livre e cheio de energia para acessar outros padrões de movimento. Ao mesmo tempo, o ensino dos mecanismos relacionados à realidade (((inξex)))terna dos corpos poéticos faz com que possa haver uma escolha consciente de uso da percepção e modulação das sensações pelo corpo, que podem fazer o corpo eclodir estruturas e caminhos que serão transformados em materialidade, podendo ser acionados frente à necessidade deste artista (Quadro 6).

Quadro 6: O TOP.



1.3.3 Opções Metodológicas para o uso das Células Corporais, do Toque Poético e dos Rabiscos

Ao ter que preparar o intérprete para entrar na realidade (((inξex)))terna dos corpos poéticos em que ele pode vivenciar diferentes discursos sobre atuação, percebeu-se que a dança está cada vez mais aproximando-se da mistura, do híbrido e do transdisciplinar. Dessa forma, parece interessante propor que *laboratórios híbridos de corpo* sejam utilizados como opção metodológica para o uso das CEC, RA e TOP na dança contemporânea. Esses

laboratórios já haviam sido descritos por Bittar (2005a) e houve a necessidade de atualizar essa proposta nesta tese, para que eles pudessem englobar conhecimentos científicos e artísticos de diferentes áreas, dentre elas os da Educação Somática, da Fisioterapia, das Artes Visuais, do Teatro e da Dança.

Esse tipo de estratégia vem sendo cada vez mais utilizada na dança contemporânea, como cita Silvie Fortin (1999), pois os intérpretes-criadores não podem deixar de ter contato com avanços determinantes para a melhoria de suas *performances*, que estão em pesquisa em diversos campos relacionados aos estudos do movimento. Em vista disso, é de extrema importância o traçar e o planejamento de ações que se remetam às lógicas das redes transdisciplinares que se articulam ao redor do movimento humano. Elas se tornam cada dia mais óbvias, a unir diferentes campos, como arte, terapia, educação, política e inclusão social, como coloca Jacian Castilho (2003), que ainda aponta ser necessário esboçar uma prática de transmissão desse conhecimento, adquirido quase exclusivamente pela vivência pessoal, material e corporal.

Assim, a proposta dos *laboratórios híbridos de corpo* dialoga com essas lógicas apontadas por Fortin (1999) e Castilho (2003), em busca de dar conta das necessidades das artes cênicas na atualidade. Em 2005, quando os laboratórios foram propostos, eles estavam atrelados a vários conhecimentos:

O primeiro deles é baseado na idéia da *Ideokinesis*, desenvolvida pelos conceitos de movimento imaginado de Mabel Todd (1972) e Lulu Sweigard (1974). O segundo é a tese cognitivista, ou teoria computacional da mente, segundo a qual a ação do sistema motor depende de modelos internos ou representações internas de sua execução⁹¹. O terceiro, de Richard Dawkins⁹², supõe que a evolução da cultura se dá a partir de unidades de informações, ou *memes*, que são implementadas e reaplicadas através de sistemas nervosos complexos. O quarto, proposto por Gabriela Cubas⁹³, orienta que, inicialmente, os artistas cênicos poderiam ser educados com base no que chamou de *sensibilização do sentido cinestésico*, no reconhecimento das particularidades expressivas de cada um e no desenvolvimento da comunicação intrapessoal. Em uma segunda fase, os artistas seriam estimulados a explorar e a ampliar suas capacidades expressivas e cinestésicas, desenvolvendo a comunicação interpessoal, o sentido do outro. Cubas utiliza os padrões básicos de desenvolvimento neuro-cinesiológicos propostos por Bonnie Cohen⁹⁴, a análise de movimento de Rudolf Laban, a Antropologia Teatral de Eugênio Barba⁹⁵ e as técnicas de *contact-improvisation* para chegar até esses objetivos. No momento final, seria enfatizado o desenvolvimento da criatividade, pois o artista já passou pelo estudo de suas capacidades técnico-expressivas. O quinto conhecimento, denominado por Mariana Lobato⁹⁶ de Pilates em Movimento, é uma abordagem

⁹¹ Ver Lindemann e Wright (1998).

⁹² Ver Dawkins (1976, 1982, 1996).

⁹³ Ver Cubas (2002).

⁹⁴ Ver Cohen (1993).

⁹⁵ Ver Barba e Savarese (1995).

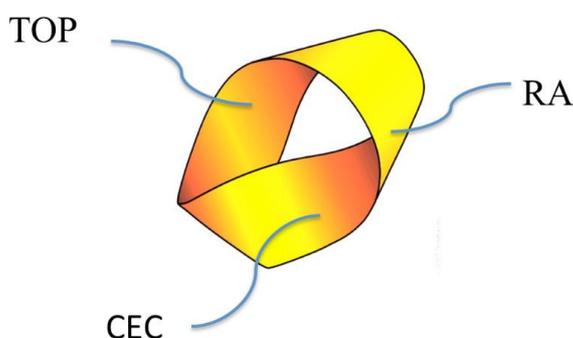
⁹⁶ Ver Lobato (2004).

contemporânea da técnica da Contrologia. O sexto e último foi proposto por William Sutherland⁹⁷ e Hugh Milne⁹⁸ que, ao discorrerem sobre a Terapia Cranioossacral, dão sentido à aplicação dos micromovimentos para a organização e a expansão do corpo. (BITTAR, 2005a, p. 116-117).

Acredita-se que esses conhecimentos são importantes, mas eles foram atualizados. É importante falar que a possibilidade de os laboratórios se atualizarem conforme a necessidade de cada espetáculo, e de cada época, é tida como extremamente positiva. Só assim poderão outras poéticas surgirem, influenciadas por diversas técnicas somáticas escolhidas pela equipe cênica. Assim, os fundamentos e técnicas somáticas que substituíram os antes utilizados estão contemplados nas *prescrições* e nas *categorias corporais básicas* da realidade (((inξex)))terna dos corpos poéticos, descritas anteriormente neste capítulo. Escolheu-se determinar que eles fossem descritos em outro subitem, para que a proposta dos laboratórios em questão ficasse mais clara e enxuta.

Desse feito, foi possível estipular que os *laboratórios de corpo* deveriam estar vinculados às CEC, TOP e RA para dialogar com uma lógica aberta, em que diferentes tempos coexistem mutuamente, um dentro do outro, de maneira fluida e orgânica, como sugerido anteriormente pela figura da Fita de Möbius (Figura 40), em que existe uma sobreposição de ações no tempo e nos espaços. Vale lembrar ainda que todos os elementos e subcategorias relacionadas aos recursos poéticos em estudo, e à realidade (((inξex)))terna abordada, também pedem pelo uso de lógicas que geram resultados aleatórios, em que as CEC, RA e TOP podem funcionar como recursos poéticos a guiar os processos de composição da cena.

Figura 40: Opções metodológicas para o uso das CEC, TOP e RA.



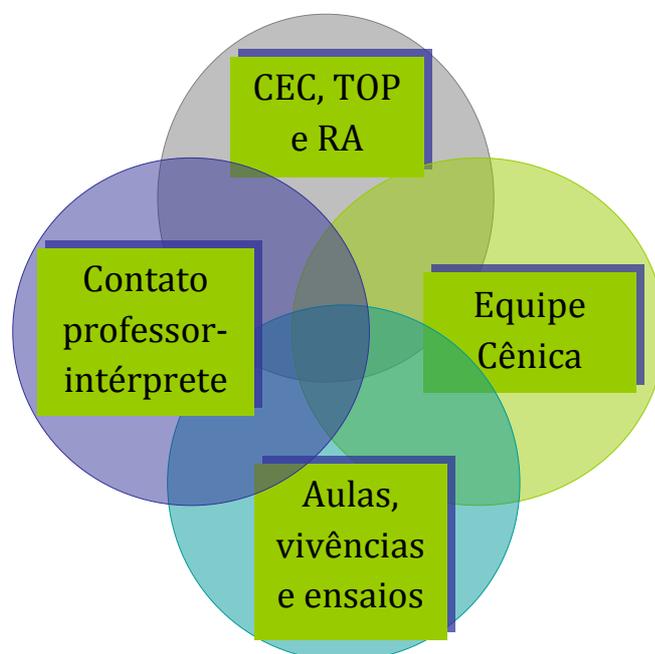
⁹⁷ Ver Sutherland (1990).

⁹⁸ Ver Milne (1988).

Uma das primeiras ações dos *laboratórios híbridos de corpo* seria reunir todos os integrantes da equipe de criação, como diretor, coreógrafo, intérpretes, professores de corpo, fisioterapeutas, artistas visuais, figurinista, cenógrafo, iluminador e produção, para compartilharem suas ideias gerais e referenciais sobre a *concepção e a dramaturgia do espetáculo* que se quer fazer. Nessa discussão, seriam retirados os primeiros indícios sobre quais *prescrições* poderiam ser constitutivas da realidade proposta por aquele espetáculo a ser produzido.

Simultaneamente, deve-se eleger alguém da equipe que esteja preparado para lidar, aplicar e coordenar o uso das CEC, TOP e RA. É imprescindível que esse indivíduo seja um professor de corpo e que tenha vivenciado, como intérprete, os recursos poéticos citados anteriormente. Esse é o momento certo para que esse professor explique o que são as CEC, TOP e RA, o que esses recursos podem representar na lógica do processo e como a equipe poderá se organizar para que se abra a esses *laboratórios híbridos de corpo*⁹⁹ (Figura 41).

Figura 41: Laboratório Híbrido de Corpo para a dança contemporânea.



⁹⁹ Não só os conhecimentos que davam base para os *laboratórios híbridos de corpo* tiveram de ser atualizados, mas também seu formato. Assim, toda a equipe cênica foi incluída, e não só o coreógrafo; adicionaram-se, ainda, as vivências e os ensaios às aulas de corpo; e somaram-se às Células Corporais, o Toque Poético e os Rabiscos.

Isso requer que seja esclarecido que o improviso e o toque serão bastante utilizados enquanto métodos de acesso à realidade (((inçex)))terna dos corpos poéticos. Para tanto, os *laboratórios* serão liderados pela equipe cênica em questão, sendo compostos pelas aulas, vivências e ensaios e pelo contato diferenciado com os alunos, assumido pelo professor que aplicar os recursos poéticos CEC, TOP E RA. Esse contato professor-intérprete pode se dar de forma individualizada, para melhor diagnóstico e aplicação dos recursos em questão. Em alguns momentos, esse professor terá de assistir e participar de diferentes aulas, ensaios e vivências, para manter o que está em estudo em relação contígua com o todo.

Vale a pena alertar os membros da equipe que será necessário aplicar um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido/TCLE (Apêndice D), para que os intérpretes sejam orientados sobre do que se trata a proposta e como devem agir caso se sintam perdidos no meio do processo. Ademais, o TCLE devidamente assinado pode assegurar, ao professor que aplicará as CEC, TOP e RA, proteção legal contra qualquer ação que possa ser movida pelos intérpretes, parentes ou equipe, no tocante ao abuso ou quaisquer outras queixas que possam surgir quando se chega tão próximo em relação ao contato físico e à troca de experiências.

Todo o material dessa reunião inicial poderia ser condensado em um *mapa referencial inicial*, que serviria de norte, quase como um projeto a ser seguido por cada participante dessa equipe. Depois, poderia haver um diálogo até que um consenso fosse estabelecido, no sentido de que técnicas poderiam ser utilizadas para que as *categorias corporais básicas* fossem trabalhadas na realidade (((inçex)))terna daqueles corpos poéticos e das necessidades estéticas do espetáculo.

É importante abordar, nesse ponto, os tipos de imagem a serem utilizadas para a construção das CEC. Isso dependerá da maturidade dos intérpretes e se eles já tiveram contato com alguma técnica somática que possibilitou sua entrada na realidade (((inçex)))terna. Se positivo, as imagens metafóricas, programadas, de simulação mental com metáfora, metamorfoseadas e em evolução, e as anatômicas exageradas podem ser uma boa escolha. Nesse caso, o uso das imagens estará vinculado ao melhorar da criatividade e espontaneidade. Se o contrário acontecer, o grupo em questão for menos experiente e não tiver tido contato com técnicas somáticas, será melhor começar com as imagens anatômicas programadas, como imagens semente, e as espontâneas, como desenvolvimento das imagens semente, que enfocarão os objetivos de melhora da consciência corporal e da qualidade de movimento.

Tendo o processo composicional começado, o foco recairia no aplicar do que foi decidido inicialmente e no fotografar do processo em si. O intuito é começar a pensar na

produção das CEC, que serviriam de base para o direcionamento das *aulas, ensaios, e vivências* e de qualquer contato entre os participantes dessa equipe. A participação de todos da equipe de criação é desejada nesta etapa, apesar de difícil de acontecer pelas demandas pessoais, materiais e econômicas de tal empreitada. Porém, um esforço tem de ser feito por todos, para que o máximo de informações e trocas possam ser realizadas no tocante a obter percepções sobre o espetáculo em construção, que alimentarão o artista visual para a feitura das CEC. Informações vitais podem estar relacionadas às áreas anatômicas mais utilizadas em cena; sobre as características do corpo e gestos em pesquisa; sobre a utilização de um enredo para a composição das cenas; ou mesmo sobre as metáforas de trabalho que começaram a surgir no grupo, que se torna mais coeso e começa a ter uma linguagem autônoma. Nesse sentido, já que o contato com toda a equipe de criação parece utópico, o mais viável aparenta ser o partilhar das ideias e dos resultados da ação global dos laboratórios, de forma periódica e sazonal, conforme cronograma do projeto antes feito. Só assim é possível fazer surgir essa partitura coreográfica contemporânea, em sua essência reveladora dos sentidos, da complexidade dos saberes, da transdisciplinaridade e do corpo vibrátil.

Em paralelo, é chegada a hora de conhecer melhor a individualidade de cada intérprete. Para tal tarefa, vale aplicar questionários que abordem desde os dados de identificação, a rotina de exercícios físicos feitos, até as lesões e os problemas de saúde mais presentes, os estilos de dança aprendidos, o tempo que o intérprete dança e que ele está no mesmo grupo ou companhia a desenvolver seu trabalho. Para tanto, podem ser utilizadas a Ficha de Entrada do Cliente do Fletcher Pilates® (Anexo A) e o Questionário 1ª Etapa, pensado pelo autor desta tese (Apêndice E). Perguntas sobre o que o intérprete já vivenciou no processo composicional de outros trabalhos e o que faz o intérprete mover-se em cena também interessam.

Segue-se a aplicação do TOP, que deve ser feita após terem os intérpretes tido uma orientação teórica sobre o Mecanismo Respiratório Primário/MRP e algumas vivências sobre o toque e a forma de tocar o MRP. Nesse sentido, poderá ser feita uma orientação inicial mais detalhada sobre o que é tocar, que envolve o conhecimento do caráter "sábio" das mãos, como desenvolvido pelo Fletcher Pilates® (2015). Deve ser ensinado que existe uma arte para aplicar o TOP como dançarino, que exige um conhecimento profundo sobre o corpo humano, sobre a intenção de cada movimento no MRP e sobre a aplicação desse toque de forma precisa. É também necessário que os intérpretes se familiarizem com algumas técnicas de improviso e de Contato-Improvisação, para que possam usufruir de um ritmo, sensibilidade, confiança e habilidade para estabelecer um ambiente seguro.

Antes de incorporar o TOP há de se considerar muitas coisas, no sentido do âmbito da prática, contraindicações, o toque apropriado e o entendimento dos diferentes tipos de habilidades e técnicas manuais. Sobre o tipo de toque a ser utilizado e como o utilizar, vale a pena ler uma lista que o Fletcher Pilates® (2015) fez e que foi aqui adaptada para ser usada pelos dançarinos, abordando o uso das dicas manuais no ambiente de movimento:

I. Quando Tocar: segurança em primeiro lugar - ofereça apoio, apoie o movimento, previna queda ou lesão; somente com a permissão do intérprete – saiba das preferências do intérprete, considere gênero, idade, histórico cultural e limites físicos; para facilitar o movimento: iniciação precisa e acionamento, articulação da coluna, facilitando espaço e alongamento (energia oposicional), dê assistência/resistência; mantendo a forma do movimento: aprofundando a consciência de uma posição ou movimento.

II. Quando não Tocar: não machuque, nunca force, não toque de forma inapropriada, conheça as leis federal, estadual e local, conheça o seu âmbito de prática (não estamos tocando como Fisioterapeutas, Quiropráticos, Terapeutas corporais e massagistas, Profissionais do Fitness, Terapeutas do Movimento/Professores de Pilates).

III. Considerações sobre as Dicas Manuais: esteja certo sobre a intenção e o propósito da dica manual, “Fale sobre o que vai fazer”! (intuição não é suficiente); o que evitar – evite surpreender o colega com o toque, evite o toque abrupto, evite tocar demais, evite o toque que é muito leve, ou suave, evite facilitar demais o movimento para o cliente/estudante; proteja o seu corpo das exigências do TOP – organize o seu corpo enquanto toca, esteja consciente de sua postura e de sua mecânica corporal, saiba como melhor se posicionar para aplicar as dicas manuais, entenda seus pontos fortes e os limites relacionados ao seu tamanho, pratique aplicar dicas manuais de forma equilibrada e bilateral, para dar suporte à sua simetria corporal, pratique dicas manuais em você mesmo para indicar a intenção e a iniciação do movimento, ensine os colegas a aplicarem o TOP em si mesmos, entenda qual é o estilo de aprendizado do seu colega e seu estilo preferido de ensino – auditivo, visual, cinestésico combinação destes.

IV. Propósito das técnicas de uso do TOP: assegure que a coluna e o pescoço estejam seguros, evite compressão articular, encorage alongamento excêntrico e energia oposicional, aprofunde a consciência de um movimento ou posição.

V. Tipos de Toque: ponta dos dedos (uma ou mais), lado da mão, calcanhar da mão, palma da mão (vertical/horizontal), dorso da mão, pela mão, dando suporte/contendo, antebraço.

VI. Qualidades do Toque: especificidade – preciso x geral, pressão: firme x gentil, colocação – conheça a anatomia humana, direção: para baixo, para cima, para fora, para dentro, aplique uma pressão similar ao tônus muscular encontrado.

VII. Contraindicações do TOP: cirurgias ortopédicas, fusão de coluna, patologias dos discos intervertebrais, osteoporose, cuidado com as hipermobilidades.

VIII. Nunca: nunca force ou alongue demais – somente facilite, nunca faça ajustes articulares, nunca incorpore modalidades manuais que você não tem licença para praticar, nunca aplique pressão onde haja calor, inchaço e/ou dor, nunca aplique pressão grande em órgãos e vísceras, nunca toque sem permissão, nunca toque genitais ou seios.

O TOP deve ser primeiro aplicado pelo professor responsável por utilizar esse recurso. Depois, com a vivência e a intimidade com esse recurso, os intérpretes poderão ser ensinados a se autoapalpar e a apalpar o outro. A vivência com o TOP vai mostrando que existe uma memória no corpo que guarda movimentos e sensações. O contato com essa memória faz com que o bailarino perceba que carrega uma realidade (((inξex)))terna que convive com ele, e que isso pode vir a gerar outros movimentos, ainda não acessados conscientemente. A percepção desse caminho no corpo deve ser uma das coisas frisadas como ponto de partida para os improvisos que possam seguir. Assim, vale a pena fotografar ou filmar esse caminho, que primeiro vai ser seguido e estudado pelo professor que está usando o TOP.

Para facilitar a apreensão desse caminho, pode-se utilizar algum instrumento de verificação postural, pois o caminho impresso no corpo vai alterar tanto a dinâmica do movimento quanto a estática do corpo. Uma das avaliações mais apropriadas para uso, nesse caso, é a Avaliação Postural em Pé Fletcher Pilates® (Anexo B). Ela acessa a postura ao visualizar como as Sete Dicas de Centramento em Pé estão se organizando no corpo. Dessa avaliação, pode-se tirar um "mapa corporal" de referência, para que as lógicas das cadeias musculares e articulares, bem como a memória vinculada no corpo, possam ser entendidas. Uma relação básica eficiente que pode ser feita nessa hora é com a pergunta: que lugares se acendem no corpo? Os lugares que acendem são aqueles que se deslocaram de um eixo mais organizado, uma vez que refletem as memórias guardadas no corpo do intérprete.

Com esse referencial em mãos, os intérpretes podem começar a improvisar com esse mapa corporal, que vai ficando cada vez mais claro no corpo. Em uma primeira etapa, esse improviso será realizado no contato professor-intérprete, em que o TOP deverá ser usado, intercalado com uma forma de Contato-Improvisação baseada no material em estudo. Depois de um tempo em desenvolvimento, a expectativa é que essa gramática em estudo passe a ficar mais clara no corpo do intérprete, que pode passar a usá-la sozinho, tocando-se e improvisando a partir desse roteiro, que segue o mapa corporal descoberto.

Ao mesmo tempo, outros estímulos estão sendo dados aos bailarinos, que, dependendo do processo composicional em questão, vão interagir com os mapas corporais em estudo de uma maneira mais determinante, ou não. Se o processo composicional for mais fechado, no sentido de ser mais guiado e sofrer mais interferências de um coreógrafo, e as improvisações com acordos prévios forem somente utilizadas nos processos de criação, há de haver um cuidado para que o mapa corporal não se choque com o que estiver sendo coreografado. Se assim acontecer, o intérprete e a equipe têm de ser maduros, absorvendo o que for interessante e deixando o que não for de lado. Nesses casos, mesmo se o mapa não for utilizado diretamente na coreografia em pesquisa, poderá informar o corpo durante essa mesma coreografia; ainda, pequenos fragmentos dele podem aparecer entre um gesto e outro, por exemplo, ou mesmo um tônus diferente pode ser acionado para que o mesmo gesto coreografado ganhe novas nuances.

Se o caso for de um processo composicional mais aberto, em que os intérpretes-criadores podem optar por usar o mapa corporal, as improvisações com acordos prévios e com roteiros em cena, há de se tomar cuidado com a precisão da informação obtida nos mapas corporais. É necessário que as informações sejam claras e suficientes no sentido de criar uma gramática que poderá ser observada e atingida pelo espectador.

Como explicitado, nesse ponto do processo composicional as ações físicas da partitura coreográfica, para usar um termo vindo do Teatro, começam a surgir. Nesse momento, as matrizes corporais¹⁰⁰ aparecem mais fortes, virando material que pode ser moldado para que a cena apareça. Usar os conhecimentos de Luís Otávio Burnier¹⁰¹ (2001) pode esclarecer muito a metodologia proposta para o uso dos recursos poéticos CEC, RA e TOP, dada a similaridade dos conceitos criados por esse pesquisador e os desta tese. Para Burnier, as matrizes corporais têm o caráter de uma "dança pessoal", que seria uma espécie de fixação de ações recorrentes surgidas ao longo do chamado treinamento pessoal, ou seja, de um primeiro treinamento. Essas ações teriam de ser memorizadas para que surgisse, daí, um acervo pessoal. O próximo passo seria desconstruir a sequência desses códigos, se necessário, para que a cena aparecesse, como em um tipo de improviso com códigos fixos.

¹⁰⁰ As matrizes corporais são descritas por Renato Ferracini (2001) como uma base pré-expressiva, com a qual o ator dá início à coleta de seu vocabulário individual de ações físicas e orgânicas, que servirá a uma possível aplicação cênica.

¹⁰¹ Luís Burnier (1956-1995) foi um ator, mímico, pesquisador e diretor de teatro brasileiro. Ele foi um dos fundadores do grupo Laboratório UNICAMP de Movimento e Expressão/LUME, tendo trabalhado no Curso de Teatro da UNICAMP. Mais informações em: <lumeteatro.com.br/interna.php?id=18>. Deve-se esclarecer, novamente, que apesar de citar o trabalho do LUME e de Burnier, a metodologia aqui sugerida difere-se bastante da proposta pelo LUME.

O que passa a acontecer nessa fase do trabalho dos *laboratórios híbridos de corpo* parece com o que Burnier descreveu. O intérprete fez um treinamento inicial, elaborado pela equipe cênica em que frequentou as aulas de corpo, as outras vivências, e teve um contato diferenciado com o professor guia. Neste, começa a ter acesso às matrizes corporais, como se estivesse desenvolvendo uma dança pessoal ligada à fixação e memorização das ações recorrentes surgidas ao longo desse treinamento. Essa dança pessoal é acessada via improvisação, tendo como roteiro o mapa corporal antes determinado. O diferencial da proposta em estudo nesta tese é que essa dança pessoal foi estimulada e surgiu pelo contato com o recurso poético TOP. É bom ressaltar que quanto menor for essa dança pessoal, mais chance terá o intérprete de memorizá-la, re-acessá-la e (des)construí-la.

Paralelamente, as CEC começam a ser utilizadas¹⁰², mostrando imagens do intérprete no processo composicional que sofreram modificações gráficas, ou mesmo ilustrações baseadas nas fotos tiradas, que relacionam a dança pessoal em construção com outros estímulos associados ao espetáculo e à construção da dramaturgia. Essas imagens simbólicas geram novas imagens mentais expressivas, que (re)organizam a realidade (((inçex)))terna em pesquisa, de modo que um fluxo de imagens, ações e sensações pertencentes às matrizes corporais e à dança pessoal se apresentem conformadas em uma cadeia dinâmica, infinita, fluida, sem início nem fim, como a fita de Möbius. As CEC funcionariam como figuras-matriz, pontuando atitudes interiores que conectam o mundo imaginário do intérprete às matrizes corporais em pesquisa. Quando o caso for do intérprete receber do coreógrafo as suas matrizes corporais, pode ser que ele as refine ou as (re)defina por processo similar. As CEC utilizadas nos laboratórios podem funcionar como suporte/recurso poético através do qual o simbolismo, a abstração, o ponto de contato entre as matrizes corporais e o corpo poético fazem surgir a organicidade dançada.

O TOP e as CEC, usados em conjunto, fazem com que as matrizes corporais sejam guiadas para o surgimento da partitura coreográfica. O trabalho de construção e (des)construção, de codificar e (re)codificar, de improvisar e transformar, possibilita que a partitura coreográfica seja um reflexo da realidade (((inçex)))terna dos corpos poéticos (PETRY; LEAL JR., 2006).

Os dançarinos são guiados a utilizarem as CEC e o TOP durante vários laboratórios, recordando as matrizes corporais e a dança pessoal construída, e, se possível, expandindo o

¹⁰² Cabe frisar que não existe uma sequência fixa para uso das CEC e do TOP. Eles podem ser usados aleatoriamente, quando se fizer necessário. A única de uso dos recursos em pesquisa é que os RA só podem ser utilizados depois que as CEC aparecerem.

contato com os mecanismos internos do corpo que podem fazer a vitalidade corporal crescer. Isso abre a oportunidade para que os intérpretes encontrem ainda mais espaço e movimentos não explorados. Deve existir um tempo entre o professor guia e o intérprete para a discussão das impressões mais marcantes provocadas por este estudo, pois a apreensão do conteúdo explicitado é mais importante do que somente a sua compreensão.

Dá-se início, então, à *prática expressiva expandida*, que propõe ao intérprete um refinamento de sua gestualidade, fazendo com que ele transforme sensações e imagens em realidade física, aproximando-se cada vez mais da realidade (((inçex)))terna dos corpos poéticos. Uma atenção especial deve ser mantida para os novos padrões de movimento que começam a aparecer nos corpos de cada dançarino nessa fase, pois eles podem sinalizar o surgir da partitura coreográfica contemporânea.

Este é um bom momento para que os bailarinos revejam as suas CEC, pratiquem o TOP em si mesmos e comecem a trabalhar com os RA. Deve ser estimulado que os RA sejam feitos sob as CEC, que estarão cobertas por um papel vegetal ou por qualquer superfície transparente escolhida. Pode ser requisitado que o bailarino rabisque a sensação do que ele vem criando durante todo o espetáculo, utilizando um traço único, em que a caneta, lápis ou pincel não deixe a superfície rabiscada. Depois, é útil escolher cenas e CEC que mais tocam o dançarino para que ele possa, novamente, fazer mais três RA, deixando registradas as sensações corporais que vêm se consolidando na partitura coreográfica.

Assim, esse processo, que segue a forma da fita de Möbius, pode replicar-se infinitamente, sendo utilizado sempre que a equipe achar necessário. As imagens das CEC e dos RA podem ser utilizadas, também, na divulgação do espetáculo, no feitiço do cenário, figurino e dos adereços cênicos, pois refletem uma pesquisa gestual rica e complexa que deu origem à poesia dançada. É interessante que as várias imagens produzidas no processo composicional, e até mesmo as imagens, textos e outros materiais que compuseram o mapa referencial, possam ser agrupados em um pequeno livro, que pode servir de material de ensaio futuro, pronto para reacordar as matrizes e a dança pessoal, que novamente influenciarão a partitura coreográfica, que, mesmo já finalizada e "estabelecida", poderá se encher de outras nuances, mostrando-se potente (Quadro 7).

Quadro 7: Metodologia CEC, TOP e RA.



Para finalizar, podem ser aplicados alguns questionários que se propõem a avaliar aquilo que o intérprete considerou válido e que pontos poderiam ser alterados, para um melhor aproveitamento futuro. Aponta-se que este trabalho e sua metodologia, com esta abrangência, tem como objetivo a formação de líderes ligados ao universal:

[...] Em uma leitura mais organicista, estes líderes estariam conectados, pelo trabalho de corpo, aos dois hemisférios cerebrais: o racional, científico, tecnológico com o hemisfério da sensibilidade, poético, místico; o hemisfério analítico com o hemisfério sintético; o hemisfério esquerdo, com o hemisfério direito. Assim, por uma analogia proposta por Crema¹⁰³, estaria formada a conexão entre as duas asas de que um pássaro necessita para voar, e as duas pernas de que um ser humano necessita para empreender uma viagem com o coração. Metaforicamente, pode-se dizer que este líder estaria centrado no seu corpo caloso, no qual milhões de neurônios que conectam os dois hemisférios cerebrais provocariam uma religação do ser. [...] A proposta em questão não é analítica nem sintética. Ela também não é científica e nem espiritual. Ela implica uma comunhão, uma sinergia entre essas duas naturezas e duas morais, como afirma Capra¹⁰⁴. O ser humano necessita da convivência destes opostos complementares, na qual o corpo caloso, denominado por Crema de *o chifre do unicórnio*, a terceira visão para os antigos, é o substrato neurológico da liderança holocentrada. Portanto, esse é um líder na sua excelência, é um líder que ousou resgatar as suas asas sem perder as suas raízes. (BITTAR, 2005a, p. 137-138).

Nessa perspectiva, segue o Capítulo 2, no qual o campo observacional é descrito. Espera-se que os trabalhos feitos no NEKA poéticas corporais e na Quasar Cia. de Dança possam colocar a hipótese em teste, apontando caminhos para uma futura reflexão e adequação de ações e conceitos relacionados aos usos dos recursos poéticos CEC, TOP e RA.

¹⁰³ Ver Crema (2005).

¹⁰⁴ Ver Capra (1991).

CAPÍTULO 2

O CAMPO DE OBSERVAÇÃO

A pesquisa de campo que embasou a hipótese desta tese foi feita inicialmente no NEKA poéticas corporais e, em um segundo momento, na Quasar Cia. de Dança. A hipótese colocada em teste é a de que, apesar de já existirem, nos processos de composição da dança contemporânea, algumas propostas, técnicas e ferramentas para uma (des)construção dos padrões corporais estabelecidos no dançarino, o trabalho do TOP, usado em conjunto com as imagens manipuladas nas CEC e dos RA, pode contribuir para que esses intérpretes consigam ir além de suas técnicas já encarnadas, atingindo uma poética diferenciada.

Acredita-se que o TOP, usado em conjunto com as CEC e com os RA, abre possibilidades para outros processos de hibridização, ou hibridez, entre Artes Cênicas, Visuais, Teatro e, ainda, Fisioterapia. O uso desses recursos poéticos assegura a transposição das linguagens do toque e das imagens em dança, fazendo surgir uma cena em que o sensível e a poética corporal aparecem das relações (im)possíveis que estimulam o aparecimento de metáforas imaginadas. Estas detonam uma (re)ação cinestésica sinérgica que expande e organiza a ação cênica, fazendo o corpo reverberar sentidos. Trata-se de um fenômeno produzido por um olhar para dentro, que cria sensações em diálogo com o que é de fora, a (des)dobrar, em movimentos dançados e ritmados dirigidos pela intenção poética. O corpo do dançarino assume novos traçados de memória, a todo o instante, consequentes do seguir de um pré-movimento cheio de intenção simbólica.

Para verificar se isso é factível, foi realizada uma pesquisa qualitativa sistematizada, que envolveu a pesquisa participante à medida que eram vivenciados os processos de criação dos espetáculos *MADAM* (2012), do NEKA, e *Por 7 Vezes* (2013), da Quasar. Esta pesquisa tem como base a abordagem das representações sociais¹⁰⁵, um termo que busca designar fenômenos múltiplos, observados e estudados pela complexidade que representam, quer seja individual, coletiva, social ou psicológica. Elas são definidas por Rafael Sêga (2000) como sendo as representações que um

[...] grupo elabora sobre o que deve fazer para criar uma rede de relações entre os seus componentes [...] se apresenta como uma maneira de interpretar e pensar a

¹⁰⁵ O termo representação social foi cunhado pelo sociólogo Émile Durkheim (1859-1917), um dos primeiros a criar métodos que combinavam a pesquisa empírica com a teoria dessa área, mas foi deixado de lado por um bom tempo, até ser retomado por Serge Moscovici, em 1961, um psicólogo social romeno radicado na França.

realidade cotidiana, uma forma de conhecimento da atividade mental desenvolvida pelos indivíduos e pelos grupos para fixar suas posições em relação a situações, eventos, objetos e comunicações que os concerne. (SÊGA, 2000, p. 128).

Além disso, a pesquisa é embasada, apesar de não constituir-se como tal, no método da Fenomenologia¹⁰⁶, pois as realidades construídas socialmente pelos sujeitos/atores em questão são compreendidas enquanto fenômenos a serem estudados, sendo formadas pelo que se mostra dos fatos observados, compreendidos, interpretados e comunicados. Portanto, a realidade não é única e o sujeito/ator é reconhecidamente importante no processo de construção do conhecimento, como cita Alex Coltro (2000). A prova científica, nesse caso, é validada pela busca da lógica de um processo de interpretação e na reflexão do pesquisador sobre o fenômeno estudado. A Fenomenologia é bastante aplicada nas pesquisas sociais/humanas, que procuram tornar explícitas a estrutura e o pensamento implícito da experiência humana, como cita Patricia Sanders (1982). O importante é colocar as ideias básicas e depois esclarecê-las, na tentativa de compreensão do viver. Contudo, a interpretação deve ser feita de forma a permitir o conflito do observado, para que haja uma melhor análise da estrutura simbólica do evento. O que vale não é apegar-se aos fatos em si, mas aos seus significados.

Assim, tanto no NEKA quanto na Quasar foram observados/vivenciados/estudados fatos, realidades e fenômenos. Para tanto, foram coletados dados em diários de bordo, vídeos, fotos¹⁰⁷, questionários induzidos semiestruturados e entrevistas, que posteriormente foram analisados e interpretados, frente aos levantamentos bibliográficos e documentais. Em todo esse processo foi tomado cuidado com o rigor do método:

Tal seria a dupla via de toda pesquisa, seu duplo prazer ou sua dupla tarefa: não perder a paciência do método, a longa duração da idéia fixa, a obstinação das preocupações predominantes, o rigor das coisas pertinentes; também não perder a impaciência ou a impertinência das coisas fortuitas, o breve tempo dos achados, o imprevisto dos encontros, até mesmo os acidentes do percurso. Tarefa paradoxal, difícil de cumprir por suas duas finalidades – suas duas temporalidades – contraditórias. Tempo para explorar a via principal, tempo para sondar as vias colaterais. Sendo o tempo mais intenso provavelmente este, cujo apelo nos faz trocar de via principal, ou, melhor dizendo, nos faz descobrir aquilo que ela já era, e que ainda não compreendíamos. Nesse momento, a desorientação do acidental faz surgir a própria substância do percurso, sua orientação mais fundamental. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 10).

¹⁰⁶ Franz Brentano (1838-1917) foi um filósofo alemão pioneiro na criação do conceito da Fenomenologia. Depois dele veio Edmund Husserl (1859-1938), outro filósofo alemão que formulou as principais linhas dessa abordagem, abrindo caminho para o alemão Martin Heidegger (1889-1976), e os filósofos franceses Jean-Paul Sartre (1905-1980) e Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), dentre outros.

¹⁰⁷ Os vídeos, fotos e alguns documentos relacionados a essa vivência estão disponíveis nos DVDs anexos à tese.

Vale recordar que as CEC são estudos artísticos que, feitos a partir de imagens fotografadas dos corpos no processo composicional, são modificados e sofrem interferências, quer digital ou manualmente, virando outras fotos, foto-ilustrações, telas ou gravuras das metáforas imaginadas pelo artista que manipula essas fotos, servindo para revelar texturas, imagens, cores, estados e linhas de movimento, que poderão fazer com que os corpos dos intérpretes acordem em si, por sua vez, ainda outras metáforas imaginadas e uma outra gestualidade expressiva poética.

O TOP é um termo que faz referência a um tipo especial de toque, que busca direcionar o corpo do intérprete para que ele tenha contato com as diferentes dinâmicas ((inçex))ternas do movimento. Essas dinâmicas são possibilitadas principalmente pelo sentir do Mecanismo Respiratório Primário/MRP e os desdobramentos em cadeias que se seguem, a sugerir labirintos pelo corpo. Como as ondas de Doris Humphrey (1987), de certa maneira. Os intérpretes aprendem a reconhecer essas dinâmicas corporais e a acessar, em cena, as vias por onde imagem e toque viram dança e se contaminam infinitamente. Esse processo guarda algumas semelhanças com os modos de pensar a cena de Trisha Brown, Nancy Stark-Smith, Anna Halprin e Marie Chouinard e cria uma gestualidade viva e diferenciada.

Os RA são desenhos feitos pelos próprios intérpretes, tendo em vista as sensações e os estados corporais estimulados a partir das CEC e TOP. Os RA são normalmente elaborados tendo como pano de fundo as CEC, compondo, assim, um desenho misto.

No primeiro momento desta pesquisa, foi feito um diagnóstico sobre os processos de composição e a preparação corporal cotidianamente vivenciada pelos participantes da pesquisa, no qual ocorreu a confluência entre conhecimento científico e saber popular. Esse momento serviu para conduzir os grupos pesquisados à reflexão sobre o dia-a-dia de suas práticas e colaborou para a sensação de pertencimento e de cidadania dos participantes, fundamental para que chegassem a uma autoria criativa, como coloca Pedro Demo (1995). Em um segundo momento, o objetivo foi elaborar estratégias práticas de enfrentamento dos problemas encontrados. No terceiro momento, os grupos foram organizados estético-politicamente para definirem e enfrentarem as questões detectadas.

Assim, este capítulo começa por descrever o processo composicional do espetáculo *MADAM*, criado pelo NEKA poéticas corporais, do qual o autor desta tese participou como diretor-intérprete-criador. A primeira percepção foi a de que o TOP, usado em conjunto com as CEC, poderia ser útil na preparação corporal dos intérpretes e na composição de *MADAM*.

Isso parecia plenamente possível tendo em vista as características do NEKA, um grupo independente formado por artistas que estavam à procura da vivência de processos composicionais diferentes.

Posteriormente, será focado o processo de composição de *Por 7 Vezes*, da Quasar. O autor desta tese participou como fisioterapeuta e colaborador da pesquisa poética desse espetáculo. A partir da experiência em *MADAM*, pôde ser elaborado um plano de ação mais detalhado para o uso das CEC, do TOP e dos RA. A impressão era que esses recursos poéticos poderiam ajudar os intérpretes a compor o espetáculo em questão, mas que seria desafiante chegar a algum resultado dramático baseado neles, tendo em vista a questão da Quasar ser um grupo profissional com um coreógrafo residente acostumado a usar formas inerentes de comandos para o surgir das metáforas imaginadas para a composição das cenas, em processos dramáticos específicos. Ademais, para uma companhia que viajava o mundo todo com três espetáculos diferentes sendo dançados em turnês, ter tempo para criar e modificar a forma de agir, dando boas-vindas ao TOP, aos RA e às CEC, e mais, absorvendo-os plenamente, parecia um desafio e tanto.

2.1 NEKA POÉTICAS CORPORAIS E A CRIAÇÃO DE *MADAM*

NEKA poéticas corporais é um grupo independente, criado em Goiânia em 2011, que se dedica a pesquisar processos de composição da cena para criar trabalhos artísticos em que o corpo é revelado como produtor de sentidos reverberantes (DAVINI, 2007). É formado por artistas cênicos experientes, que desenvolvem conceitos e linguagens próprias de movimento, aplicadas à preparação corporal e à criação de cenas espetaculares.

Em *MADAM*, primeiro espetáculo do NEKA, apresentado em Goiânia no ano de 2012, percebeu-se que a poética surgiu do uso de um processo de composição da cena que buscou basear-se no diálogo entre os diversos elementos que compuseram essa cena, com especial atenção dada aos elementos visuais e ao toque.

Em busca da poética de *MADAM*, um espetáculo de dança com características de *performance* e composição urbana, ou C.U., como citaria o Corpos Informáticos (MEDEIROS e AQUINO, 2011), agraciado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Goiânia e apresentado nessa cidade em maio de 2012, contou-se com a maturidade dos intérpretes-criadores e da equipe selecionada. Nesse caso, todos os integrantes da equipe cênica eram adultos que já tinham tido experiências anteriores sólidas em grandes companhias e/ou em trabalhos independentes.

Isso fez com que, através da convivência por quinze meses, um diálogo e uma abertura de espírito constantes fossem assumidos. Desse feito, foram tomados rumos diferentes dos vivenciados anteriormente pelos intérpretes-criadores, evitando-se os processos de composição multidisciplinares e a criação central de um coreógrafo.

2.1.1 A Criação do NEKA e o Projeto *Interseções entre Arquitetura e Dança: corpos edificados e espaços dançantes*

Para que o NEKA fosse criado, foi fundamental unir, na cidade de Goiânia, em fevereiro de 2011, um grupo de dançarinos contemporâneos que trabalhavam na Quasar, bem como outros autônomos, que resolveram se juntar para, inicialmente, dialogar e estudar a dança contemporânea. Pensava-se em começar a pesquisar algo diferente do que estava sendo feito em dança contemporânea no estado de Goiás.

Para isso, houve uma aproximação entre o autor desta tese e dois professores de dança contemporânea e bailarinos da Quasar, Marcos Buiati e João Paulo Gross, que também faziam um trabalho corporal individual com o autor desta tese, utilizando o método Pilates e a Terapia Craniosacral (já descritos anteriormente). Essa aproximação levou os três colegas a pensarem em fazer pequenas reuniões semanais, nas quais seriam discutidos assuntos relacionados à dança. Dessa maneira, por afinidades ideológicas e pela experiência prática em dança e em técnicas somáticas e terapias do movimento, os três se uniram.

Também foi convidada a participar uma ex-integrante da Quasar, que havia sido dançarina e ensaiadora da companhia, Erica Bearlz, e que fazia um trabalho bem estruturado com educação somática para bailarinos. Ainda, foi convocada outra ex-integrante da Quasar, a musicoterapeuta Kaká Wiederhecker, que havia feito grande parte da formação em Rolfing¹⁰⁸ e aprendia Gaga¹⁰⁹. Para fechar o grupo, foi ainda convidado Nilo Martins, arquiteto e dançarino que já havia participado como intérprete da Escola do Espaço Quasar, atuando em alguns espetáculos do coreógrafo e ex-integrante da Quasar Kleber Damaso e também participando como estagiário da Quasar.

A dinâmica das reuniões envolveu a leitura de textos previamente selecionados por qualquer um dos participantes, escolhidos por serem ligados às questões da dança contemporânea, e colocados, posteriormente, para discussão. Como explicitado

¹⁰⁸ Método de integração das estruturas físicas do corpo criado por Ida Rolf, que usa manipulações do tecido miofascial, ou conjuntivo, para estimular a ampliação das possibilidades e da qualidade dos movimentos corporais.

¹⁰⁹ Linguagem de movimento criada por Ohad Naharin, coreógrafo do Batsheva Companhia de Dança, que se baseia em imagens para criar movimentos conscientes/inconscientes que podem ser explorados em cena.

anteriormente, esse grupo era bastante especial, no sentido de seus integrantes estarem sempre atentos aos aspectos do estudo e da pesquisa teórico-prático da dança. Três membros eram Licenciados em Dança, dois pela Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP e um pela Faculdade Angel Vianna e Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); um era fisioterapeuta e mestre em Artes Cênicas pela UFBA; e outro havia discutido, em seu mestrado na Faculdade de Letras da UFRJ, aspectos da literatura e da criação coreográfica.

A partir das reuniões teóricas, em produtivos debates, o grupo discutiu o que significava dançar naquele momento. Vários foram os temas abordados nessa etapa: as características da dança cênica em Goiânia; o que era mais importante para os processos de treinamento do intérprete dessa dança; os processos de composição da cena na dança contemporânea e o uso das CEC.

Foi constatado que Goiânia era repleta de boas academias particulares de dança, que fomentavam o ensino de uma estética específica relacionada a um estilo de dança, o balé clássico, derivado quase sempre da Royal Academy de Londres. Essas escolas eram voltadas para o social, pois acabavam visando formar artistas, apreciadores de arte ou professores, que poderiam usar sua vocação artística paralela à sua formação global (MVSIIKA, 2014). Na dança goiana, isso significava ensinar meninas da alta classe a se portar bem em público, pois estariam "em forma" e aprenderiam, nas aulas, a manter posturas de bailarinas e gestos controlados, tornando-se aptas a serem "boas mães" e donas de casa com certo "gosto" e prática nas artes eruditas. Algumas dançarinas que se destacavam nessas academias às vezes tentavam a vida profissional na dança, mas poucas conseguiam êxito. A dança goiana, nessa esfera, ainda era predominantemente voltada ao ensino de posturas, atitudes e cânones simétricos a jovens e adolescentes da alta sociedade (RIBEIRO, 2010), que logo abandonavam essa prática em busca de uma profissão "estabelecida", em que poderiam ganhar a vida e perpetuar o *modus operandis* local.

Nessas escolas particulares de dança privilegiava-se um fazer artístico baseado nos processos de composição centralizados na figura e em decisões dos professores de técnicas de dança. Desse feito, assumia-se que esses professores serviriam de coreógrafos dos espetáculos de fim de ano, que normalmente apresentavam coreografias de diferentes estilos, apesar do foco ser o ensino do balé clássico, dentre eles: de balé clássico, jazz, sapateado, dança contemporânea, dança do ventre, flamenco e *street dance*. Os professores, por sua vez, eram na maioria ex-alunos dessas escolas, que se destacavam como intérpretes e seguiam seus mestres-professores até se mostrarem aptos a assumir uma carreira de ensino e composição. Isso tudo acontecia por méritos pessoais e pelo sistema de aprendizado mestre-discípulo, sem

que houvesse uma formação teórica e conceitual mais específica, pois havia uma escassez na oferta de educação em dança. Ademais, existia uma percepção geral que elegia o balé clássico como a dança base de todas as outras, que permitia o domínio do gesto, originando um movimento mais limpo e carregado de expressão. Assim, pouca coisa fora do balé poderia ser considerada dança. De forma ainda mais cruel e preconceituosa, essas escolas privilegiavam um tipo de corpo e de atitude, relacionado ao balé clássico, e os mais "gordinhos", "coloridos de pele" e "rebeldes" muitas vezes eram desencorajados a começar a dançar.

Ao mesmo tempo, a dança goiana era constituída por outros movimentos. As escolas de arte do estado de Goiás, como o Centro de Educação Profissional em Artes Basileu França¹¹⁰, primeira instituição da rede pública direcionada à formação em artes no estado de Goiás, e o Centro Cultural Gustav Ritter¹¹¹, investiam mais atenção à formação de futuros bailarinos. O foco dessas escolas ainda era o ensino prioritário do balé clássico, baseado não só na Royal, mas também nas escolas de balé russo e cubano, mas elas estavam mais interessadas em ensinar um fazer artístico, estando, portanto, mais direcionadas para a arte enquanto fruição e profissão.

Ao contrário das escolas particulares, essas escolas estaduais preocupavam-se mais com o que denominavam de arte-educação, que abrangia o "[...] ensino da arte em suas várias funções, dentre elas o “fazer artístico”, a história da arte e a apreciação artística [...]" (CENTRO DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL EM DANÇA BASILEU FRANÇA, 2014). Assim, os professores contratados normalmente tinham passado por grandes companhias clássicas estabelecidas ou eram dançarinos formados em Dança, ou Educação Física, que prestavam um concurso do estado para entrarem nessas instituições. A formação contínua desses professores era prioridade e diferentes capacitações eram propostas pelas escolas em questão. Dessa maneira, bons bailarinos profissionais, de técnica e senso crítico apurados, eram educados nessas escolas e normalmente tinham uma formação mais diversificada, tendo acesso a aulas de teoria, composição, balé clássico, dança contemporânea e Pilates. Ainda, acabavam entrando em uma das duas companhias profissionais do estado, a Quasar ou o Balé do Estado de Goiás¹¹², ou eram contratados por outras companhias nacionais e/ou internacionais. Os bailarinos dessas escolas também eram absorvidos como professores de dança e coreógrafos nas escolas de que se originavam ou em outras escolas particulares e grupos independentes de dança.

¹¹⁰ Para mais informações, ver: <cepabf.com.br>.

¹¹¹ Para mais informações, ver: <secult.go.gov.br/index.php/post/ver/139198/centro-cultural-gustav-ritter>.

¹¹² Para mais informações, ver: <facebook.com/baledoestadodegoias/info?ref=page_internal>.

Essas escolas ainda elegiam processos de composição de cena baseados na decisão majoritária de um coreógrafo, apesar de contarem com profissionais mais bem formados para coreografar, que aceitavam a participação de uma equipe interdisciplinar de criação. Isso acontecia porque era normal, para essas escolas, apresentarem espetáculos de repertório e óperas famosas durante todo o ano, como *O Quebra Nozes* e *Carmina Burana*, que já tinham sido criados por outros artistas. Às vezes essas escolas ainda contratavam coreógrafos contemporâneos fora da cidade, que tentavam dar um sentido mais aberto aos processos de composição, abarcando opiniões e criações de cada intérprete, mas essa não era uma regra assumida. Ademais, havia mostras durante o ano que estimulavam a criação autônoma e híbrida de dança, muitas vezes focando a dança contemporânea, mas pouca atenção era dada a essa atividade.

A dança em Goiânia também tinha seu lugar na universidade. Muitas vezes ligada aos cursos de Educação Física das universidades da cidade, a dança cênica era fomentada principalmente nas disciplinas relacionadas à dança e nos projetos de extensão dessas universidades. Nesse sentido, vale a pena citar os trabalhos desenvolvidos pelo *¿POR QUÁ?*, grupo experimental de dança¹¹³ criado em 2000 na ESEFFEGO/UEG, um grupo que ficou por mais de dez anos em cena na cidade e que depois transformou-se em grupo independente de dança, a criar seus trabalhos fora de uma instituição de ensino superior. O surgimento da Pós-graduação em Pedagogias da Dança, da PUC/GO¹¹⁴, no ano de 2010, com supervisão pedagógica das Profas. Dras. Luciana Ribeiro e Valéria Figueiredo, e da graduação em dança desenvolvida na UFG¹¹⁵, idealizada pela Profa. Dra. Valéria Figueiredo, em 2011, marcaram outra etapa da profissionalização da dança goiana, que passou se a assumir enquanto área acadêmica de formação superior.

O *¿POR QUÁ?* nasceu impulsionado pelo desejo da professora Luciana Ribeiro, do departamento de Educação Física, e do autor desta tese, do departamento de Fisioterapia, de começarem a estudar a dança na ESEFFEGO, que tinha sido palco de alguns movimentos iniciadores da institucionalização da dança na década de 1980 (RIBEIRO, 2010). Os dois dançarinos haviam dançado juntos em um grupo independente da cidade, o Grupo Galpão, atual Grupo Solo de Dança¹¹⁶, dirigido pela ex-bailarina da Quasar Luciana Caetano. Daí,

¹¹³ Para mais detalhes sobre o *Por quá?*, ver: <porqua.blogspot.com.br/p/cha.html>.

¹¹⁴ Mais detalhes em: <br.universidades.org/pos-graduacao-em-pedagogias-da-danca-goias-goiania-ceafi-pos-graduacao-FO-38214>.

¹¹⁵ Mais informações em: <danca.fef.ufg.br>.

¹¹⁶ Sobre o Grupo Solo, ver: <facebook.com/pages/Grupo-Solo-de-Dança/133806973465465>.

optou-se por criar um projeto de extensão que levava o nome Projeto Dançar, que lançava o *¿POR QUÁ?* como:

[...] mais um grupo de dança. [...] um espaço-ação independente e autônomo, de pesquisa e experimentação da dança como realidade estético-sensível em uma compreensão crítico-social deste processo na atualidade. [...] Um olhar contemporâneo de dança primando pela investigação dialética e contraditória e pela dança-acontecimento. O próprio nome diz bastante do seu perfil. Um questionamento feito à dança, todavia, de forma diferente... É esta dança que sempre se buscou no grupo, uma dança curiosa, que (se) questiona, interrogando até a interrogação. Entretanto as questões surgem de forma lúdica, leve e não conservadora. [...] Atualmente o grupo é composto por professores de dança da Secretaria Estadual e Municipal de Educação e do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG). Seus integrantes hoje se dedicam e defendem a importância da presença de professores-artistas no contexto educacional das artes, tanto nas escolas como em espaços da educação informal. Trabalha com quatro eixos principais que são: espetáculos, performances, oficinas e palestras. (POR QUÁ, 2014).

Com sete espetáculos na bagagem, dentre eles *Chá de Fígado, Baço e Memória* (2010), *Dançadeira* (2008) e *Ideias ao Leo* (2002), o *¿POR QUÁ?* sempre se curvou à experimentação e ao deleite dancísticos. Fruto da duradoura convivência de dois profissionais que conseguiam fazer dança pela transposição de algumas ferramentas de dois campos que estudam o movimento humano, a Educação Física e a Fisioterapia, esse grupo sempre se dedicou a vivenciar processos de criação complexos e híbridos. Parece que, ao pertencer à universidade, adotou uma pretensa "falta de compromisso" com o mercado da dança cênica, o que fez com que continuasse a buscar uma dança própria e cheia de tesão, feita por quem se dispunha a dançar, tivesse experiência nessa área ou não.

Desse feito, o *¿POR QUÁ?* dançava a falta de mobilidade presente no corpo dos jovens acadêmicos dos cursos da ESEFFEGO, o passado e o futuro, a quadrilha, os desfiles de moda, e as danças dos bailes e festas sociais. Mas a experiência nas técnicas e estilos formais em dança dos membros que compunham o grupo, selecionados dentre os alunos da ESEFFEGO e os membros da comunidade, era muito pequena. Isso fazia com que as danças criadas fossem fruto dos assuntos, da gestualidade autêntica e cotidiana de cada um, sendo os maiores responsáveis pelas danças feitas os cidadãos dançantes, termo criado por Ivaldo Bertazzo na década de 1970. Ivaldo falava que os dançantes eram as pessoas comuns, os bailarinos não profissionais, que, pela dança, reavaliam seu posicionamento no convívio social:

Apesar de sermos todos regidos pela mesma constituição mecânica, nos movimentamos de um modo muito particular. O homem tem essa capacidade de

individualizar e personalizar seus padrões de movimento, tornando-se um ser único. Cada indivíduo forma, assim, um universo à parte, com seu próprio desenho corporal e sua história. Nosso corpo, independente de estar vinculado a fatores culturais e étnicos, tem a sua trajetória e sua carga histórica. E essas características devem ser respeitadas. Pois o modo como nos postamos e organizamos nosso corpo para o movimento é o exercício da nossa individualização, direito conquistado por nós. (BERTAZZO, 2013).

Assim, as técnicas de dança usualmente ensinadas pelos dois coordenadores de dança aos cidadãos dançantes no *¿POR QUÁ?* eram aquelas que eles haviam aprendido no Galpão de Dança e na Quasar ou mesmo em outros cursos rápidos de reciclagem, como os oferecidos pelo dançarino de contato-improvisação Giovane Aguiar¹¹⁷, de Brasília/DF, ou pela professora de clássico formada pela Royal, Tassiana Stacciarini¹¹⁸. Além dessas danças, ensinava-se a dança contemporânea, o Pilates e Laban-Bartenieff. No entanto, as técnicas de dança eram sempre reveladas como ferramentas para se chegar a um domínio do gesto autoral, para que a expressividade autêntica pudesse aparecer de forma forte e potente. A virtuosidade não era enfatizada, dando espaço à descoberta e à conquista da individualização. Os espetáculos surgiam das temáticas propostas pelo grupo e em laboratórios de experimentação os gestos que poderiam compor cenas espetaculares originavam-se.

O *¿POR QUÁ?* propunha uma dança irreverente, alegre e contagiante, que significava bem mais do que a busca pela perfeição técnica. Essa dança oferecia alternativas para que diferentes corpos pudessem se expressar, em formas e espaços variados, ganhando força exponencial e pertencimento. O hibridismo dos processos composicionais, que respeitavam a alteridade de cada um e enfatizavam a mistura das propostas expostas pelos corpos dos cidadãos dançantes, gerava essa dança.

Já o curso de Pós-graduação em Pedagogias da Dança da PUC/GO tratava a dança como uma área de conhecimento autônoma, com uma vasta e relevante produção acadêmica e artística que deveria ser disseminada. Assim, os objetivos desse curso eram possibilitar a formação de professores para atuação específica na área do ensino; fomentar a pesquisa e a experimentação científica, artística e pedagógica na área de Dança; incentivar a atividade crítica, criadora e transformadora, afirmando a autonomia e a possibilidade de liberdade em todas as suas dimensões; e promover uma reflexão crítica da prática contemporânea sobre as teorias de dança, da tecnologia e da arte, relacionadas a contextos educacionais e artísticos, focando em mais capacitação docente e criativa.

¹¹⁷ Ver mais sobre Giovane Aguiar em: <wikidanca.net/wiki/index.php/Giovane_Aguiar>.

¹¹⁸ Mais detalhes sobre Tassiana, ver: <facebook.com/tassiana.stacciarini>.

Esse curso preenchia uma grande lacuna deixada na área da dança em Goiás, pois possibilitava a reflexão crítica e a formação direcionadas à área em questão, carente de tal capacitação. Assim, foi pensado para um vasto público, que já estava trabalhando nessa área, dentre eles licenciados em Dança, Educação Física e áreas afins como teatro, música, artes visuais, pedagogia, entre outros, e/ou graduados (de áreas próximas, como Fisioterapia, Psicologia ou qualquer área) que comprovassem atuação de dois anos na área da Dança.

De forma definitiva, outro curso, agora de Licenciatura em Dança, criado na Faculdade de Educação Física da UFG, veio suprir a lacuna citada anteriormente. Ainda em seus anos iniciais, quase nada poderia ser falado de tal curso, mas as expectativas com relação a ele eram grandes, propondo-se a:

[...] formar professores e professoras sensíveis às demandas contemporâneas e capazes de estabelecerem bases para a comunicação entre o ser humano e a sociedade através da dança. Sujeitos preparados para intervir, produzir, apreciar, investigar e articular as diferentes linguagens artísticas com a dança, o contexto cultural e a educação. [...] Tem como objetivo, possibilitar a formação de professores de dança para atuação em diferentes contextos educacionais, incentivando a atividade crítica, criadora e transformadora, afirmando a autonomia artística, científica e pedagógica no âmbito da dança voltada à Educação. O perfil do egresso do curso de Licenciatura em Dança é o de um profissional qualificado para atuar criticamente com Dança no campo educacional (ensino, aprendizagem, planejamento, avaliação pedagógica), na apreciação e produção artística, e em outras dimensões científicas, políticas e sociais, nas quais a corporalidade se manifesta em seus aspectos concreto e sensível, técnico e estético. (DANÇA UFG, 2014).

A dança cênica ainda é feita, em Goiânia, por grupos profissionais e grupos ou dançarinos independentes. Sobre os grupos profissionais, já foram citados os dois que se destacam: a Quasar e o Balé do Estado de Goiás. Com patrocínios federal e estadual, respectivamente, que garantiam certa estabilidade e continuidade ao trabalho, esses grupos investiam na pesquisa de uma linguagem particular na dança e no balé contemporâneos. Eles buscavam a perfeição técnica e o domínio da linguagem que haviam criado, baseada nas pesquisas excepcionais feitas pelos dois coreógrafos residentes dessas companhias: Henrique Rodvalho, da Quasar, e Gisela Vaz, do Balé do Estado.

Rodvalho criou a Quasar no fim dos anos de 1980, junto à dançarina Vera Bicalho, como resposta às concepções de um grupo de goianos que necessitava transformar a dança no estado:

Combinando diferentes linguagens em uma dança instigante e ousada, essa companhia reuniu variados estilos em um trabalho de vanguarda, e o resultado foi a construção de uma cênica própria que aproximou a cia do público. Com uma dança sensível à realidade humana e que sempre buscou refletir sobre questões reais do

mundo pós-moderno, a Quasar quebrou os padrões das linguagens técnicas propostas na época, criando uma dança singular e autêntica. (BITTAR, 2003, p. 20).

A Quasar pode ser considerada como fruto do Movimento Artístico Cultural criado em Goiânia por volta de 1973, que muito influenciou a dança em Goiás. Esse movimento, concebido pela professora de Educação Física Lenir Miguel de Lima e seus alunos, na disciplina Rítmica, do curso de Educação Física da ESEFFEGO, foi criado para contestar e questionar o militarismo vigente à época, usando a expressão corporal para tal. Com um caráter transgressor e libertador, criou-se a partir do Movimento Artístico Cultural o Grupo de Dança Univérsica, que misturava as linguagens de teatro, música, artes plásticas, sociologia da arte e fotografia para dialogar com a ética, a estética e o meio social (RIBEIRO, 2010), em uma proposta inédita no cenário da dança goiana, até então sem nenhuma escola ou academia de dança:

A partir dessa iniciativa, um movimento no sentido da disseminação da dança moderna começou a acontecer no estado, com a criação dos Festivais Estudantis Goianos de Dança (1973), e o surgimento de outros grupos universitários de dança moderna. Neste sentido é importante citar o Dançarte, formado em 1978 na Universidade Federal de Goiás (UFG), e o Via Láctea, criado em 1981 na Universidade Católica de Goiás (UCG). Fora do meio universitário, Julson Henrique, após ter contato com Nino Giovanetti e Marly Tavares no Rio de Janeiro, criou em 1983 o Grupo de Dança Energia. Julson, também graduado em educação física pela ESEFFEGO, desenvolveu pesquisas voltadas para a realidade de movimento de cada bailarino, com a busca maior da expressividade e sem um estilo determinado. A linguagem moderna do Energia contaminou o público goiano e fez escola. Do trabalho do Energia surgiram Henrique Rodovalho e Vera Bicalho, que após a desintegração do grupo criaram a Quasar (1988), termo associado aos pontos do universo onde a alta concentração de energia é capaz de gerar galáxias. (BITTAR, 2003, p. 20-21).

Atualmente, com 26 anos de existência, e com Henrique Rodovalho coreografando e Vera Bicalho na direção, a Quasar tem em seu currículo várias premiações importantes que reconhecem sua trajetória e pesquisa de linguagem cênica, dentre elas a *Concorrência Fiat – A Magia da Arte*, de 1990, com o espetáculo *Sob o Mesmo Azul*; conquistou o primeiro lugar no *Festival Internacional de Brasília*, em 1991, com o espetáculo *Não Perturbe*, sendo então convidada a representar o Brasil na abertura do *XXV Festival de Arte e Dança de Manizales*, na Colômbia; vencedora do *Festival de Hamburgo*, em 1994, com o espetáculo *Versus*, o que rendeu à companhia uma turnê de dois meses pelas principais cidades da Alemanha, Áustria e Dinamarca e uma incrível receptividade e grande turnê também pelo Brasil; em 1995, recebeu o prêmio *Mambembe de Dança* de melhor companhia; também em 1996, a companhia foi considerada pela crítica especializada como a revelação do *Carlton Dance*, ainda com *Versus*

(espetáculo que lançou a companhia nacional e internacionalmente), também recebendo o prêmio *Co-produção Brasil-Alemanha* e o prêmio de melhor espetáculo para Versus no 3º *Festival Susanne Dellal Center*, em Tel-Aviv (Israel); no final de 1997, a Quasar estreou *Registro*, espetáculo que ganharia cinco prêmios *Mambembe de Dança* - de melhor espetáculo, melhor companhia, melhor coreógrafo, bailarino e bailarina revelação. A Quasar ainda foi selecionada pelo Ministério da Cultura e Ministério do Trabalho para participar do projeto *Cena Aberta*, em 1998; foi indicada, em 1999, ao prêmio *Multicultural Estadão*, e, em 2000, com *Mulheres*, a trupe goiana conquistou no México o prêmio *INBA – UAN*, do Instituto Nacional de Belas Artes – Universidade Autônoma Nacional, de composição coreográfica e de melhor coreógrafo para Henrique Rodovalho:

A Quasar sempre acreditou que a dança poderia ser feita de um modo diferenciado. O ousar, romper, instigar e expressar a realidade humana foram sempre eixos norteadores do trabalho (Ribeiro, 2002). Os bailarinos que dançam na cia têm características muito pouco comuns de interpretação elaborada e dança diversificada. A partir do diálogo com outras áreas, como as artes do vídeo, teatro, televisão, música eletrônica e moda, a companhia conseguiu imprimir uma linguagem própria para a dança que faz. (BITTAR, 2003, p. 21).

O Balé do Estado é um dos grupos que compõem o Centro Cultural Gustav Ritter, uma unidade estatal da Fundação Cultural Pedro Ludovico. Esse grupo é caracterizado por apresentar um repertório versátil, de estilos diversos, como clássico, moderno e contemporâneo, tendo sido criado em 1992, no Centro Cultural Martim Cererê, em Goiânia, quando um grupo de artistas amigos se reuniu para começar um trabalho ainda não profissional de dança:

Além de formarem o elenco do grupo, os dançarinos ainda ministravam aulas na Escola de Dança do Centro Cultural Gustav Ritter e foi combinando as duas frentes (artística e educacional) que o grupo estreou em dezembro de 1992, participando do segundo ato de uma peça, durante a apresentação das alunas da Escola de Dança. Em junho de 1993 o Balé do Estado tem sua estréia oficial com Henrique Rodovalho coreografando a primeira apresentação. Nesse mesmo ano e já oficializados, o grupo faz a primeira seleção para o elenco. (BALÉ DO ESTADO DE GOIÁS, 2014).

Sob a coordenação de Gisela Vaz desde 1999, o Balé do Estado tem como objetivo apresentar ao público a arte da dança, o nível técnico dos bailarinos do Estado e o balé produzido em Goiás. Apesar de uma produção cênica tímida, esse grupo se destaca por formar bailarinos de excelente qualidade técnica, que muitas vezes se destacam em companhias de renome nacional.

Já em relação aos grupos, ou dançarinos independentes, a maioria de dança contemporânea, pode-se citar como muito relevantes os trabalhos de Kleber Damaso, do Curso de Artes Cênicas da UFG, do Das Los¹¹⁹, dirigido por Tassiana Stacciarini e Rossana Cardoso, e da performer/artista visual/dançarina Anna Behatriz Azevedo¹²⁰. Apoiados por diferentes editais públicos para criar e circular, esses desbravadores da dança fazem um trabalho que, apesar de correr em direções às vezes opostas quando comparados um ao outro, escorria pelas bordas, por ser altamente experimental, ou que investe mais na pesquisa autoral não de uma linguagem específica baseada nos gestos criados, mas na procura de uma dança que sempre se renova e busca diferentes estéticas, permeada pelo estímulo, muitas vezes, de criadores e coreógrafos convidados, que se caracterizam pelo uso de processos de criação mais híbridos.

A raiz dessas características e do cenário histórico da dança goiana tem origem na institucionalização da prática artística em Goiânia. Para entender a dança cênica goiana, a historiadora e dançarina Luciana Ribeiro (2010) fez um estudo aprofundado sobre o período de 1982 a 1986, quando essa institucionalização da prática artística ocorreu em Goiânia. Esse período foi de uma efervescência criativa única para a dança em Goiás, inserindo Goiânia no cenário nacional e internacional da dança, mas por outro viés, como coloca Ribeiro (2010). Assim, surgiram alguns espaços criativos de formação e disseminação da dança na cidade:

A ausência de uma tradição artística mais consolidada em Goiânia gerou uma lacuna inventiva muito consistente na década de 1980. Na constituição de um lugar de dança advindo do diálogo entre o saber local e os modelos internacionalizados de dança, houve a inserção de uma produção goiana no cenário artístico nacional que se deu de forma muito extravagante, ou melhor, de forma "extra-ordinária". [...] como uma zona intersticial entre as tradições tanto do cenário nacional e internacional, quanto das tradições do contexto cultural local. O que se encontrou foi um espaço de experimentação, uma brecha inventiva um vazio (cri)ativo, arte... (RIBEIRO, 2010).

Essa forma "extra-ordinária" em que a inserção da dança goiana se deu envolveu uma série de acontecimentos que foram constituindo a tradição e a prática artísticas da cidade. Dois desses importantes fatos ocorreram em 1973, segundo Ribeiro (2010): a introdução do ensino da dança no contexto acadêmico-universitário e a abertura da primeira escola de artes da cidade, que ensinava uma técnica formal de dança. A inovação na academia-universidade

¹¹⁹ Para Das Los, ver: <facebook.com/DasLosGrupoDeDanca/info>.

¹²⁰ Sobre o trabalho de Anna Behatriz, ver: <annabehatriz.com>.

aconteceu quando foi inserida a disciplina *Rítmica*¹²¹ no currículo do curso de Educação Física da Escola Superior de Educação Física de Goiás/ESEFEGO, atual Escola Superior de Educação Física e Fisioterapia de Goiás/ESEFFEGO, unidade da Universidade Estadual de Goiás/UEG, como já citado anteriormente. Simultaneamente, a escola aberta para o ensino formal do balé clássico, estilo Royal Academy, foi o Mvsika Centro de Artes¹²².

Após aproximadamente quatro décadas dessa histórica "virada" da dança goiana, a cidade passou a contar com um crescente movimento de profissionalização na dança, que resultou em diferentes ações e conquistas citadas anteriormente. Nesse sentido, foi determinante para os rumos da dança cênica goiana, a consolidação do trabalho feito na Quasar e o de formação de bailarinos do Balé do Estado; a inovação sempre refrescante para a dança advinda da coragem de buscar o novo dos grupos e artistas independentes da dança contemporânea, que faziam um trabalho que lembrava o que havia contagiado a dança goiana nos anos 1980, mais audaz, proveniente da mistura local-mundial e com força explosiva; a maior seriedade e compromisso assumidos pelos cursos estaduais de formação de bailarinos; e a iniciativa das universidades de promover a qualificação e capacitação de profissionais da dança.

Apesar desses avanços, os processos de composição da dança goiana ainda permaneciam, predominantemente, distanciados da mistura e sem fomentar uma dança/arte híbrida. Quase nada era discutido sobre outras maneiras de compor dança em Goiás. A dança se esquivava da discussão da poética, parecendo que ela não era importante; ou que poderia ser confusa, atribuída a um "subjetivo" que não poderia ser expresso. Isso denotava medo de se expor, falta de preparo e vivência para criar esses espaços de discussão. Esse fato fazia a dança goiana parecer arbitrária e antiquada, mesmo sendo tida como uma das mais bem preparadas tecnicamente no Brasil ou mesmo internacionalmente. Uma ambiguidade permeava a dança goiana e isso a detinha entre uma trajetória de avanços e retrocessos de igual tamanho.

Voltando a abordar o grupo de estudos composto para estudar a dança feita em Goiás, como todos seus integrantes já haviam se envolvido, em um momento ou outro de suas carreiras e em diferentes funções, com a Quasar, um dos principais assuntos abordados foi o traçar de uma estratégia que levasse à pesquisa de outros padrões de movimento e formas de se dançar, diferentes dos apreendidos até então. O "estilo Quasar" de se mover envolvia uma

¹²¹ Disciplina aprovada na ESEFEGO em 15/12/1970. O dossiê *A dança em Goiás nos anos 70: memória e identidade*, de 2004, traz parte da história relacionada à disciplina *Rítmica*, sendo escrito por três professoras que participaram desse processo: Lenir Miguel Lima, Conceição Vianna Fátima e Jandernaide Rezende Lemos.

¹²² Detalhes em: <musikacentrodeestudos.com.br>.

movimentação fragmentada, na qual uma parte do corpo leva a outra a se mover, muitos gestos acontecem no chão com rolamentos, deslocamentos e saltos sendo realizados nessa superfície. Os bailarinos estavam ansiosos por desenvolver suas próprias pesquisas de movimento, experimentando coisas que os mantivessem alertas e em transformação, em uma dança-pesquisa arriscada e de autoria de cada um, em que a mistura de diferentes padrões pesquisados fosse o produto final, sem rumos pré-estabelecidos.

Na memória de todos estavam engramados padrões de movimentos específicos relacionados aos trabalhos anteriormente feitos, conquistados em processos de composição da cena em que havia pouco espaço para o inusitado ou para o totalmente fora da linguagem da Quasar. Na prática, o grupo estava acostumado a frequentar aulas cotidianas das seguintes técnicas: balé clássico, Pilates em equipamentos e dança contemporânea (que seguia como base o trabalho de Laban/Bartenieff¹²³, *release*¹²⁴ ou de Angel Vianna¹²⁵, aplicados ao "estilo Quasar de dançar"). Quanto ao condicionamento físico, faziam trabalho aeróbio e musculação.

Para a criação coreográfica, eram usados laboratórios de movimento, com exercícios de improvisação dirigida e jogos sendo feitos. Muitas vezes, seguiam o coreógrafo permanente da cia, Henrique Rodovalho, que criava sequências particulares para cada intérprete. Este, mais experientes e inventivo, até criava sequências inteiras, que depois passavam pelo escrutínio de Rodovalho. Muitas vezes requisitava-se que improvisos com roteiro fossem feitos para auxiliar na elaboração das cenas. Os ensaios eram feitos com Daniel Calvet, que fazia correções precisas de execução, harmonia e sincronicidade música-gesto, passando trechos e cenas a serem aprimoradas, e, depois, terminando tudo em um "corrido", no qual o espetáculo completo era ensaiado. Os bailarinos recorriam a vídeos dos espetáculos antigos para ensaiarem, além de se filmarem para ver como estavam se saindo.

¹²³ O Sistema Laban/Bartenieff agrega os estudos de Rudolf Von Laban e de Irmgard Bartenieff acerca da categoria Corpo. Laban foi um especialista em análise do movimento e criou categorias que formam o conjunto relacional desse sistema. São elas: Corpo, Espaço, Esforço e Forma.

¹²⁴ A técnica *release* desenvolveu-se da mistura da dança moderna e contemporânea com outras técnicas de movimento usadas terapeuticamente, como o Feldenkrais, Alexander e Terapia Craniossacral. Ela ainda é influenciada pelo Yoga e pelas Artes Marciais. A ênfase do trabalho é colocada no aprendizado de maneiras mais eficazes de mover-se para a dança. Assim, respiração, alinhamento corporal, relaxamento muscular, uso da gravidade e momentum são enfatizados.

¹²⁵ Angel Vianna criou uma escola e uma técnica junto a seu marido, Klauss, que trabalha a consciência do movimento e a expressão corporal. Nela, há um fomento de um processo de autoconhecimento e descoberta criativa.

No tocante às terapias manuais e fisioterapia, alguns intérpretes recebiam, periodicamente, uma Massagem Sueca¹²⁶, Shiatsu¹²⁷ ou Terapia Craniossacral, com fins preventivos e de relaxamento. Para fins curativos eles faziam Eletrotermoterapia¹²⁸, Crochetagem¹²⁹, Kinesio Taping¹³⁰ e Acupuntura¹³¹, sendo a Craniossacral também uma das opções.

Para aprofundar as reflexões pretendidas, primeiramente foi selecionado para estudo o texto “O futuro é leve, intuitivo e sensorial”, de Ângela Carvalho (2011). Ele serviu como referência para o entendimento das características da agoralidade e das tendências no design e moda no mundo, já que havia uma necessidade de criar uma percepção integrada sobre que rumos poderiam ser tomados para a composição coreográfica. A promessa do texto era relatar as observações feitas por um famoso grupo de designers e arquitetos em relação às tendências em design de interiores e mobiliários que influenciariam a forma como os seres iriam morar e se comportar em suas casas em 2011. De forma análoga, a leitura daquele texto deveria auxiliar os integrantes do grupo a desvendar sinais e comportamentos, bem como tendências, que influenciavam a forma como os integrantes dançavam ou eram estimulados a dançar. As quatro tendências para 2011: Austeridade Emocional; Empatia Surpreendente; *Re-balancing*; e Perspectivas em Transformação.

Foi entendido, pelo grupo, que a Austeridade Emocional deveria ser traduzida em uma postura que os intérpretes-criadores deveriam ter de dançar o que os movia como um todo. Como se uma verdade emocional, mental, física e espiritualmente equilibrada devesse estar conectada ao gesto dançado. Dessa forma, estariam afastadas da composição as sequências coreográficas pré-determinadas, assim como o dançar pelo prazer de seguir formas externas, em que se evitava o contato com a dinâmica (((inçex)))terna do movimento. A improvisação

¹²⁶ Estilo de massagem clássica criado por Ling no século XIX. Ver mais informações em: FRITZ, Sandy. **Fundamentos da massagem terapêutica**. São Paulo: Manole, 2002.

¹²⁷ Método terapêutico criado no Japão, que utiliza a pressão de pontos energéticos no corpo para restabelecimento da saúde. Mais detalhes em LANGRE, Jacques. **Do In:** técnica oriental de auto-massagem. São Paulo: Groung, 1990.

¹²⁸ Tipo de terapia física em que diferentes recursos elétricos, ou térmicos, são aplicados terapêuticamente. Ver mais informações em KITCHEN, Sheila. **Eletroterapia:** prática baseada em evidência. São Paulo: Manole, 2003.

¹²⁹ Método de tratamento das dores mecânicas do corpo, que utiliza um gancho para tal. Mais detalhes em: <crochetagem.com>.

¹³⁰ Método em que fitas adesivas são utilizadas para tratamento de dores e realinhamento articular. Detalhes em: KASE, Kenzo. **Kinesio Taping:** introdução ao método e aplicações musculares. São Paulo: Manole, 2013.

¹³¹ É um ramo da Medicina Tradicional Chinesa em que agulhas são colocadas em pontos energéticos específicos do corpo para a melhora da saúde global. Mais informações em: SHANGAI COLLEGE OF TRADITIONAL MEDICINE. **Acupuntura um texto compreensível**. São Paulo: Roca, 1996.

dirigida deveria guiar a dança que estava sendo proposta e uma escuta do corpo do outro tinha de ser necessariamente trabalhada.

A Empatia Surpreendente foi interpretada como aquele ato dançado que deveria se aproximar do cotidiano dos expectadores, sem forçar tanto os movimentos de grande amplitude e os virtuosismos. A dança seria virtuosa pelo que carregava de componentes da cultura de cada um, original, viva e forte. Isso refletia a política e ideologia dos integrantes, que usariam o movimento não como meio contínuo de operação, que normalmente define a dança teatral e a enquadra no projeto modernista muitas vezes presente nos dias atuais. A dança, assim sendo, poderia aparecer pela falta de movimento ou pela presença das paragens.

O *Re-balancing* foi estimulado em todo o processo coreográfico com o uso de técnicas para a preparação corporal e a criação que pudessem integrar o corpo em suas várias facetas. A integração global era muito importante, uma vez que vários processos de composição anteriores haviam deixado os intérpretes desgastados, por serem focados em uma dinâmica baseada na máxima exploração dos recursos físicos e psíquicos, sem que houvesse um delineamento dramático sequencial, mas sim a escolha de diferentes rotas, que, muitas vezes contraditórias, confundiam os bailarinos. Isso impactava o todo, fazendo os processos criativos serem permeados por uma tensão preliminar, que se desfazia, ou não, conforme as relações se estabeleciam. Isso gerava reações que seriam exploradas depois, na criação de gestos e da cena.

A Perspectiva em Transformação daria o tom geral do trabalho. Deveria haver um exercício da flexibilidade no cotidiano da dança: para experimentar diferentes formas de mover, fazer aulas, ensaiar (às vezes separadamente, outras com o grupo todo), e dançar em inusitadas situações (em *performances* pela cidade, e não só em palcos oficiais). A essa atitude foi vinculado o conceito de sustentabilidade, no sentido da economia e direcionamento da energia humana, estando o bailarino mais apoderado para fazer escolhas sobre quais caminhos seguir.

Com essa primeira gama de informações conceituais e alguns rumos em mente, outros textos foram consultados. Em *Gesto e Percepção*, de Hubert Godard (1995), chamou a atenção a colocação feita de que a dinâmica interna do gesto normalmente dá sentido à dança. Como antes entendido, a forma deve ser a tradução dessa dinâmica (((in)ex))terna. O gesto é geralmente percebido de modo global, sem entrar na carga expressiva e nos elementos vinculados a ela. Mas o pré-movimento, ou a linguagem não consciente da postura, resposta do corpo à gravidade e ao peso, produzirá a carga expressiva do movimento que se organiza.

Assim, uma musicalidade postural antecipa cada gesto. Ao agir no pré-movimento, no estado emocional das articulações e músculos, o bailarino se expressa em sustentabilidade, criando, recriando e exibindo enação. É na tensão existente entre a distância do centro motor do movimento e o centro de gravidade que reside a carga expressiva do gesto. O pré-movimento só é acessado quando se tem acesso ao imaginário. O toque enriquece o imaginário e estimula o pré-movimento.

O último texto lido, “Sobre as qualidades do movimento humano” (BERTAZZO, 2002), reforçou a questão de que o sentido de orientação espacial nos seres humanos é determinado mais pelos músculos que se encontram à frente do corpo. Dessa forma, o impulso é o de lançar-se à frente, indo de encontro a tudo o que está fora e à frente do corpo. Assim, os seres humanos deixam de olhar para dentro e para trás. Para contrapor essa tendência, as articulações desenvolveram-se de forma esférica, com os sistemas de enrolamento e desenrolamento da coluna vertebral dando o sentido do eixo do corpo. Essa capacidade de movimento esférico traz o ser humano para dentro de si mesmo, fator imprescindível para a saúde da dinâmica psíquica do ser. Esse é um dos princípios motores que deveriam ser utilizados em qualquer processo de construção de movimento da dança contemporânea.

Para que o uso das CEC ficasse claro, foi resolvido que um estudo prático seria feito com os participantes daquele grupo. Assim, foram tiradas fotos dos intérpretes-criadores que dançaram na *IV Cesta de Dança* (27/06/2011), evento organizado pelos dançarinos da Quasar, que se propõe a ser um espaço de apresentação de trabalhos em que coreografias inéditas são apresentadas pelos próprios dançarinos da cia ou por convidados, sem tanto compromisso com uma linguagem estabelecida por ela. Assim, depois das fotos feitas, outros rabiscos e interferências foram propostos pelos participantes do grupo de estudo. Claro que aquelas fotos manipuladas não poderiam ser chamadas de CEC, mas de rascunhos de CEC, pois não estavam sendo pesquisadas a fundo pelos responsáveis pela coreografia, fotos e nem por quem propôs as intervenções nas fotos (Figuras 42, 43 e 44).

Por meio dos estudos teóricos iniciais desenvolvidos, descobriu-se que se os bailarinos integrantes daquele grupo tivessem acesso a um rol mais específico de informações corporais que os fizessem mais desconstruídos, sensíveis, focados e criativos, haveria mais chance de eles apresentarem melhor qualidade em cena ao se moverem de formas diferentes. Para tal, percebeu-se que deveria haver um trabalho de corpo inicial que escolhesse técnicas e vivências que fossem educar e levar o corpo ao estado desejado. Para isso, discutiu-se que o estudo das CEC, as imagens específicas sobre os gestos trabalhados no trabalho de corpo e no

processo coreográfico que se seguiriam, associados à prática de diferentes técnicas em dança, de condicionamento, e a terapias manuais, que também estariam sendo utilizadas para o surgir da poética, poderiam constituir um caminho possível para todos os envolvidos.

Com todo esse escopo dando base à ação performativa daqueles bailarinos, foi submetido à Lei de Incentivo Municipal à Cultura de Goiânia, em junho de 2011, um primeiro projeto para a criação de um espetáculo desse grupo independente. Participariam desse projeto apenas os quatro integrantes do grupo que não estavam dançando na Quasar e que tinham menos compromissos com uma agenda de espetáculos o ano todo. Esse projeto foi denominado *Interseções entre Arquitetura e Dança: corpos edificados e espaços dançantes*, sendo inserido nas Artes Cênicas/Artes Integradas e objetivando produzir um espetáculo de dança contemporânea, com caráter de intervenção urbana, denominado *Corpo Edificado*, e três workshops (Apêndice G) sobre o processo criativo acontecido.

Figura 42: Kaká Antunes. Intérprete: Valeska Gonçalves, Rascunho de CEC *Por Amor*, 2011.

Desenho de caneta hidrográfica em papel de seda; sob papel Canson. 21 x 29,7 cm.



Figura 43: Kaká Antunes. Intérprete: Gabriela Marquez. Rascunho de CEC sem título, 2011.
Desenho de giz de cera e lápis preto em papel de seda; sob papel Canson. 21 x 29,7 cm.



Figura 44: Kaká Antunes. Intérprete: Marcos Buiati. Rascunho de CEC sem título, 2011.
Desenho de giz de cera, lápis preto e colorido em papel de seda sob papel Canson. 21 x 29,7
cm.



Em *Corpo Edificado*, batizado de *MADAM* posteriormente, aquele grupo de quatro intérprete-criadores denominou-se de NEKA poéticas corporais (Figura 45), por serem desprovidos da intenção de trabalhar com um tipo de processo para a composição das cenas baseado na busca de uma única forma, na lembrança do verbete “neca de pitibiriba”, pois o termo “neca” significava a negação que o grupo queria exprimir, sendo nada, do latim *nec*, assim como pitiriba, que quer dizer nada, coisa alguma. Além disso, NEKA vem de neca, que na língua Yorubá, do povo do oeste da África, usada no Brasil nos terreiros de Candomblé e pela comunidade gay, significa falo ou pau. Mais que isso, para o NEKA a escolha desse nome significou entrar, abrir, escancarar, gozar, trabalhar com a sensibilização corporal e sensualidade; revelar a sociedade goiana e o não ao falocentrismo.

Figura 45: Anna Behatriz. Logo NEKA, 2012. 10,2 x 15,2 cm.



Em *MADAM*, o NEKA pretendia revelar o corpo, entendido como um lugar de produção de sentidos ressoantes em cena (DAVINI, 2010), e a importância de se vivenciar e experimentar o espaço como forma de conscientização intelectual e corporal, facilitando a leitura de como o corpo poderia construir um espaço e, por sua vez, como o espaço poderia intervir em um corpo. A proposta foi explorar as possibilidades de movimentação existentes em formas geométricas, edificadas na cidade de Goiânia, ou na lembrança da percepção de um lugar na cidade. Como um dos membros do grupo era um arquiteto que já havia trabalhado com a investigação de como os espaços na cidade construíam uma conscientização corporal e intelectual, como visto em Nilo Santana (2008), foi mais fácil optar por expandir esse raciocínio para a dança que poderia surgir dessa mesma relação.

Assim, para a concepção do espetáculo procedeu-se a um recorte de pesquisa de quatro momentos:

- Estudo e demonstração das relações mais latentes entre Arquitetura e Dança, tais como: peso, massa, eixo, de onde parte o movimento, energia oposicional, volume, ritmo e equilíbrio;
- Estudo das influências do espaço construído da cidade nos corpos dos bailarinos, mostrando quais as qualidades da movimentação resultantes e as variações entre as diferentes formas;
- Construção de objetos geométricos que seriam utilizados nos espaços urbanos aonde os espetáculos aconteceriam. Esses objetos aumentaram a interferência no corpo do bailarino, influenciando a forma da dança no espaço urbano escolhido;
- Interação direta com o público presente, explicitando as possibilidades de se vivenciar de forma diferente os espaços construídos da cidade.

2.1.2 Os Processos de Composição de *MADAM*

Partindo da descrição anterior, que embasou o cotidiano do grupo e balizou as ações de cada intérprete, o processo de criação foi dividido em duas etapas: Etapa I – tempestade de ideias e vivências; e Etapa II – direcionar o fluxo e criar.

Na Etapa I, seriam iniciados:

- o trabalho corporal específico;
- um estudo de teorias e documentos referentes aos temas de *MADAM* que se daria entre os membros da equipe do espetáculo.

Já na Etapa II, os objetivos eram:

- vivenciar a cidade e a construção de movimentos a partir da memória do trabalho corporal construído;
- registrar em fotos, vídeos, desenhos e multimeios o material em criação e produzir as CEC, imagens e arte que poderiam criar uma realidade aumentada dos gestos pesquisados e das edificações na cidade (corpos edificados e espaços dançantes);

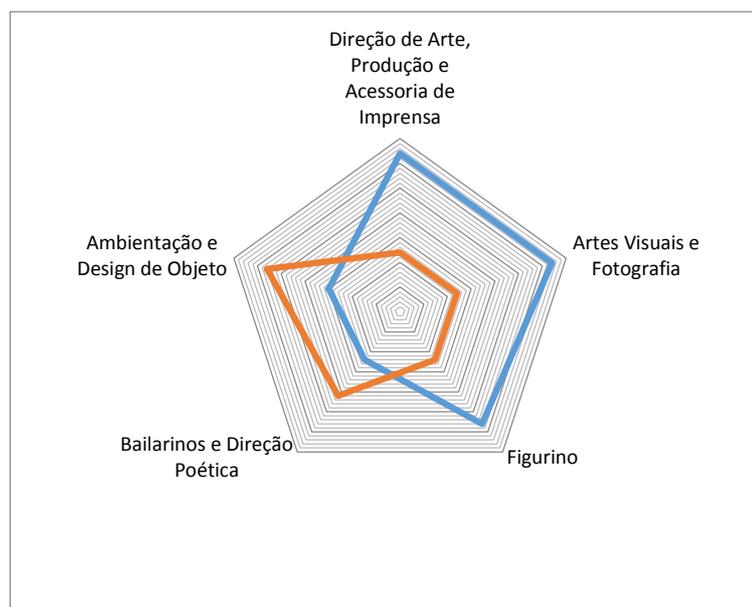
- criar objetos cênicos, cenografia, material visual, figurinos, maquiagem, trilha sonora, material para o site e blog do NEKA¹³² e material de divulgação a partir dessa vivência;
- finalizar com o costurar de toda essa prática no espetáculo.

As etapas aconteceram quase simultaneamente. Porém, para fins didáticos, elas serão descritas separadamente.

a) Etapa I: tempestade de ideias e vivências

Uma das primeiras coisas feitas foi escolher a equipe que participaria de *MADAM*. Pelas características da poética em pesquisa, híbrida por natureza, foram convidados para fazer parte do processo de composição artistas e produtores que estavam acostumados a trabalhar de forma transdisciplinar. Nesse caso, a criação conjunta da obra era o objetivo maior (Figura 46).

Figura 46: Organograma *MADAM*.



A equipe que finalmente começou o trabalho foi formada pelos intérpretes-criadores Adriano Bittar, Erica Bianco e Nilo Martins. Adriano e Erica fizeram a preparação corporal, enquanto a ambientação/arquitetura e design de objeto ficaram para Nilo Martins e Paola

¹³² Recordando, site: <nekaarte.com.br>; e blog: <corposedificadosneka.blogspot.com.br>.

Antonacio¹³³. Para a identidade visual, foram convidados Anna Behatriz¹³⁴ (vídeos, fotos e desenhos), André Arantes¹³⁵ (arte digital) e Fernanda Nora¹³⁶ (imagens do comportamento do centro de força no Laboratório de Biomecânica e Bioengenharia da Faculdade de Educação Física/UFG). A direção da poética corporal ficou a cargo de Alexandre Ferreira¹³⁷, as fotos foram de Eduardo Jacob¹³⁸ e o figurino de Hazuk Perez¹³⁹. O DJ foi Rodrigo Ferreira¹⁴⁰ e os instigadores cênicos Nancy de Melo¹⁴¹ e Paola Antonacio. A produção e imprensa ficaram a cargo de Claudinha Fernandes¹⁴².

O NEKA usualmente se encontrava de duas a três vezes na semana. Os encontros duravam de três a cinco horas. Neles, a primeira hora era dedicada a assuntos diversos, estudo de referenciais que importavam e resoluções. As horas restantes serviam aos laboratórios de corpo, que sempre começavam com técnicas que deixavam o corpo atento e preparado para os ensaios. Depois, improvisações baseadas nas memórias corporais ativadas iam sendo dirigidas e mostravam caminhos e gestos, com o surgir das matrizes corporais.

Na Etapa II, outras vivências nas ruas da cidade foram sendo feitas, para que os intérpretes se contaminassem ainda mais pelo ambiente que motivou a feitura do espetáculo. Posterior a isso, um roteiro do espetáculo foi sendo confeccionado, levando em consideração, principalmente, o que começava a surgir de expressivo a partir das matrizes corporais, que se repetia e ficava claro em cena, e a relação dessas matrizes com as CEC e com as terapias manuais, que, àquela altura, já haviam se convertido em algo diferente, denominado inicialmente de Manipulações em Ação/MA, e, finalmente, de Toque Poético/TOP¹⁴³. Das novas matrizes e do roteiro revisado surgiram o espetáculo *MADAM*.

Dessa maneira, foram feitos diferentes estudos em equipe, nos quais a dramaturgia era pesquisada, com um roteiro inicial do espetáculo sendo criado pelos diferentes temas abordados, dentre eles: os trabalhos de Bas Jan Ader, Loie Fuller e de Ryota Kuwakubo, a arquitetura art-decô de Goiânia e suas formas geométricas, o Plano Diretor de Goiânia, a

¹³³ É arquiteta e urbanista, especializada em Gestão Ambiental e mestre em Medio Ambiente y Arquitectura Bioclimática.

¹³⁴ É dançarina e artista visual, com extensa produção em videoarte e performance.

¹³⁵ É graduado em Desenho Industrial e pós-graduado em Ensino da Arte.

¹³⁶ É professora de Educação Física com doutorado em Biomecânica e trabalha no Laboratório de Bioengenharia e Biomecânica da Faculdade de Educação Física da UFG.

¹³⁷ É professor de Educação Física e bailarino, com doutorado em Arte pela UNICAMP.

¹³⁸ É fotógrafo profissional e professor de fotografia no SENAC/GO.

¹³⁹ É artista visual especializado em confecção de figurinos.

¹⁴⁰ É arquiteto, urbanista e DJ.

¹⁴¹ Ela é artista visual especialista em Arte Contemporânea e mestre em Cultura Visual.

¹⁴² Produtora cultural goiana com experiência vasta na área.

¹⁴³ Quem ajudou o escritor desta tese a encontrar o nome Toque Poético foi o bailarino Duda Paiva. Em conversas sobre as possibilidades do emprego desse tipo de toque na dança contemporânea e na dança com manipulação de bonecos feita por Duda, ficou claro que esse recurso deveria assim ser denominado.

sociedade goiana e a perda dos espaços públicos dessa cidade, a memória da cidade que os intérpretes guardavam em seus corpos, a estética da Ginga, estudada por Paola Jacques (2001), e o estudo das imagens proposto por Gaston Bachelard (1993). Simultaneamente, foi feita uma preparação corporal que se baseou na utilização da Fletcher Towelwork[®], Bola Bearlz, TCSB e improvisação.

a.1. Temas Abordados

Os estudos da série de vídeos sobre quedas de Bas Jan Ader (1942-1975), um artista conceitual holandês que usava a fotografia, o vídeo e a *performance* como meios para a criação de instalações e cenas, foram cruciais para a definição das características dramáticas de *MADAM*. Ele pesquisou alguns elementos de interesse para o NEKA, tais como o uso híbrido de diferentes linguagens aparecendo junto ao risco do inusitado e a exploração de elementos que permeavam a relação arquitetura/objeto-corpo – peso, massa, eixo, de onde parte o movimento, energia oposicional, volume, ritmo e equilíbrio. Isso interessava porque a forma inusitada e "crua" com que Ader trabalhava com alguns elementos da cena faria os intérpretes vivenciarem relações e processos até então desconhecidos por eles.

As quedas em *Fall 1 Los Angeles 1970*, *Fall 2 Amsterdam 1970*, *Broken Fall (geometric) West Kapelle Holland*, *Broken Fall (organic) Amsterdamse Bos* e *Nightfall*¹⁴⁴, todas de Ader, foram muito vistas e discutidas. Nelas, Ader explorava, em *performances* sítio-específicas, situações extracotidianas ou cotidianas, em que o corpo se colocava em ações que causavam desequilíbrio, em cima de telhados, andando de bicicleta ou pendurado em árvore, por exemplo, e as quedas surgiam a partir do risco vivenciado (Figura 47). As quedas eram muito objetivas, mas passavam uma sensação de subjetividade, que fazia referência à ordem do existencial, como cita Glaucis de Moraes (2014, p. 20):

Suas imagens nos levam a nos questionar sobre nossa condição de existência frente à imperfeição, incompletude e fracasso, condição essa humanamente constituída por falhas e faltas. [...] A queda surge então como a manifestação do peso, caímos quando não podemos resistir a certas forças, tanto aquela da gravidade quanto às pressões do contexto social. Nossa conexão ao solo é também a evidência de pertencimento ao mundo, assim somos conformados por esta atração sutil da gravidade sobre nosso corpo.

Isso parecia ser muito interessante para *MADAM*, pois o diálogo com a arquitetura de Goiânia e os espaços que criariam poéticas dançadas poderiam surgir desse inusitado, do risco

¹⁴⁴ Vídeos disponíveis em *Bas Jan Ader Selected Works (1970-71)*: <[youtube.com/watch?v=jXN5vqqEn9w](https://www.youtube.com/watch?v=jXN5vqqEn9w)>.

e dos desequilíbrios que mostravam a imperfeição, as falhas e faltas. Para além disso, refletiu-se que era no estudo da arquitetura e das relações por ela estimuladas no corpo que poderia vir a aparecer as consideradas mazelas da cidade, como a prostituição e o movimento dos travestis, ignorados pela sociedade intocável e poderosa de Goiânia. Isso poderia aparecer se os intérpretes, independente do gênero, usassem saltos altos em cena, que, junto a rolamentos pelo chão, poderiam fazer referência às quedas, ao fracasso e à ambiguidade que envolvia a cidade.

Figura 47: Bas Jan Ader. *Broken Fall (organic)*.



Um dos tópicos pesquisados a seguir foi a arquitetura art-decô de Goiânia, uma das mais interessantes do Brasil, característica do centro antigo da cidade. A capital de Goiás, projetada por Atílio Correa Lima em 1933, tem prédios com fachadas de rigor geométrico e ritmo linear, nos quais são encontrados fortes elementos decorativos em materiais nobres.

Ao estudar tais prédios, foi verificado que seu rigor e ritmo característico faziam com que cada integrante do NEKA reagisse, com o surgir de uma tensão corporal que buscava linhas retas pelo corpo. Isso poderia ser explorado para a composição cênica, dando origem a uma movimentação na qual os gestos seriam desencadeados pelo seguir dessas linhas pelo corpo, que poderiam formar labirintos ou verdadeiros mapas dançados (Figura 48).

Figura 48: Detalhes geométricos art-decô de Goiânia, e mapa da cidade.



Sobre os labirintos pelo corpo, eles poderiam ser percorridos se a música de seus contornos fosse seguida, produzindo uma dança vertiginosa. Para achá-los, era preciso tentar vivenciar a cidade como indutora de sentidos, de cinestésias e de memórias guardadas no corpo, que virariam linhas que viajariam pelo corpo e posteriores matrizes corporais. Isso poderia ser conseguido em laboratórios nos quais os intérpretes se perderiam ao acaso em ruas, esquinas e meandros do centro antigo de Goiânia. Isso imprimiria no corpo as percepções vivenciadas, em uma verdadeira corpografia urbana (JACQUES, 2001). A prática labiríntica da cidade pressupõe que todos os sentidos estejam abertos à experimentação das ruas, avenidas e aos acontecimentos nelas percebidos.

A dança do NEKA deveria ser uma experiência sobretudo multissensorial, fruto das vivências no espaço da cidade, que, por sua vez, gerariam outras formas, que reverberariam sentidos dançados em cena, pois todo e qualquer espaço tem a propriedade de formar e transformar o corpo de uma pessoa que o pratica:

O samba dançado seria, portanto, uma representação do percurso das favelas, a expressão da experiência espacial labiríntica que contagia os movimentos do corpo. Quem dança o samba repete a experiência física de percorrer os meandros das favelas; esse espaço confuso, difícil de ser apreendido, encontra, assim, sua melhor representação. [...] A dança condensa a música e dilui a arquitetura. A dança transforma o espaço em movimento: temporaliza o espaço. A música, disciplina temporal, e a arquitetura, disciplina espacial, se casam na dança, disciplina do movimento. O espaço labiríntico é o espaço em movimento. (JACQUES, 2001, p. 67-85).

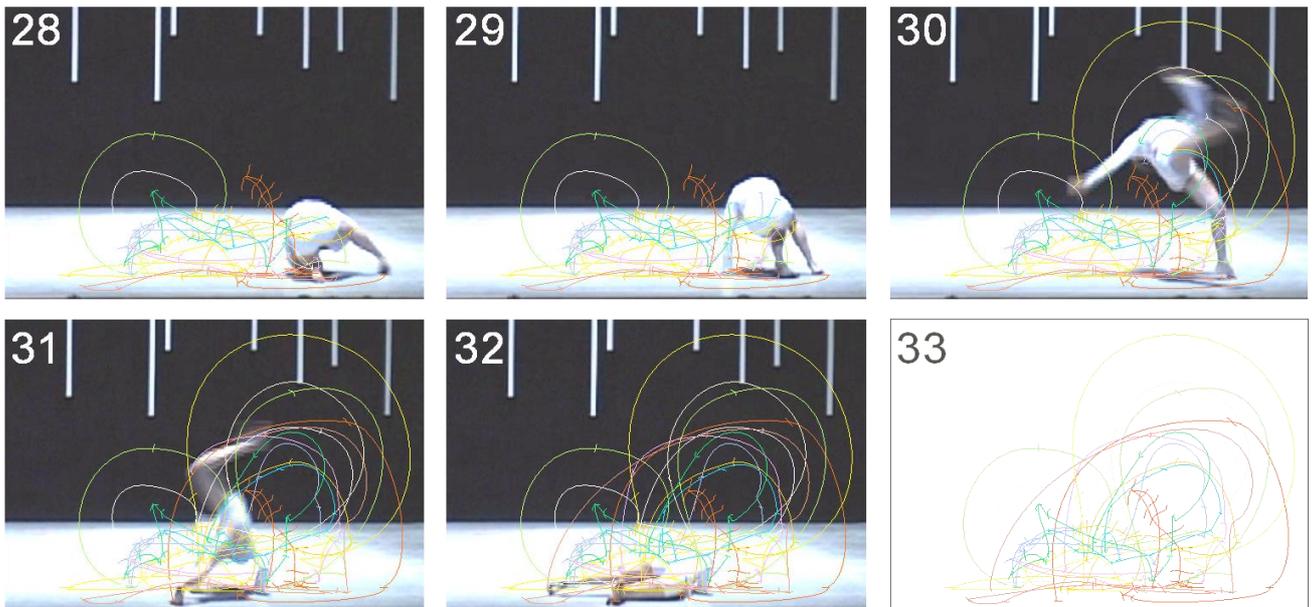
Ao pesquisar as influências do espaço construído da cidade nos corpos dançantes, foi pensado que algumas imagens captadas em Goiânia poderiam ser projetadas nos corpos dos bailarinos, gerando estímulos cinestésicos diferentes. Dessa maneira, foram desenvolvidas as danças de Loie Fuller, responsável, como descrito no Capítulo 1, por criar uma dança moderna em que o efeito de luzes multicoloridas, projetadas em amplos figurinos de seda, criavam um efeito visual totalmente inusitado (Figura 49).

Figura 49: Sem título. Intérprete: Loie Fuller.



A pesquisa de Nilo Santana (2008) foi, ainda, um dos temas que influenciaram o NEKA, pois confirmavam a percepção de que espaço e corpo se influenciavam mutuamente. Nela, este pesquisador, e intérprete do NEKA, propunha que um objeto/espaço fosse criado a partir dos gestos de uma bailarina. Dessa forma, articulava, de maneira transdisciplinar, a arquitetura, o desenho e a dança. A transposição dos movimentos de uma bailarina para um espaço físico e palpável elucidava os caminhos percorridos pelo corpo dela. Para se chegar ao objeto/espaço pretendidos, Martins elegeu um trecho coreográfico que foi dividido em 158 *frames* no Corel Draw e Flash 9. Deles, selecionou 32 para que traços e linhas fragmentadas fossem criados a partir dos percursos de movimento de cada parte do corpo da bailarina, escolhidos por serem iniciadores dos movimentos dançados (Figura 50).

Figura 50: Nilo Martins, 2008.



Outra influência nesta etapa foi a obra *The Tenth Sentiment*, uma vídeo-instalação do artista multimídia japonês Ryota Kuwakubo (1971-). Esse trabalho foi uma grande referência para a pesquisa da construção dos objetos geométricos que seriam utilizados nos espaços urbanos onde os espetáculos aconteceriam. As formas que o artista japonês conseguiu criar à medida que uma luz refletida em objetos colocados no chão de uma sala criava sombras, que, por sua vez, eram refletidas nas paredes de um quarto, inspirariam o NEKA a trabalhar com vídeos que seriam projetados em cena e com um cenário que se modificava constantemente, para criar diferentes ambientações e um espetáculo itinerante. Nele, os olhos do público seriam convidados a perceber os objetos cênicos/cenário, as imagens projetadas neles, as sombras resultantes e a dança influenciada por todos esses elementos (Figura 51).

Figura 51: Ryota Kuwakubo, *The Tenth Sentiment*.



Assim, o NEKA havia percebido a evidente crise que se instalava na área de planejamento urbano da cidade. A questão da venda de áreas públicas tinha como objetivo o aumento do caixa do município. Grandes áreas próximas ao Paço Municipal, dentre outras, estavam na berlinda, podendo ser negociadas e verticalizadas. A situação era grave, pois as propostas feitas desarticulavam o princípio básico do Plano Diretor sobre a ocupação do solo e mobilidade urbana na cidade, que previam a verticalização e o adensamento populacional apenas ao longo dos Eixos de Desenvolvimento Preferenciais, que eram os eixos do transporte coletivo.

Ao mesmo tempo, havia sido divulgada a decisão da Prefeitura de Goiânia de deixar para o próximo ano o projeto de expansão urbana. O adiamento tinha sido requisitado pelo prefeito Paulo Garcia, por conta da polêmica dos novos adensamentos na capital. Além disso, a população não havia sido ouvida no tocante a tais questões e o que o município propunha não respeitava os espaços e corpos que habitavam Goiânia. O espaço construído estava causando desajustes evidentes à boa convivência na cidade, e isso aparecia na forma como as pessoas se relacionavam. Solidão, confusão sexual e isolamento eram problemas recorrentes. Essa problemática deveria aparecer como força movedora das cenas, de modo a oferecer um tempo de reflexão e paragem para quem visse *MADAM*:

Para se construir uma dança a partir da arquitetura, e que esta se remetesse à arquitetura de uma cidade, e para não se cair no óbvio e nem ficar-se preso a uma simples mimese dos estilos utilizados para a construção das edificações, ou das próprias edificações e movimentos, contidas nessa cidade, é proposto conhecer a cidade pelo viés do labirinto, o mesmo utilizado pelo grupo internacional situacionista, onde a proposta era vagar pela cidade, sem destino, propor se perder, estar a deriva, para assim, conhecer nuances da cidade as quais não se teria acesso, se não, pelo meio de uma experiência de *flaneur*. No centro da cidade está escrito em suas ruas, monumentos, edificações e fachadas muito de sua história e de seus costumes, uma vez que é nele que se concentram atividades de interesses gerais para todos os níveis de habitantes. [...] Na dinâmica do centro de grandes cidades é possível encontrar locais sem uso, significado e sem nome. [...] Os artistas encontram ali um ótimo lugar de exposição, barato e de muito acesso, enquanto os transeuntes, no lugar de apenas passar, experimentam uma experiência estética, que leva a estímulos dos sensores e também de crítica. (SANTANA, 2008).

Por último, refletiu-se sobre as imagens criadas por Bachelard (1993), tidas pelo autor como uma "loucura experimental" que ajudaria as "pessoas comuns" a entrarem no reino da imaginação. O NEKA deveria seguir em busca desse tipo de imagem, que estimulava a localização dos dramas pessoais de cada um quando fosse produzir as CEC: "[...] uma imagem que perturba as noções de uma espacialidade comumente considerada capaz de reduzir as perturbações e de devolver o espírito à sua posição de indiferença diante de um espaço que não tem dramas a localizar." (idem, p. 21-22). Era pela efemeridade das imagens que o dualismo interno/externo do espaço se revelaria. Onde a explosão do interno acabava, surgiria mais do que o externo, mas o (((inçex)))terno. Esse estado das coisas seria ainda enfatizado e sentido nos corpos dançantes, quando da aplicação do TOP.

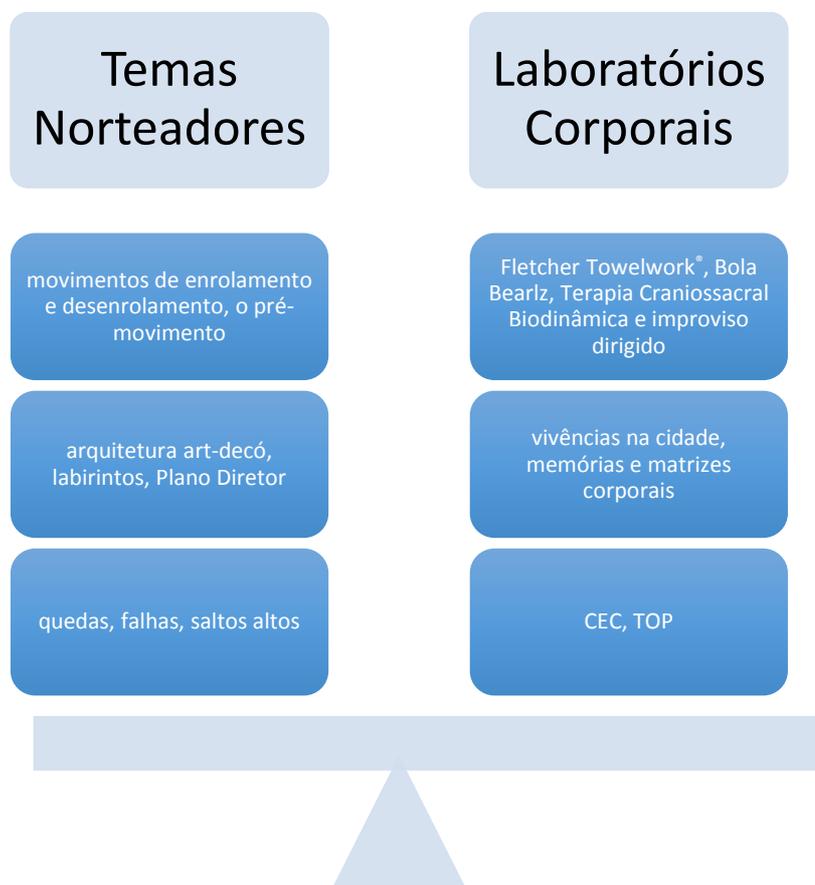
a.2. Preparação Corporal

Simultaneamente aos estudos de temas norteadores, foi feita uma preparação corporal que se baseou na utilização da Fletcher Towelwork[®], Bola Bearlz, TCB e improviso com roteiros. As técnicas escolhidas dialogavam com os estudos da dramaturgia em *MADAM* e o que estava sendo pensado teoricamente passava a ser expressado no corpo. Isso se dava nos laboratórios de corpo, nos quais as percepções começavam a ser estudadas de forma mais criteriosa.

Assim, as imagens da arquitetura art-decô, as quedas, as falhas, os labirintos, os movimentos de enrolamento e desenrolamento, os gestos nos saltos altos e o pré-movimento, dentre outros, começaram a aparecer à medida que eram estimulados pelas técnicas em um tipo de aquecimento e, depois, dialogavam com as memórias no corpo de cada intérprete nas improvisações. Nesse processo, enquanto uma movimentação (((inçex)))terna se ampliava até que virasse mais que caminhos pelos corpos, aparecia uma gestualidade que ia fazendo parte do repertório de matrizes corporais que surgiam. Cada intérprete reconhecia em si, e, posteriormente, mostrava o que havia criado de matriz corporal. Isso acontecia pelo reconhecimento incorporado dos caminhos e sensações que se repetiam pelo corpo, sendo sentidas de forma reverberada, à distância do ponto originário do estímulo, e pelo corpo todo, em uma verdadeira dança pessoal. Ademais, todos atuavam como diretores, para que fossem escolhidos os padrões e as associações que faziam sentido para *MADAM*.

Na Etapa II as matrizes corporais/dança pessoal seriam então fotografadas e levadas a um laboratório, onde novas imagens seriam compostas para que as CEC surgissem. As CEC, então, seriam dadas para cada um, que, individualmente, estabeleceriam uma relação criativa com elas, que evidenciasse uma reação ao novo estímulo. Ao mesmo tempo, as manipulações provenientes do uso da TCB seriam transformadas no TOP, que também começaria a surgir na construção das cenas, criando novas matrizes corporais, agora influenciadas por ele.

Para tal, cada intérprete deveria desenvolver uma aguçada escuta de si mesmo, abrindo parte de si para uma relação que seria ainda mais profunda, pois dúbia com um outro. Surpresas inusitadas aconteciam quando cada um era tocado pelo outro e tocava o outro de carona. Banhos de endorfina eram possibilitados. Os caminhos no/do outro, sentidos pela relação outro/eu que surgiu, ressoavam em cena, fazendo surgir matrizes corporais e uma dança pessoal renovadas, que finalmente serviriam de material pré-expressivo para fazer a partitura coreográfica de *MADAM* surgir (Figura 52).

Figura 52: Processos de Composição em *MADAM*.

A aula de Fletcher Towelwork® normalmente era a primeira atividade corporal dos encontros do NEKA, durava em média uma hora e era dividida em um aquecimento de vinte minutos, que enfatizava o correto uso dos Fundamentos Fletcher Pilates®, um desenvolvimento de trinta minutos, em que as peças básicas do *Towelwork* eram aplicadas, e uma volta à calma de dez minutos. Após a aula, a Fletcher Towel™ continuava nas mãos dos três intérpretes, que se lançavam em improvisos, a explorar potencialidades e possibilidades de gestos. A Toalha servia de guia para a criação de forças oposicionais potentes pelo corpo. Ao mesmo tempo, provia um diferente ponto focal para o corpo, um fulcrum, que invertia o eixo por onde poderia ser explorado o movimento (Figura 53).

Figura 53: Anna Behatriz, Fletcher Towelwork® e improvisos dirigidos com a Towel.

Intérpretes: Adriano Bittar, Erica Bearlz e Nilo Martins. 2012. Fotos coloridas.



A Bola Bearlz foi desenvolvida pela bailarina Erica Bearlz, que busca, com a ajuda de bolas de diferentes tamanhos, trabalhar com exercícios que possam ajudar o corpo a encontrar suas formas arredondadas. Assim, uma organicidade intrínseca foi sendo desenvolvida, em dinâmicas que privilegiaram a instabilidade e a vivência de linhas curvas. Nas bolas, o corpo era convidado a encontrar diferentes eixos, ou um eixo móvel, que se modifica a partir dos gestos executados em cima da bola. A sensação era de que o corpo estava sempre em uma inconstância constante, brincando entre uma estabilidade adquirida no equilíbrio, um equilíbrio que reequilibra e o intérprete se vê em busca da Respiração, Centramento e Fluidez Dinâmica:

As periferias buscam as linhas,
 Estáveis,
 Opostas em sua direção,
 Semelhantes na intenção: não permitir a queda involuntária.
 As linhas saem em diagonal do centro de gravidade, buscam apoio no infinito, no entanto permitem que o corpo continue no movimento.
 O movimento quer ir de encontro à gravidade.
 A bola evidencia este encontro, levando o corpo em curvas.
 As linhas externas, imaginárias e atuantes, permitem com que este encontro se prolongue e permaneça, pelo tempo que elas, linhas retas estáveis, conseguirem conduzir as curvas, instáveis, pelo espaço.
 A sensação da queda acalenta o corpo, com a ajuda das linhas, que não permitem que a queda, de fato, aconteça.
 As linhas permitem que o corpo se desloque, se desequilibre constantemente, gerando um fluxo contínuo de movimento.
 Permitem que o corpo vivencie, conscientemente, seu estado desequilibrante, pois está seguro pela ação das linhas, como margens de um rio selvagem.
 As linhas vão ao encontro do infinito para permitir que meu corpo fique em mim.
 Presente. Pesado.
 ((g)). (BEARLZ, 2011).

Era inebriante trabalhar com a bola, pois ela oferecia uma superfície de contato generosa para o corpo do intérprete. Um contato que, por ser cheio de ar, reagia com uma força de ondulação que passava pelo corpo. A aula durava normalmente uma hora e trinta minutos e era feita após a atividade do Fletcher. Ela começava com um aquecimento, no qual o corpo se deixava em contato com a bola, a soltar-se e a explorar a relação espaço/peso, gravidade/relaxamento e ação/reação. A bola era colocada em diferentes lugares, nas curvas do corpo, para que o intérprete se acomodasse e buscasse as linhas que dariam consistência ao movimento, criando um tônus reativo às ondas.

Depois, verdadeiras sequências em cima da bola eram improvisadas, em torções pelo corpo, que lutava para adequar-se às relações ritmo/coordenação e controle/falhas. Esse tônus criado seria muito necessário quando o intérprete fosse vivenciar a cidade, pois ele deveria reagir e adaptar-se ao meio ambiente e à prática corpográfica. Era necessário que assim fosse. Para finalizar, a improvisação, baseada nas sensações até então trabalhadas e na dramaturgia em construção, era praticada, da mesma forma que foi feito na aula de *Towelwork* (Figura 54).

Figura 54: Anna Behatriz, Bolas Bearlz e improvisação com roteiros. Intérpretes: Adriano Bittar, Erica Bearlz e Nilo Martins, 2012. Fotos coloridas.



Depois da Bola Bearlz normalmente seguia-se uma parte em que a Terapia Craniossacral Biodinâmica/TCSB era utilizada. No NEKA, para além do restabelecimento da saúde de cada intérprete, conseguido pelo emprego da TCSB, que agiria como uma forma de *Re-balancing*, interessava o estímulo à conscientização dos movimentos internos/externos do corpo. Isso poderia ser conquistado à medida que cada intérprete começasse a perceber o MRP e os caminhos que ele desenhava pelo corpo. O estímulo manual da Craniossacral agiria como um catalisador, fazendo com que a percepção desses movimentos acontecesse. Todos os intérpretes aprenderiam a tocar os Sistemas Craniossacrais/SCSs dos outros, para que essa percepção fosse estimulada por muitos, gerando um senso de intimidade e um vínculo diferente (Figura 55).

Figura 55: Anna Behatriz, Terapia Cranioossacral Biodinâmica. Intérpretes: Erica Bearlz e Nilo Martins. Foto colorida, 2012.



A partir daí, esse mesmo toque começaria a virar o TOP, na Etapa II, pois não só seguiria o Ritmo Cranioossacral/RCS da Respiração Primária/RP pelo corpo, mas também provocaria novos encontros e caminhos, nos quais essas percepções sentidas pelo corpo virariam material para improvisação. O contato com o SCS geraria novos impulsos, que, quando ampliados e seguidos, se tornariam caminhos exteriorizados nos intérpretes que vivenciavam isso.

b) Etapa II: direcionar o fluxo e criar.

Para vivenciar a cidade e a construção de movimentos a partir da memória pessoal de cada um, e do trabalho corporal construído, foram sendo feitas diferentes vivências cênicas performativas pelo centro antigo da cidade de Goiânia, que foram filmadas. As imagens capturadas começaram a dar um significado diferente ao que estava sendo pensado.

Um exemplo dessa ação foi o capturar de gestos, com a câmera colocada no peito do intérprete, realizada em lugares na cidade que sensibilizavam a memória corporal dos intérpretes. Os gestos pesquisados deveriam seguir o que estava sendo composto nos laboratórios de corpo: era a curva pela coluna que fora encontrada na aula de Bola; ou o movimento fluido do ombro direito em protração, e pequenos pulsos à frente, acordado com a Cranioossacral, que se relacionavam com o olhar que via a escadaria da antiga escola de

ginásio: memória vívida e perceptiva em vivência; e também aparecia a força das costas e das energias oposicionas da parte de trás do corpo, que tinha surgido na aula de Fletcher Pilates®.

As imagens capturadas começaram a mostrar matrizes corporais que seriam cada vez mais "procuradas" nos ensaios, até que se chegasse a uma dança pessoal. Mas, nessa fase, o pensamento do corpo ainda não estava totalmente claro para ser transformado em gesto dançado.

Entretanto, delineava-se um esboço de ação em percepção, que, agora, sombreava os gestos que surgiam pelo corpo, contaminado pelos estímulos trabalhados nas aulas, pelas discussões de temas, pelos estudos improvisacionais feitos nos ensaios e pelo estudo das imagens das vivências performativas. A dança que surgia foi configurada como a memória revivificada/ressignificada pelo pensamento do corpo e dirigida em um roteiro previamente selecionado pelo desejo dos intérpretes.

Daí, os ensaios começaram a ser feitos com as matrizes corporais e a dança pessoal, que surgiam nos corpos dos integrantes. Estes recebiam a projeção das imagens das cenas performativas feitas anteriormente. Todo esse material vinha a se tornar cena pela improvisação, ato performativo que, nesse caso, era pontuado por uma trilha sonora escolhida por cada intérprete, com músicas que haviam sido selecionadas pela memória afetiva de cada um. A partir do momento em que as matrizes corporais e a dança pessoal foram virando poesia, com a tessitura de um tecido poético cada vez mais visível e sentido pelo grupo, um novo roteiro de cenas foi sendo composto, em consequência das interações entre os bailarinos e os estímulos até aquela fase: o movimento expressivo começara a surgir.

Nesse ponto do trabalho, a artista visual Anna Behatriz foi convidada para assistir a alguns ensaios. Naquela etapa, poderiam ser mostrados os laboratórios híbridos de corpo, com algumas cenas que já se delineavam frente aos estudos feitos, derivadas das matrizes corporais e da dança pessoal. Ela viu tudo e fotografou o processo com avidez. As fotos por ela feitas haviam congelado as memórias/matrizes/dança pessoal dos intérpretes. Após participar colaborativamente de várias reuniões com o NEKA, em que o espetáculo ia sendo construído, ela foi chamada para participar de uma apresentação do *work in progress*, em um teatro local, na qual ela subiria ao palco com os intérpretes para filmar o exercício todo, participando também como intérprete-criadora das cenas. Os intérpretes apresentariam a dança interativa que surgia, na qual ainda seriam projetadas, em rolos de papel arroz transformados em cenário, as imagens que haviam sido feitas nas ações performativas passadas (Figura 56).

Figura 56: Eduardo Jacob, Work in Progress. Intérpretes: Adriano Bittar e Anna Behatriz. 2012.



Posterior a esse exercício, novas imagens capturadas estavam disponíveis. Com as fotos, apareceram reflexões sobre a poética que surgiu e chegou-se à conclusão de que era uma boa hora para as CEC surgirem. Elas seriam criadas pela própria artista visual, que estava participando de todo o processo. Anna pegou as fotos dos ensaios e as modificou digitalmente, criando um jogo de claro/escuro que revelou nuances. A seguir, desenhou outras percepções que haviam surgido na vivência do processo. A série *Em Obscuro*, de fotos modificadas, e as CEC ilustradas haviam finalmente surgido (Figuras 57, 58, 59, 60, 61 e 62).

Figura 57: Anna Behatriz, *Em Obscuro*, 2012. Foto preto e branco, com interferências gráficas.

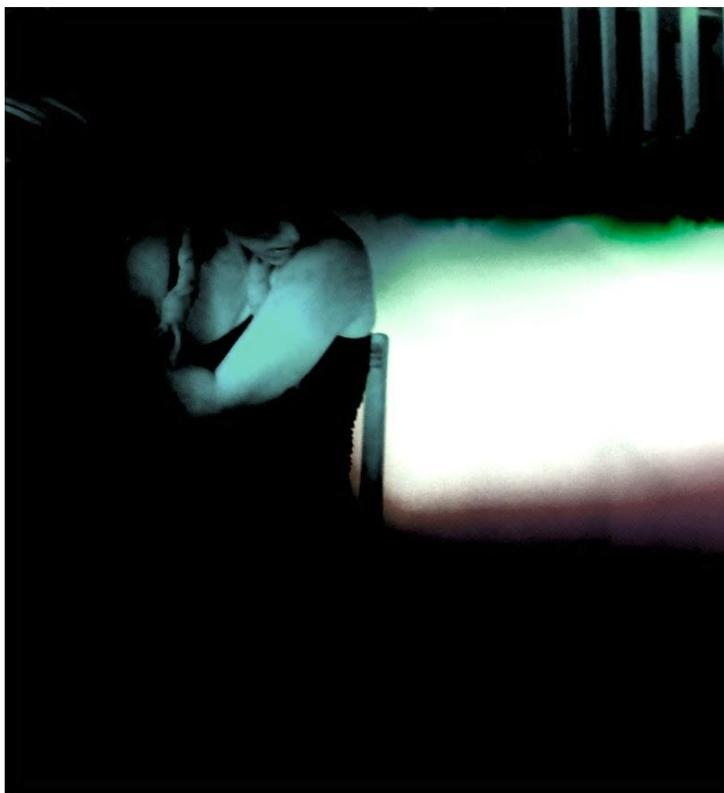


Figura 58: Anna Behatriz, *CEC MADAM*, 2012. Ilustração em papel Canson. 21 x 29,7 cm.

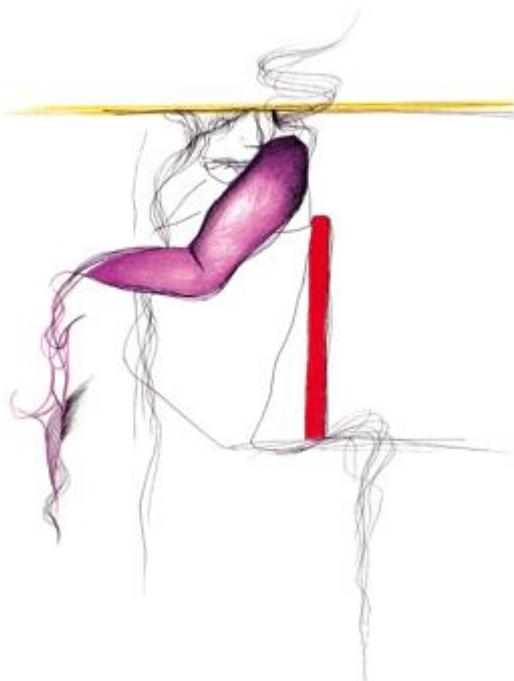


Figura 59: Anna Behatriz, *Em Obscuro*, 2012. Foto preto e branco, com interferências gráficas.



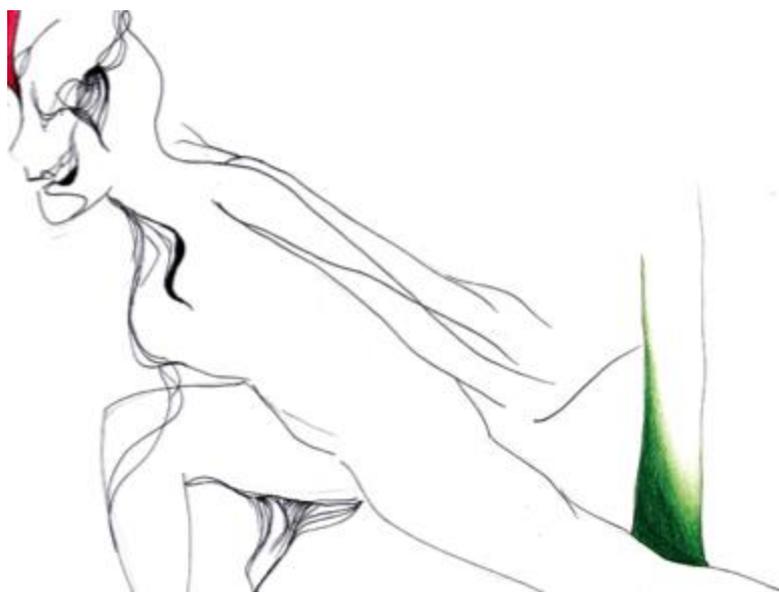
Figura 60: Anna Behatriz, *CEC MADAM*, 2012. Ilustração em papel Canson. 21 x 29,7 cm.



Figura 61: Anna Behatriz, *Em Oscuro*, 2012. Foto preto e branco, com interferências gráficas.



Figura 62: Anna Behatriz, *CEC MADAM*, 2012. Ilustração em papel Canson. 21 x 29,7 cm.



As CEC começaram a nortear o trabalho com as matrizes corporais e a dança pessoal, oferecendo novo fôlego ao surgimento da expressividade em *MADAM*. Cada intérprete usou as CEC a seu modo. Uns as colaram nas paredes da sala de ensaio e dançavam enquanto as olhavam, deixando-se porosos para a contaminação dos gestos; outros criaram pequenas sequências de movimento, baseando-se em todo o tecido poético em feitura. As células fomentavam um diálogo diferente do intérprete com as matrizes corporais iniciais e com a

dança pessoal, refinando-a para que a poesia corpórea, em construção, fosse questionada e tomasse novos rumos, como cita Villem Flusser (1985, p. 7):

Imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo. As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões espaço-temporais, para que se conservem apenas as dimensões do plano. Devem sua origem à capacidade de abstração específica que podemos chamar de imaginação. No entanto, a imaginação tem dois aspectos: se de um lado, permite abstrair duas dimensões dos fenômenos, de outro permite reconstituir as duas dimensões abstraídas na imagem. Em outros termos: imaginação é a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens.

De volta aos ensaios, os intérpretes começaram a usar o TOP após o aquecimento inicial, substituindo a aplicação da TCSB. Dessa maneira, as matrizes corporais e a dança pessoal começavam a se transformar pelas CEC e pelo uso do TOP. Com a nova poética corporal que surgia, chegando a uma etapa em que poderia ser apresentada como resultado das pesquisas em *MADAM*, foi sendo percebido que o TOP poderia ser utilizado em cena, pois fazia os corpos dos intérpretes reagirem, apresentando uma nova poética dançada (Figura 63).

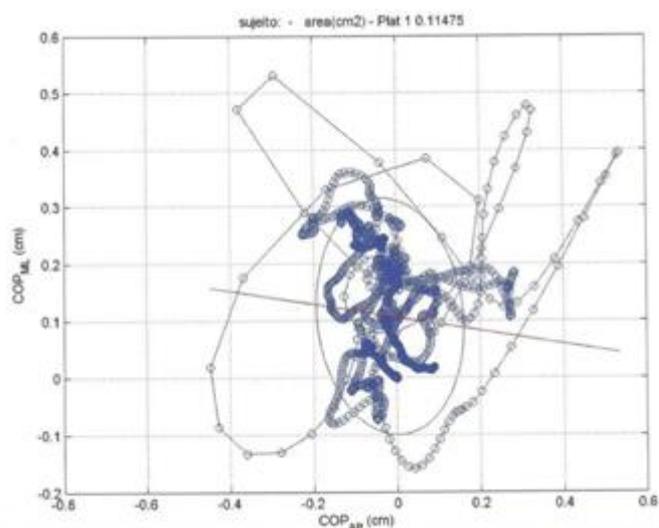
Figura 63: Anna Behatriz, Uso do TOP e poética *MADAM*. Intérpretes: Adriano Bittar, Erica Bearlz e Nilo Martins. 2012. Fotos coloridas.



Também foram obtidas outras representações imagéticas das matrizes corporais que surgiram no Laboratório de Biomecânica e Bioengenharia da UFG. O NEKA pretendia, naquela altura do processo, criar imagens que pudessem mostrar as matrizes e a dança pessoal conectadas à realidade (((inçex)))terna dos corpos poéticos. Dessa maneira, as matrizes e a

dança pessoal foram realizadas sobre uma plataforma, que registrava a flutuação do centro de força da intérprete. Ao relacionar a imagem obtida com o centro motor do gesto, ficou claro que outra gestualidade integrada ((inçex))terna era realmente possível (Figura 64).

Figura 64: Adriano Bittar (Foto) e Fernanda Nora (Desenho Gráfico), Intérprete: Erica Bearlz, Matrizes Corporais/Dança Pessoal e Comportamento do Centro de Força, Laboratório de Biomecânica e Bioengenharia FEF/UFG, 2012.



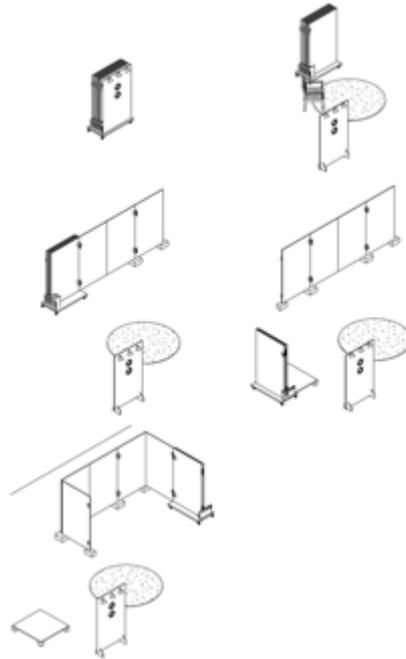
O processo de composição escolhido havia feito surgir outro tipo de corpo em cena e de dança. Baseado essencialmente na concepção do corpo-mídia, de Katz e Greiner, mas também mostrando conectar-se aos conceitos de corpo inteligente (BITTAR, 2004); corpo reconciliado (BITTAR, 2005a) e corpo ressoante (DAVINI, 2010), o corpo em *MADAM* seria aquele que se propõe a não só se mover em cena, mas a se debruçar sobre o comportamento que gestos e elementos da cena vão ter em todo o contexto, no sentido da comunicação visual.

Enquanto a dança em *MADAM* se consolidava, as imagens capturadas no *work in progress* em vídeo foram transformadas em um vídeo-dança, *Envaginados*¹⁴⁵, feito por Anna Behatriz, que refletia e era fruto da poética que surgia. Outros vídeos foram feitos com as várias células criadas: *Obscuro*, *Trama* e *Linhas*, e foram projetados em diferentes locais nas apresentações da *MADAM*, escolhidos de acordo com o sítio em que acontecia o espetáculo. Diferentes aparatos serviram de suporte para as imagens: o cenário de madeira (Figura 65),

¹⁴⁵Para ver o vídeo *Envaginados* e uma compilação com todos os já citados anteriormente, use os DVDs inclusos.

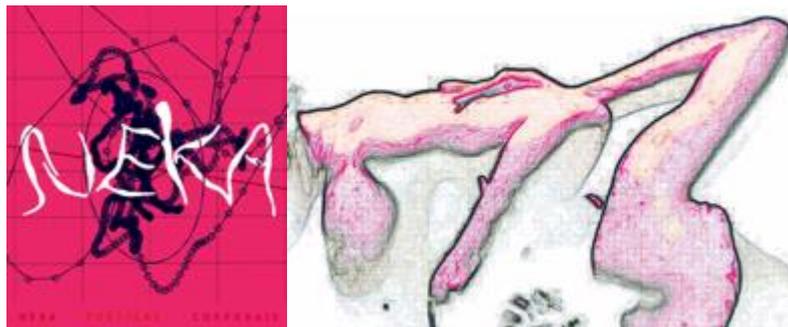
um pedaço de tecido branco que serviu de tela, equipamentos urbanos tombados da cidade de Goiânia e o próprio corpo dos bailarinos.

Figura 65: Nilo Martins, Cenário Itinerante. 2012.



Para a criação da cenografia, também foram confeccionados lambe-lambes das imagens feitas até então, que foram colados no cenário de madeira. As imagens eróticas de Egon Schiele foram usadas também, pois Adriano as havia utilizado como estímulos à sensação dos gestos por ele pesquisada. É necessário esclarecer que essas imagens não são CEC, pois não surgiram de fotografias, e, portanto, carecem da especificidade dessa arte, básica para seu surgir. Alguns flyers eletrônicos ainda foram espalhados pelas mídias sociais, para fortalecer a visualidade em construção (Figura 66).

Figura 66: André Arantes, Lambe-lambes para Cenário e Mídias Sociais *MADAM*, 2012.



Com o amadurecimento das cenas, foi feito um roteiro final que seria seguido, e, assim, a partitura coreográfica de *MADAM* surgiu:

i. Objetos cênicos utilizados (Figuras 67 e 68):

Figura 67: Luciana Barcelos, Objetos Cênicos da C.U. *MADAM*, 2012.

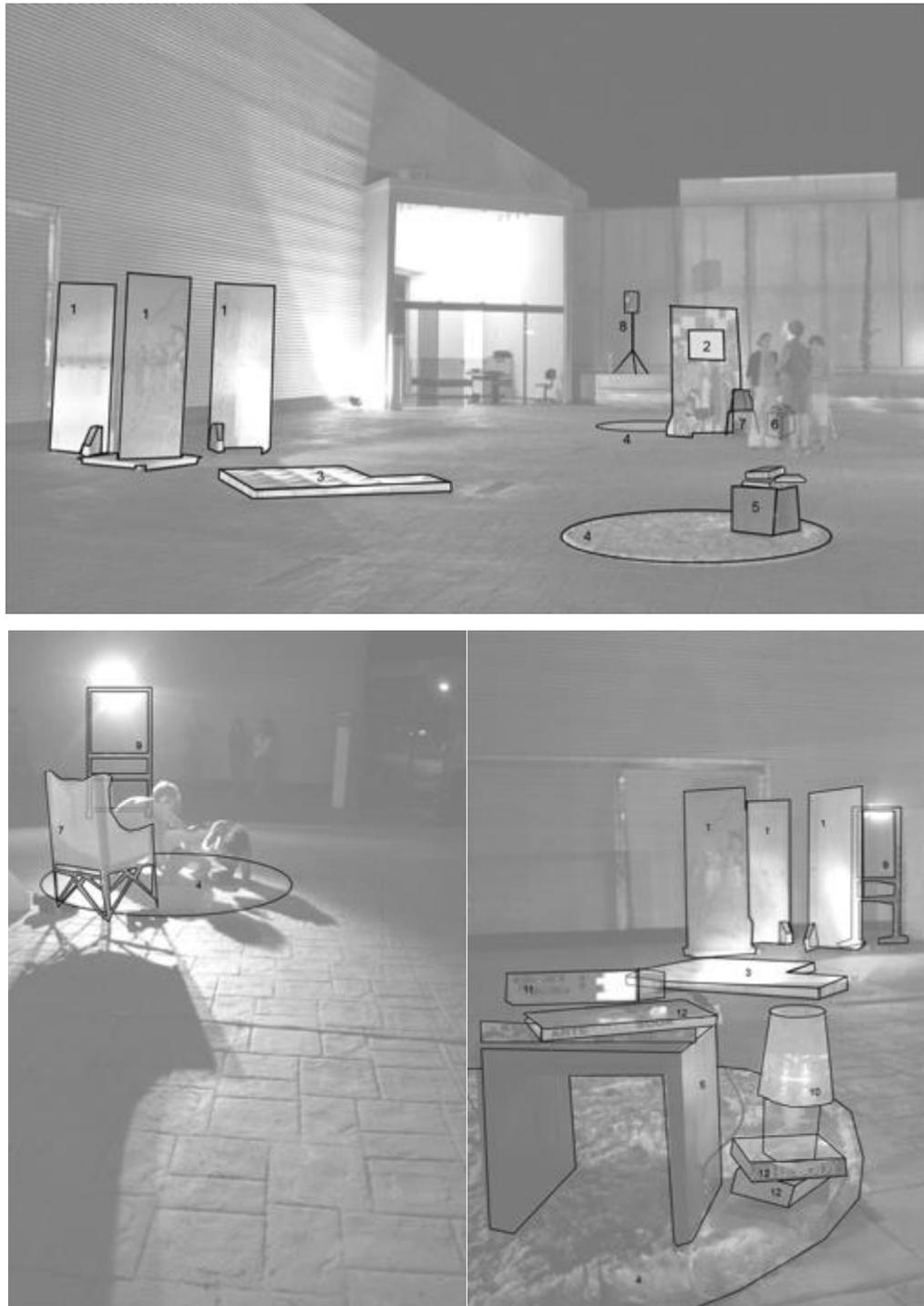


Figura 68: Legenda.

Legenda

- 01- Tapumes com Rodízios
- 02- Tapumes com Tela para Projeção
- 03- Tablado
- 04- Tapete
- 05- Banco 01
- 06- Banco 02
- 07- Cadeira
- 08- Caixa de Som
- 09- Torre de Luz com Rodízios
- 10- Luminárias
- 11- Data Show
- 12- Livros
- 13- Bailarinos
- 14- Trajetória
- 15- Plateia

- ii. A primeira parte é toda de colocação da problemática do *MADAM*: Dança e arquitetura; relações contemporâneas e conjugualidades.

CENAS 1, 2, 3 e 4.

- **PRERROGATIVA - dança e arquitetura:** liga-se o cenário e os corpos se encaixam na cena – corpos edificados e espaços dançantes; reação do corpo ao espaço (Figura 69);

Figura 69: Luciana Barcelos, Cenário *MADAM*, 2012. Foto colorida.

- **CENA 1 - relações e conjugualidades:** inicia-se com cada um nos seus próprios padrões internos de movimento, mas com uma memória de repressão católica: pode, não pode;

experimental conjugalidades é possível? Erica passeia querendo se relacionar com Adriano ou Nilo, tentando beijar, chegar perto; acaba chegando perto de Adriano e vindo beijar. Nilo interrompe e Erica entra em padrão que se repetirá infinitamente pela peça; com Erica saindo e entrando nos movimentos (((inçex)))ternos (Figuras 70 e 71);

Figura 70: Rodrigo Ferreira, Planta Baixa da Cena 1 de *MADAM*, 2014. Arquivos do AutoCad.

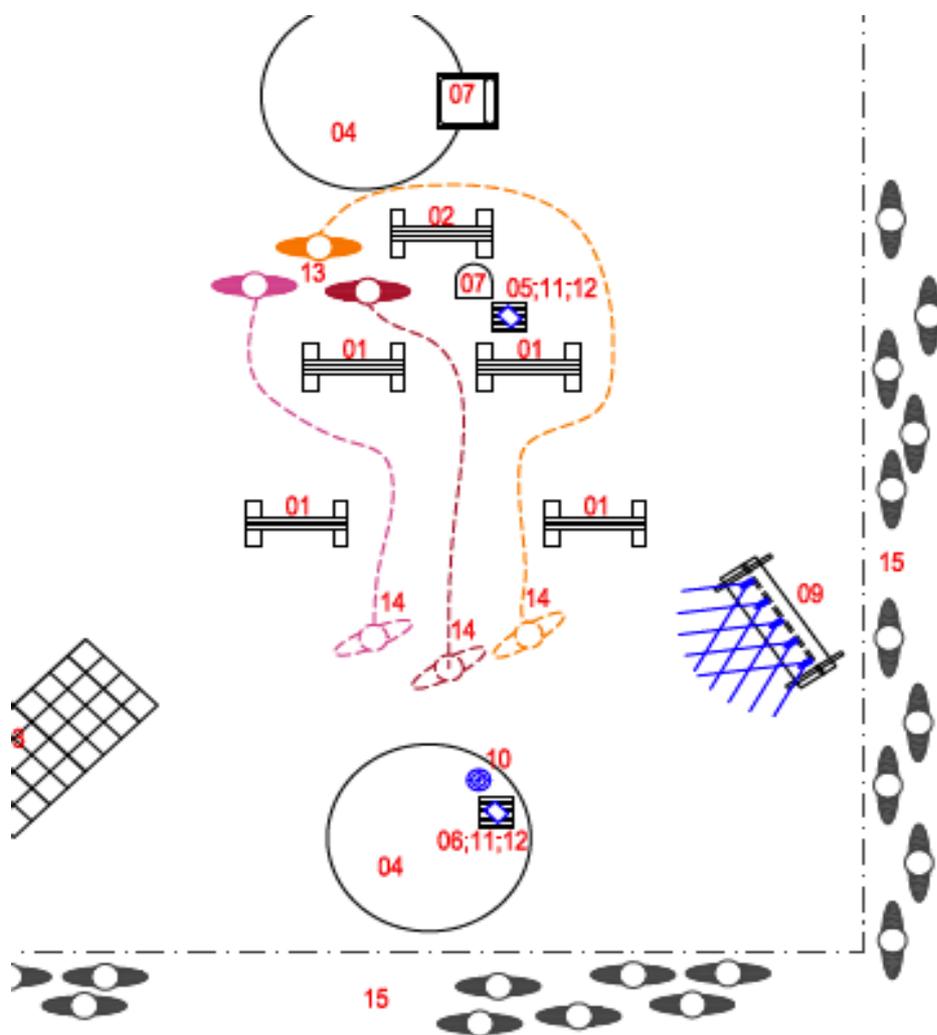
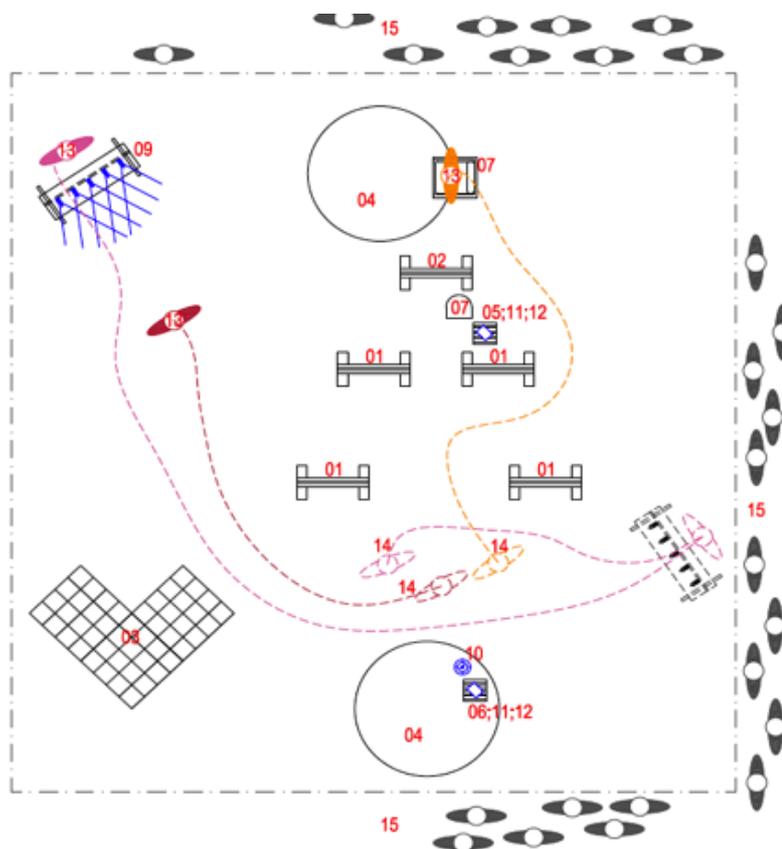


Figura 71: Luciana Barcelos, Cena 1 *MADAM*. Intérpretes: Nilo Martins, Erica Bearlz e Adriano Bittar. 2012. Foto colorida.



- **TRANSIÇÃO:** Nilo e Erica começam a se relacionar nesse ponto e Adriano, parado, assiste a isso sem reação. Então, Adriano entra no meio e para a ação, chamando Nilo para o apartamento. Cenário 2 se acende e corpos reagem aos espaços edificados (Figura 72);

Figura 72: Rodrigo Ferreira, Planta Baixa Transição Cena 1 para 2, 2012. Arquivos do AutoCad.



- **CENA 2** – No apartamento, espaço de intimidade, tentando se ligar, estabelecer conjugalidades... a história continua e Nilo agora tenta chegar perto de Adriano e beijá-lo, ou o contrário. Quando vão para o chão, talvez estejam em uma cama? Existem paradas de Adriano, em que ele se move muito devagar, em padrões circulares, e nas quais Nilo faz o mesmo, intercalando-se. Começa, aqui, a surgir as matrizes corporais e a dança pessoal para nossos solos posteriores. O TOP deve ser bastante explorado (Figuras 73 e 74);

Figura 73: Rodrigo Ferreira, Planta Baixa Cena 2, 2012. Arquivos do AutoCad.

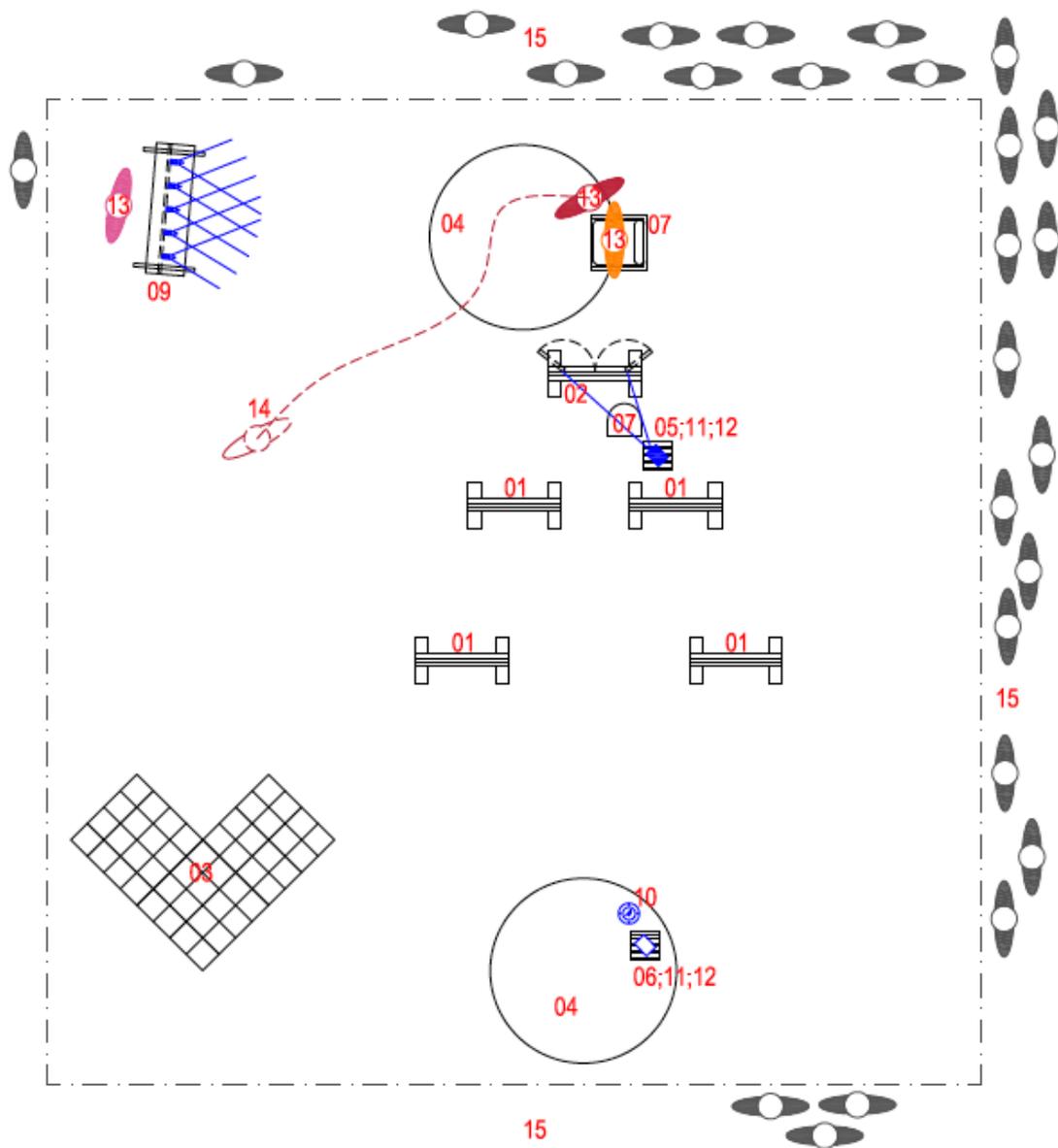
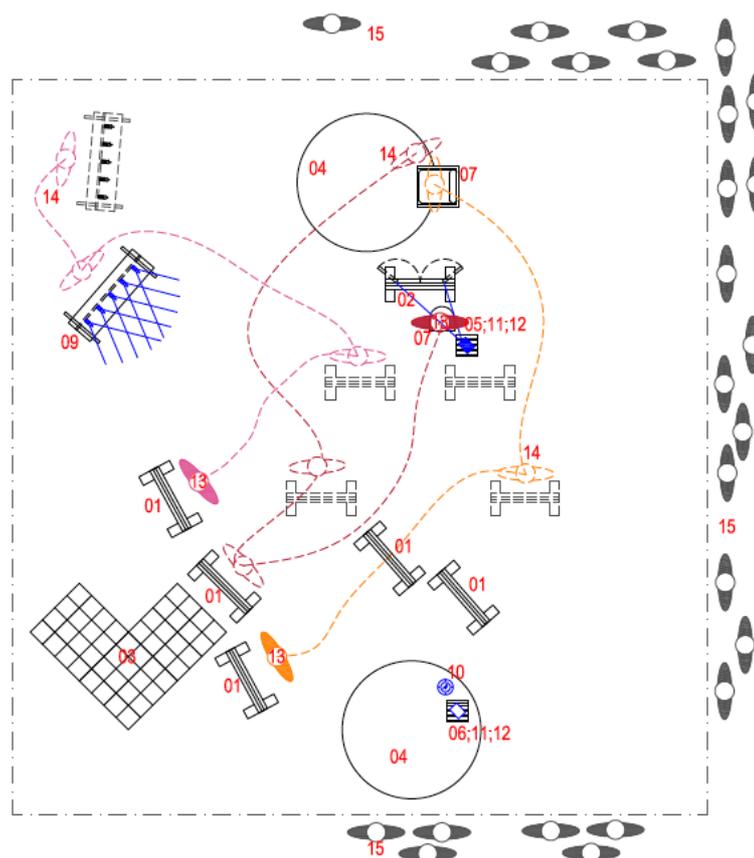


Figura 74: Luciana Barcelos, Cena 2 *MADAM*. Intérpretes: Nilo Martins e Adriano Bittar. 2012. Foto preto e branco.



- **TRANSIÇÃO:** Erica entra e chama Nilo para a cena seguinte, cenário se acende e há reação geral. Ambiente: rua, com carros passando e vídeos feitos por Goiânia aparecendo. Todos se divertindo acima de tudo, dancinha boba dos dois, cotidiana, com algo emergindo disso, expressivo (Figura 75)!

Figura 75: Rodrigo Ferreira, Planta Baixa Transição Cena 2 para 3, 2014. Arquivos do AutoCad.



- **CENA 3:** Nilo e Erica entram em relação; cena com matrizes e uso do TOP. Nilo tenta beijar Erica, mas o beijo não é roubado (Figuras 76 e 77). Entra a música *Estrela da Noite* e o vídeo *Em Obscuro*; Nilo e Erica reagem com o espaço;

Figura 76: Rodrigo Ferreira, Planta Baixa Cena 3 *MADAM*. Arquivos do AutoCad.

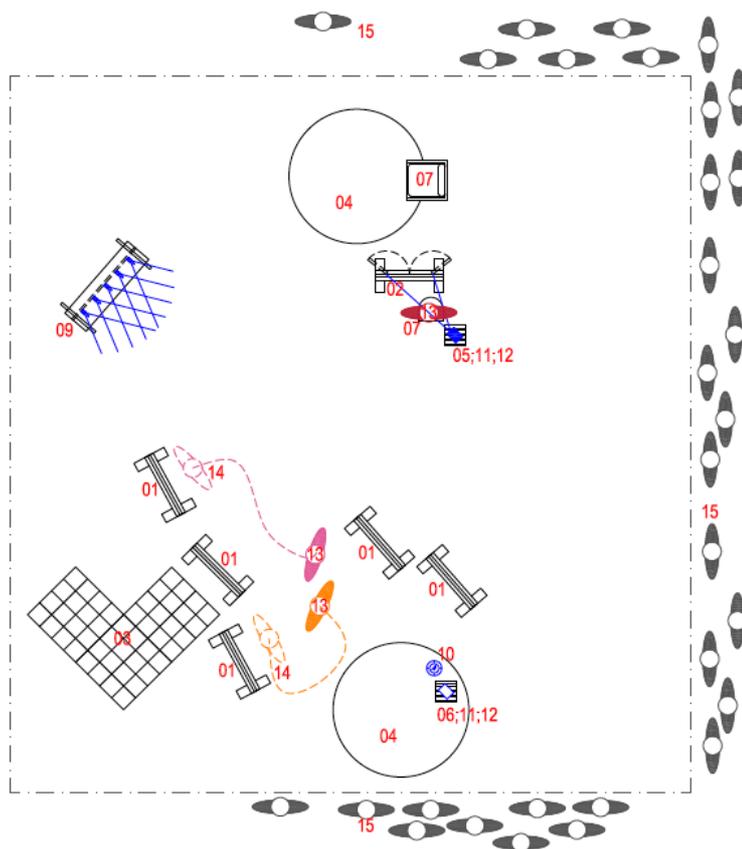


Figura 77: Luciana Barcelos, Cena 3 *MADAM*. Intérpretes: Nilo Martins e Erica Bearlz, 2012.

Foto colorida.



iii. Segunda parte – a dança se desenvolve: Dança e arquitetura. Relações contemporâneas. Individualidades.

- **CENA 4: TRAVA**, sozinha e puta com sua situação; desvelamento de sensações pelo espaço (Figuras 78 e 79); sentir cidade goiana, sociedade e mazelas; pelo feio e desconfiado; facetas pelo corpo.

Figura 78: Rodrigo Ferreira, Planta Baixa Cena 4 *MADAM*. Arquivos do AutoCad.

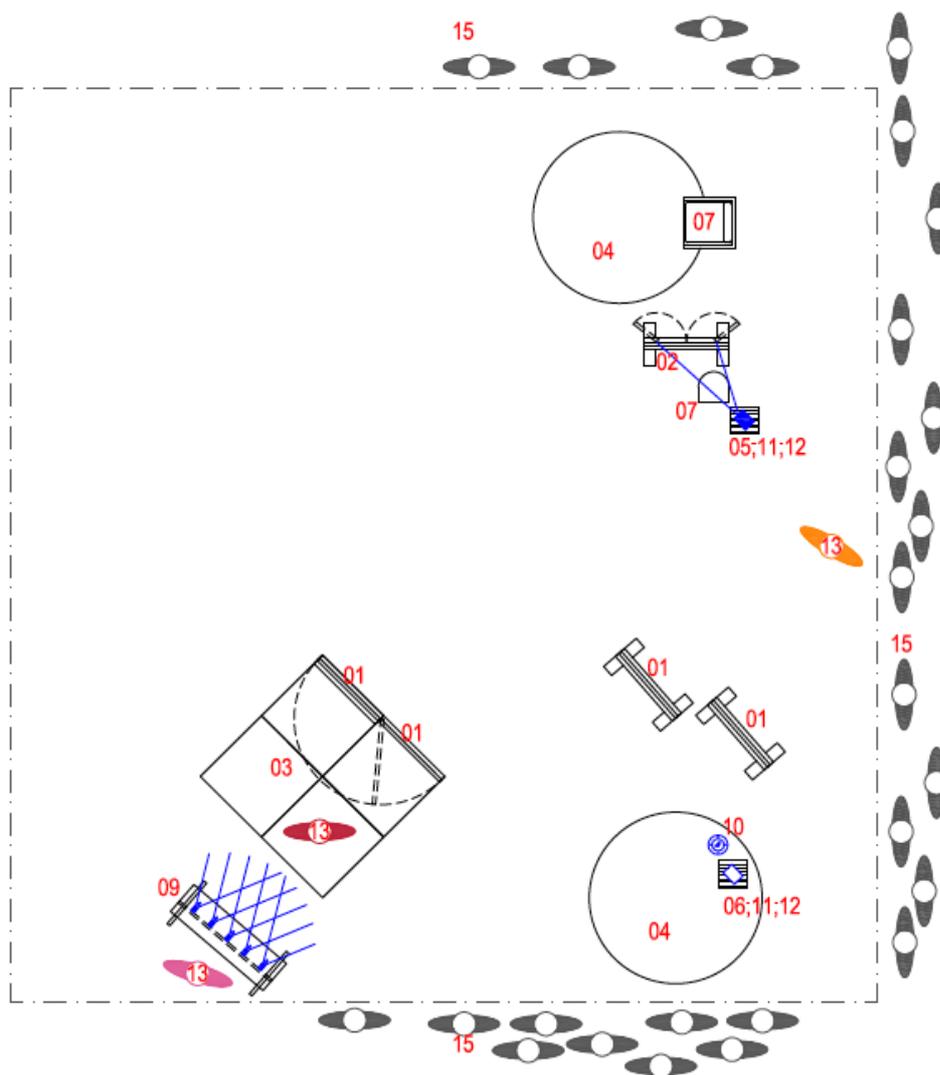


Figura 79: Luciana Barcelos, Cena 4 *MADAM*. Intérprete: Adriano Bittar, 2012. Foto colorida.



- **CENA 5:** Erica sozinha, quadriculados pelo espaço; prepara para casamento, mas, na individualidade, depressiva. Encontra Adriano e há o enlace (Figuras 80 e 81).

Figura 80: Rodrigo Ferreira, Planta Baixa Cena 5 *MADAM*. Arquivos do AutoCad.

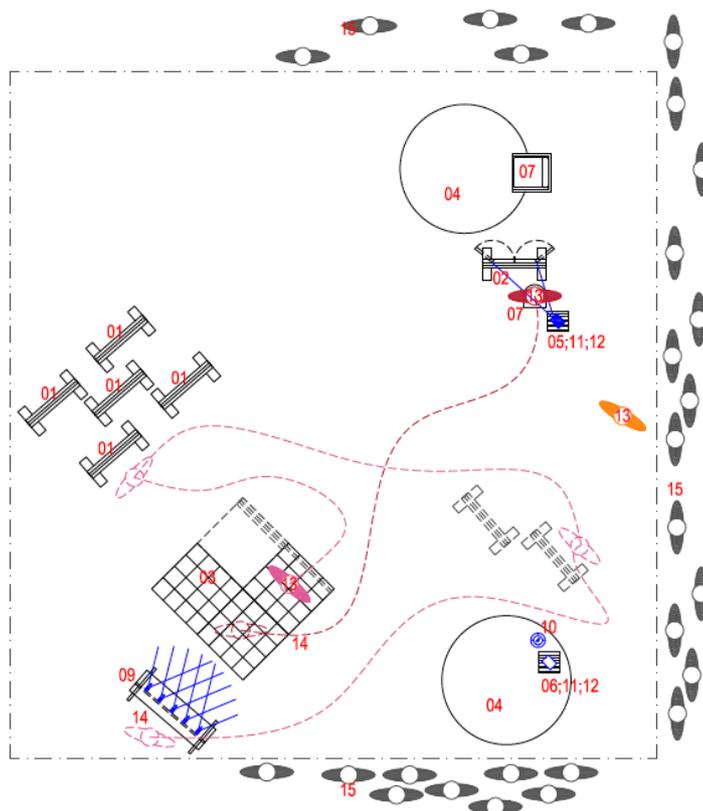


Figura 81: Luciana Barcelos, Cena 5 *MADAM*. Intérprete: Adriano Bittar e Erica Bearlz, 2012. Foto preto e branco.



- **CENA 6:** Nilo sola, ginga, samba, bamba... mas acaba na individualidade; numa boa? O que será que será (Figuras 82 e 83)?

Figura 82: Rodrigo Ferreira, Planta Baixa Cena 6 *MADAM*. Arquivos do AutoCad.

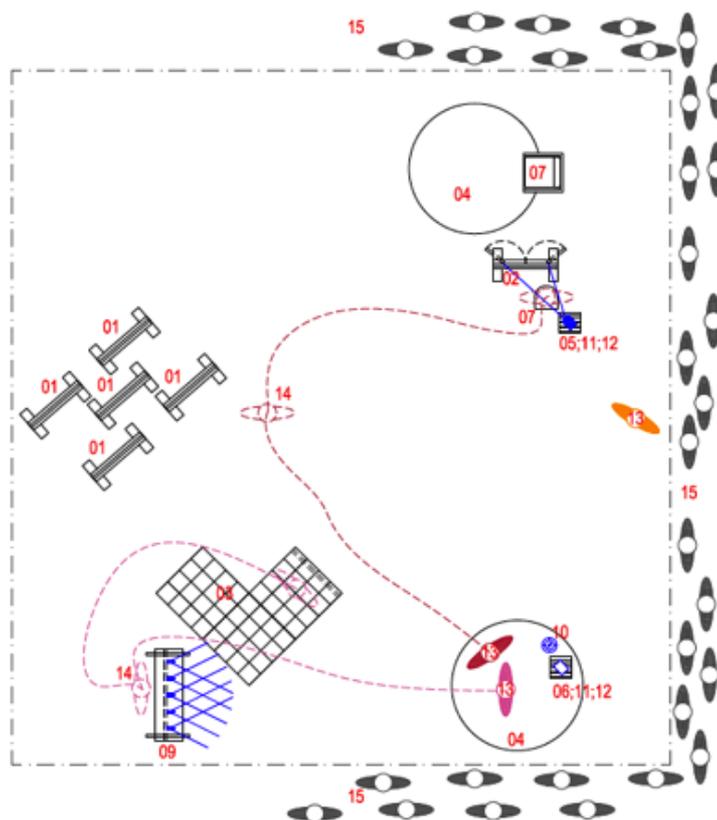


Figura 83: Luciana Barcelos, Cena 6 *MADAM*. Intérprete: Nilo Martins, 2012. Foto colorida.



- iv. Terceira parte: relação final, com mensagem se fechando; dança e arquitetura, relações contemporâneas, o corpo proibido.
- **CENA 7:** vídeo *Envaginados* passa no cenário; ao longe, observam Nilo e Adriano, mas em lugares separados, em sítios que foram usados anteriormente; luzes acesas nesses sítios; Erica sola na frente da imagem, entre tapumes com rodízios, fálico/envaginado ao mesmo tempo. AGORA na cidade. O estímulo para o iniciar dos movimentos é a sensação de gosma tocando a pele dela, nojento, parece quiabo sendo esfregado na pele, e, ao mesmo tempo, um gozo (Figuras 84, 85 e 86).

Figura 84: Rodrigo Ferreira, Planta Baixa Transição Cena 6 para 7 MADAM. Arquivos do AutoCad.

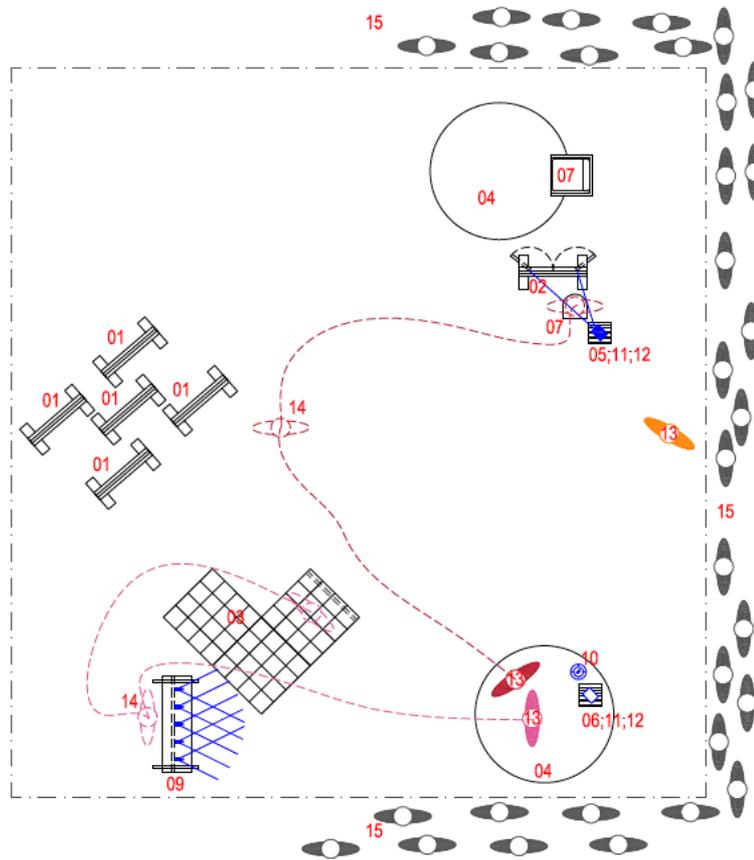


Figura 85: Rodrigo Ferreira, Planta Baixa Cena 7 MADAM. Arquivos do AutoCad.

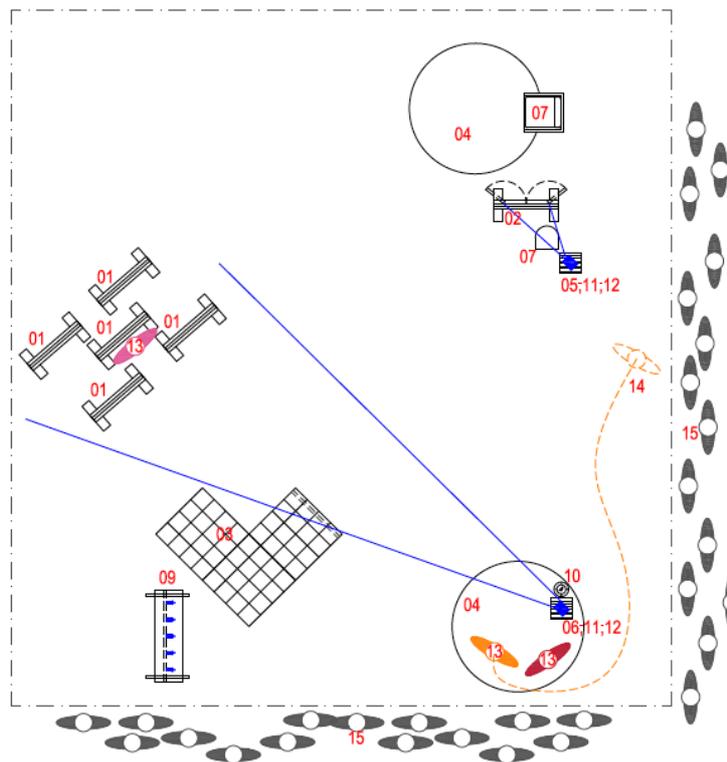
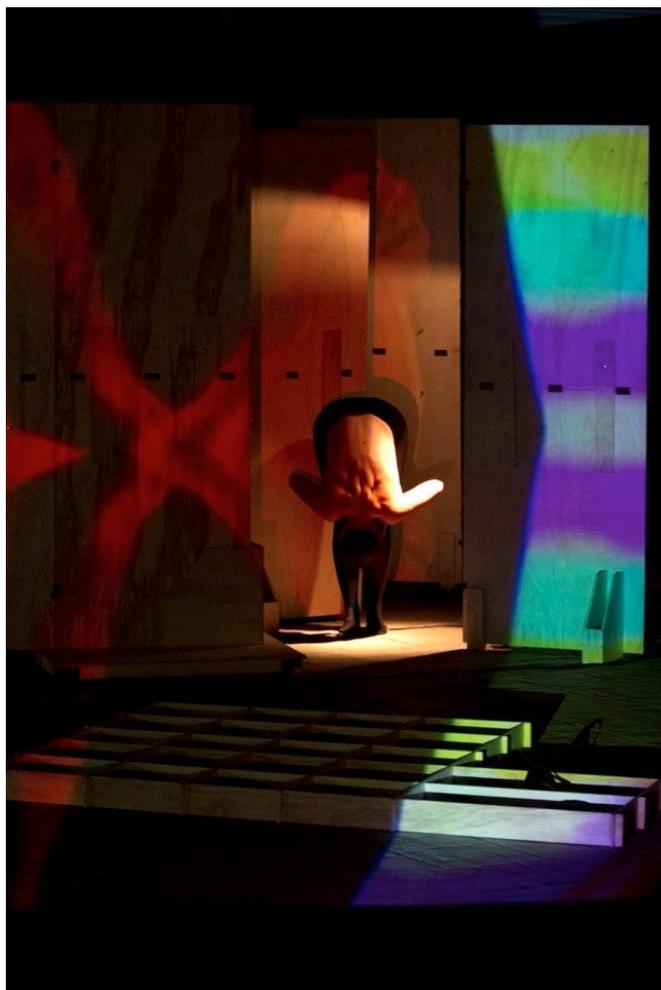


Figura 86: Luciana Barcelos, *Cena 7 MADAM*. Intérprete: Erica Bearlz, 2012. Foto colorida.



2.2 POR 7 VEZES DA QUASAR COMPANHIA DE DANÇA

It is all to bring movement to consciousness.
Steve Paxton

A Quasar Companhia de Dança, o segundo campo observacional escolhido para o teste da hipótese apresentada nesta tese, foi criada na cidade de Goiânia no ano de 1988, pelos então bailarinos Vera Bicalho (1963-) e Henrique Rodovalho (1964-) (Figura 87). Ela surgiu das inquietações de um grupo de artistas locais, que fundaram o Energia em 1980, outra companhia e escola de dança que se destacou no cenário de Goiânia. O grupo de dança Energia foi criado na Escola Sinhá¹⁴⁶, em meados da década de 1980. Dentre os fundadores do Energia vale a pena citar o coreógrafo e *videomaker* Julson Henrique, principalmente no tocante ao pensamento híbrido artístico. Sem dúvida, a contribuição de Julson para que a

¹⁴⁶ Sinhá é como é conhecida a bailarina goiana Ana Maria Alencastro Veiga Consort, pioneira no ensino do balé e do jazz. Mais informações em: <secult.go.gov.br/post/ver/140123/h>.

dança goiana fugisse da obviedade e do isolacionismo característicos apresentados até aquele momento foi fator importante no nascimento de uma nova dança, possibilitada pela criação da Quasar.

Figura 87: Henrique Rodovalho e Vera Bicalho, criadores da Quasar.



De acordo com Rodovalho¹⁴⁷, uma das primeiras experiências significativas e marcantes que ele teve na dança foi ao assistir o espetáculo *Paixão*, de Victor Navarro, um bailarino e coreógrafo espanhol radicado no Brasil. Esse espetáculo teve sua estreia nacional em Goiânia, em dezembro de 1982. Depois da formatura em Educação Física na ESEFEGO, em 1983, onde já havia, timidamente, começado a dançar e coreografar, Rodovalho realmente viria a educar-se enquanto um intérprete com Julson, permanecendo com ele de 1984 a 1988. Nesse período, ainda teve alguma experiência em cursos livres de teatro e nas artes marciais.

Naquela época, a Quasar rompeu com as regras acadêmicas, tão presentes na dança que se fazia em Goiás, onde o balé clássico, o moderno e o jazz sobressaíam-se. Desse feito, primou pela não fixação de modelos para a dança que começava a ser feita, o que fez com que a companhia se esquivasse de uma relação somente com a estética da dança, abrindo-se para uma linguagem própria, sintonizada com o pensamento contemporâneo (QUASAR, 2013).

O primeiro espetáculo dessa companhia foi *Asas* (1988), iniciador de uma fase conhecida por irreverente, como cita Rafael Ventura (2012, p. 9):

¹⁴⁷ Informações dadas por Rodovalho ao autor desta tese em conversas pessoais durante o ano de 2012.

A vontade de quebrar paradigmas e propor novos olhares para a dança levaram à produção de sucessivos trabalhos que mesclavam técnicas circenses, esquetes teatrais e dança. Tudo regado a bom humor. A Quasar, até o final da década de 1990, era associada a cenas cômicas e confundia a audiência sobre se o que faziam era mesmo dança. A fase da irreverência é iniciada com “Estudos” (1989) e encerra-se com “Quatros” (1994). É preciso destacar neste período a produção “Não Perturbe” (1992).

Em 1994 foi criado um dos espetáculos mais fortes da companhia, *Versus* (Figura 88), que lançou a Quasar no cenário artístico brasileiro e internacional. *Versus* começou a delinear outra fase para a companhia, caracterizada pelo surgir de um estilo narrativo mais claro e de uma qualidade estética característica, como cita Ventura (2012). Com *Registro*, de 1997, Henrique deu vida a uma movimentação singular, feita pelas partes do corpo, sendo virtuosa, articulada e fragmentada, ou, como cita Rodovalho, uma dança feita pela segmentação do movimento. Depois de criar os espetáculos *Divíduo* (1998), *Coreografia para Ouvir* (1999) e *Mulheres* (2000), ganhadores de diversos prêmios, entrou, em 2005, em uma fase sofisticada e impecável em todos os sentidos, com todos os detalhes dos espetáculos sendo endereçados com perfeição, tais como a coreografia, música, figurino, iluminação, técnica, etc.

Figura 88: Luciana Caetano e João Bragança em uma cena de *Versus*.



Ao mesmo tempo, o pesquisador Henrique Rochelle (2014) cita que a companhia goiana pode ter a sua produção cênica dividida em três períodos. De forma similar a Ventura (2012), Rochelle afirma que o primeiro período é baseado no Humor Cênico, o segundo no

desenvolvimento do estilo característico de Segmentação do Movimento e o terceiro de Reconexão Comunicativa. Este último pode ser caracterizado por uma vontade de estabelecer outras trocas não somente com o mundo da dança, que se nota nas peças mais recentes do único coreógrafo residente da Quasar, Rodovalho. A seguir são apresentados os espetáculos da companhia goiana, divididos de acordo com as fases citadas, como visto em Rochelle (2012):

1ª Fase: Humor Cênico

- 1988 . *Asas*
- 1989 . *Estudos (Espiráculos Traqueais)*
- 1990 . *Sob o Mesmo Azul*
- 1992 . *Não Perturbe*
- 1992 . *Três ao Centro*
- 1993 . *O Ovo da Galinha*
- 1993 . *Senhores de Poucas Visões*
- 1994 . *Quasar em Performance*
- 1994 . *Quasar Erudito*
- 1994 . *Quatros*
- 1994 . *Versus*
- 1997 . *Registro*

2ª Fase: Segmentação do Movimento

- 1998 . *Divíduo*
- 1999 . *Coreografia pra Ouvir*
- 2000 . *Mulheres*
- 2001 . *Empresta-me Teus Olhos*
- 2004 . *O+*
- 2005 . *Só Tinha de Ser Com Você*
- 2006 . *Uma História Invisível*
- 2007 . *Por Instantes de Felicidade*
- 2009 . *Céu na Boca*
- 2010 . *Tão Próximo*

3ª Fase: Reconexão Comunicativa

- 2012 . *no Singular*
- 2013 . *Por 7 Vezes*

Na atualidade, a Quasar, que leva o nome de distantes e muito brilhantes núcleos galácticos ativos, que envolvem os buracos negros e são capazes de produzir uma quantidade de energia muito grande e que pode originar novos corpos celestes, estrelas e planetas, nos estimula a pensar em uma dança, que, surgindo do interior do Brasil, é focada na erudição, entendida como um meio de atingir, dialogar e se relacionar com o mundo. Ao mesmo tempo, esse corpo/dança interiorana que a Quasar cria se torna internacional, vivencia toda a complexidade e o hibridismo mundial, pois, tomado pelo urbano de onde vem, se fortalece no diferente e único de cada bailarino, no popular e no próprio, como não poderia deixar de ser na agoralidade, abrindo-se para o olhar do outro a partir dessa perspectiva que valoriza a alteridade.

Para chegar a esse resultado, Rodovalho usa diferentes estéticas, desde a da própria dança erudita até a do vídeo, teatro, mímica e outras. A Quasar faz esse tipo de poesia, uma poesia relacional que clama por troca e diálogo. Para isso, essa companhia muitas vezes desenvolve um trânsito entre a cultura erudita da dança e a música popular brasileira, na qual os corpos dançantes mostram as texturas da urbanidade dos tempos. Por isso, essa companhia conseguiu ser singular, comprometida com um Brasil composto por culturas distintas e multifacetadas, abordando uma linguagem derivada de influências estéticas diversas, como o melodrama e o esporte.

Rodovalho cria um universo polissêmico, em que as formas podem ser retratadas pela letra da música cantada, pela melodia ou por um gesto associável a uma movimentação específica, cotidiana, que fará o público remeter-se a outra situação, por exemplo. Segundo Rochelle (2014), observa-se, nas coreografias de Rodovalho, principalmente após *Registro*, uma construção não narrativa, não havendo um enredo muito limitado a ser transmitido; elas têm um conteúdo narrativo não linear, que vai sendo apresentado à plateia de modo a ser retomado, modificado e repetido ao longo do espetáculo, em particularizações e generalizações de uma construção mais abrangente, como, por exemplo, a ideia de interação, distanciamento e aproximação, em *Tão Próximo* (Figura 89), ou da hipertextualização da vida cotidiana em *no Singular* (ROCHELLE, 2014).

Figura 89: Alex Jud, Cena de *Tão Próximo*, da Quasar Cia. de Dança.



A fase inicial de Humor Cênico da Quasar pode ser descrita como aquela em que Rodovalho usou o cômico para criar cenas humorísticas misturadas à dança. Essa estratégia parece ter conseguido fazer os temas abordados serem compreendidos, mesmo estando a nova linguagem de movimento que surgia nessa companhia ainda pouco clara e os bailarinos sem domínio técnico dela. Assim, a dança era interposta por momentos engraçados e por esquetes rápidas, que tinham o riso como estratégia de construção e aproximação com o público. O cômico era construído pela presença cênica do acidental, do estranhamento e do imprevisível. Na segunda fase, a construção de uma gramática e de estilo específicos foi ressaltada, determinada pela exploração dos gestos no corpo, como se fossem palavras em uma frase, com cada uma sendo abordada na sequência da outra, sem que elas pudessem ser "faladas" simultaneamente (ROCHELLE, 2014). Na segunda fase, o humor persiste, porém, aparece de forma mais branda e diluída. Nesse ínterim, a segmentação do movimento passou a ser o núcleo central comunicativo da Quasar, fazendo a dança especializar-se enquanto arte do movimento. Na terceira fase, a atual, Rodovalho tenta fazer a linguagem da companhia voltar

a dialogar com o mundo mais "real" e não tão especializado, conceitual e inatingível da dança. Um dos espetáculos dessa fase é *no Singular*, em que até a forma de coreografar do diretor foi modificada, sendo permitido aos bailarinos que colaborassem bem mais com a criação das cenas:

A discussão do público e do particular sempre esteve no cerne das coreografias da Quasar. Um dos principais agentes de humor, aproveitado por diversas cenas da primeira fase da companhia, é o contraste entre a particularidade/a individualidade, e o comportamento coletivo esperado. Dentro de suas propostas, a Quasar articula, sem estagnação, os seus conteúdos diversos. Autoral, individual, mas em mudança, em movimento. Os momentos da companhia não se opõem (no sentido de que não se negam), mas se articulam, se discutem, e assim discutem os caminhos pelos quais a companhia passou, desde sua criação tão particular no centro-oeste, até sua consolidação no exterior e nas demais regiões do Brasil; seu desenvolvimento de uma característica autoral; e a perspectiva de uma mudança, intencional, programada por seus realizadores, que se mostra em curso na produção artística mais recente. (ROCHELLE, 2014, p. 43).

Por toda essa trajetória, a Quasar tornou-se uma referência mundial na dança contemporânea (Figura 90). Ela criou-se quase "sozinha", sem referências fundantes tão próximas, motivadas pelo isolacionismo relativo do centro-oeste do Brasil. Mesmo assim, a ruptura criada pela companhia na dança é surpreendente. Isso fez com que a cidade de Goiânia se transformasse em um polo de pesquisa e formação em dança contemporânea. No entanto, nem essa realidade de sucesso fez com que essa companhia se tornasse estável econômica e financeiramente. Observa-se que essa não é uma questão exclusiva da Quasar, sendo muito recorrente nas artes cênicas ao redor do mundo.

Figura 90: *Coreografia para Ouvir*, Intérpretes: Letícia Ramos, Lavínia Bizzoto e Ana Carolina Bueno.



No sentido das técnicas usadas para a preparação corporal e a composição da poética, a Quasar é acostumada a utilizar o balé clássico como aula de técnica desde o início da companhia. O balé sempre foi adaptado à linguagem criada pela Quasar, com gestos e sequências priorizando a técnica básica e a fluidez de movimentos, com as linhas corporais procurando ser enfatizadas e "limpas" e os membros inferiores ganhando agilidade e resistência. Com o passar dos anos e a maior oferta de aulas de dança contemporânea e de ferramentas para a despadronização gestual e descolonização dos corpos dançantes, a companhia passou a fazer aulas de contemporâneo, Pilates e yoga, associadas ao uso das terapias manuais, como a Terapia Craniossacral, shiatsu e massagem clássica (BITTAR, 2002). Isso tudo a ajudou a encontrar um "corpo Quasar" e a definir um "estilo Quasar" de se dançar, com uma movimentação que passeia pelo erudito e popular com perfeição técnica e o corpo aparece poroso e disponível para uma abertura e diálogo consigo mesmo, com o outro intérprete e com o espectador.

Rodovalho normalmente compõe a poética da cena a partir de um tema geral, gerando referências musicais, imagéticas ou de movimento que se relacionam com esse tema. Depois, cria trechos coreográficos que são passados, estudados e se transformam nos corpos dos bailarinos. Assim, é comum acontecer de o seguir de algum movimento ou frase já criada no corpo, e mostrada, por Rodovalho, a um bailarino mais acostumado ao "estilo Quasar" de se mover, vá se transformando em trechos coreografados por um jogo de transformação das formas e qualidades dos gestos resultantes desse exercício. Nele, o bailarino normalmente vai seguindo as instruções, pedidas por Henrique, dos caminhos e das qualidades que poderiam aparecer nos gestos, e, assim, as frases de movimento começam a aparecer. Até mesmo a improvisação em processo de criação, ou a improvisação com roteiros, podem aparecer nos processos compositivos. Elas se baseiam nessas ideias iniciais de Rodovalho e na percepção clara que ele tem de que o movimento deve começar por uma parte do corpo e seguir reverberando para as outras, como se o corpo fosse fragmentado, composto por partes que se influenciam. Esses gestos são, depois, pensados no sentido do ritmo que criariam, sendo explorados em diferentes dinâmicas. Os movimentos normalmente são de pequena amplitude, acontecendo em partes do corpo, e o deslocamento no espaço geralmente é grande, se dando muitas vezes pelo chão. Desse feito, aparecem solos, duos, trios, quartetos e "grupões" em que carregamentos, levantamentos e deslocamentos inusitados podem aparecer, sendo os gestos realizados em uníssono, cânon ou de forma totalmente individualizada.

Sobre a escolha musical, Henrique pode adotar diferentes estratégias, trazendo músicas prontas que seriam usadas nas cenas ou somente para a construção destas, sendo

substituídas, depois, por trilhas criadas especificamente para a companhia ou por músicas existentes, muitas vezes de cantores ou músicos brasileiros. Com a música, aquelas matrizes de movimento são repetidas e começavam a virar sequências coreografadas por Rodovalho. Mesmo com as cenas mais prontas, algum espaço para a improvisação com roteiros ainda é mantido; isso aparece nas cenas mais teatrais, cômicas e entre trechos coreografados. O improvisado é quase sempre baseado nas reações corporais de cada intérprete, que mantém o caráter fragmentado do corpo em questão e a ideia da comicidade característica da Quasar.

São os olhares atentos do coreógrafo e do ensaiador que "limpam" e dirigem os gestos que vão surgindo para que entrem em uma "estética Quasariana". É comum que os bailarinos mais novos tenham que estudar vídeos de performances antigas e de espetáculos já realizados para que aprendam a movimentação da companhia. Nesse caso, eles ficam próximos de outros bailarinos mais experientes e do ensaiador, que ensinam e supervisionam o que está sendo aprendido e incorporado, para aparecer como o "jeito Quasar", ou mesmo uma "atitude Quasar", como define Vera Bicalho, de se dançar, em novos gestos que estão surgindo.

No sentido da participação de outros artistas na composição das cenas, é notável a troca que existe entre o coreógrafo e alguns artistas visuais e profissionais do vídeo, ou cinema, que ele vem trabalhando há anos. Dentre eles, vale a pena citar Shell Júnior¹⁴⁸, que vem, desde os tempos iniciais da companhia, se envolvendo com a criação de cenários e objetos cênicos. Muitas vezes as pesquisas do desenho da luz e do cenário surgem antes mesmo de se ter visualizado a dança/gestualidade que se assumiria naquela obra.

2.2.1 Reunião Inicial da Equipe Cênica

Quando a Quasar confirmou sua participação como campo de observação desta tese, em início de 2011, foi pensado que seria muito interessante comemorar os 25 anos da companhia, a serem celebrados em 2013, com outra percepção em mente. Com a maturidade, seu coreógrafo, Henrique Rodovalho, e os professores das diferentes técnicas que preparavam os bailarinos para a cena, inclusive o autor desta tese, entenderam que a preparação corporal da companhia seria repensada, com uma maior integração das técnicas empregadas para a composição da cena. O coreógrafo também estaria atento a essa preparação, no sentido de sugerir e ativamente pensar nela, o que às vezes não era tido como prioridade.

¹⁴⁸ Sobre o trabalho de Shell em *Por 7 Vezes*, ver <girasp.com.br/2013/10/quasar-apresenta-a-anatomia-do-desejo-de-henrique-rodovalho/>.

Assim, naquele ano a Quasar começou a ser introduzida ao Fletcher Pilates® pelo autor desta tese, que empregou o trabalho clássico do *matwork*. As aulas aconteciam na primeira meia hora dos noventa minutos disponíveis para as aulas de clássico, que estavam sendo dadas duas vezes por semana (Figura 91). Outros dois dias continuariam a ser de aulas de Pilates, feito em equipamentos, no Studio Balance¹⁴⁹, em um programa de circuito, em que as necessidades do grupo e algumas das individualidades de cada bailarino eram pensadas e endereçadas. Esse programa de Pilates baseava-se, principalmente, no repertório da Polestar Pilates¹⁵⁰. Na sexta-feira, eles tinham uma aula de contemporâneo, na qual também foi requisitado que os professores focassem o trabalho nas qualidades normalmente presentes em seus espetáculos. Especialmente em turnês, eles faziam aulas de Yoga, ministradas por uma das bailarinas do elenco.

Figura 91: Luciana Barcelos, Fletcher *Matwork* e aulas de Balé Clássico na Quasar.



No Studio Adriano Bittar¹⁵¹, os bailarinos também passaram por uma avaliação física, e postural (Anexo B), no início de 2011, para que um programa personalizado de organização e preparação corporal fosse organizado. Havia a percepção de que o Fletcher poderia dar referenciais mais claros de como o corpo poderia se organizar no espaço, enfatizando o uso da

¹⁴⁹ O Studio Balance foi criado pelo autor desta tese em 2003, ficando sob sua direção até 2008, sendo o primeiro studio de Pilates do centro-oeste. A Quasar iniciou uma parceria com esse studio em 2005, na qual os bailarinos têm acesso a duas aulas de Pilates por semana, tidas como aulas obrigatórias, pois são dadas no horário de trabalho desta companhia. Eles ainda podem se envolver com musculação, ergometria e fisioterapia, realizadas se necessário, conforme orientação da equipe de fisioterapeutas que cuida da companhia.

¹⁵⁰ A Polestar Pilates foi uma das maiores empresas de educação em Pilates nos idos dos anos 2000, responsável pela educação de diferentes professores de Pilates no Brasil. Ela foi criada pelo americano Brent Anderson, um fisioterapeuta que estudou com os primeiros professores de Pilates do mundo, depois adaptando o repertório do método para ser empregado na reabilitação. Brent também foi um dos responsáveis pela cientificização do método (<poletarpilates.com>). No Brasil, essa empresa é representada pela bailarina Alice Becker, uma das pioneiras no uso do Pilates no país (<physiopilates.com>).

¹⁵¹ O Studio Adriano Bittar representa o Fletcher Pilates® no Brasil, sendo pioneiro no estudo dessa linhagem de Pilates. Existe um trabalho especializado feito neste studio para os bailarinos contemporâneos, que reflete as ideias e concepções do autor desta tese sobre a dança, o uso do Pilates e da TCS nessa área (<studioabittar.com>).

Respiração Percussiva e das 7 Dicas de Centramento em Pé. A respiração na companhia desaparecia nos gestos, mesmo quando o som dela era audível e ajudava a movimentação acontecer. Era preciso fazer a respiração ser um movimento como os outros, aparecendo e fazendo o corpo se mover. Ao mesmo tempo, para uma conscientização maior da realidade ((inçex))terna dos corpos poéticos, era necessário tocar os bailarinos, fazendo-os sentir as diferentes dinâmicas internas da Respiração da Vida. Isso se daria pelo uso da Terapia Cranossacral Biodinâmica/TCSB.

Ao trabalhar com técnicas como o Fletcher Pilates® nas dependências da companhia, e com a TCSB no Studio, foi ficando evidente que os bailarinos poderiam se beneficiar não só de um trabalho corporal que dialogasse com as características dos espetáculos em construção, mas também de um processo de composição que utilizasse recursos poéticos baseados em uma realidade (((inçex)))terna, como as CEC, o TOP, naquela época ainda chamado de Manipulações em Ação, e os RA. Contudo, por questões relacionadas à logística e ao calendário da companhia, priorizou-se, para aquele ano, a criação de outro espetáculo que não o de comemoração dos 25 anos da Quasar. Assim, após dois meses de trabalho diferenciado, interromperam-se as atividades antes iniciadas e a companhia ficou sem o Fletcher Pilates® e a TCSB, que dariam origem às CEC, ao TOP e aos RA.

Esse trabalho só seria retomado em novembro de 2012, quando finalmente começaram os estudos mais práticos para a criação do novo espetáculo, chamado *Por 7 Vezes*. Porém, pelas características do calendário do ano, foi ficando difícil aprofundar o trabalho. Era complicado encaixar as duas aulas de Fletcher Pilates® antes do balé e as idas dos bailarinos ao studio, onde eles receberiam a TCSB. Entre os ensaios de dois a três outros espetáculos, foi resolvido que o autor desta tese participaria, em dois dias da semana, e sempre que possível, do segundo horário de ensaio, das 17h15 às 19h. Nesse segundo horário, seria desenvolvido um trabalho corporal em grupo, que duraria trinta minutos, assim como também o seguimento e a participação no processo coreográfico, que se daria posteriormente a essa aula.

Nesses laboratórios corporais híbridos que se realizavam duas vezes na semana, por 1h45, o autor desta tese aplicaria o Fletcher Pilates®, focando o ensino nos *Fundamentos Fletcher®* e usando a TCSB para começar a ensinar aos bailarinos o que era o Mecanismo Respiratório Primário/MRP, que reflete a Respiração da Vida. Depois, a ideia era começar a utilizar as CEC e o TOP, para que matrizes corporais surgissem. Posteriormente, pela improvisação com roteiros, as matrizes de movimento poderiam aparecer, gerando a dança

pessoal de cada intérprete. Essa dança pessoal poderia ser utilizada na criação das cenas, dialogando com o material trazido por Rodovalho e pelos intérpretes.

Assim, este trabalho deveria dar consciência aos padrões de movimento guardados na memória de cada um, para que, junto à pesquisa teórica realizada para o espetáculo, pudessem sugerir caminhos de movimento para as cenas que seriam construídas. A ideia era fazer os intérpretes traírem seus corpos no sentido de seguir impulsos advindos da realidade ((inçex))terna dos corpos poéticos, e não do que era habitual. Alguns improvisos com roteiros, dirigidos pelo autor desta tese, serviriam exatamente para isso, tendo como ponto de partida essa gestualidade imanente.

Para não competir com o que seria criado pelo coreógrafo, foi esclarecido, desde o início, que aquela pesquisa, e o fruto dela, organizariam o pré-movimento, a linguagem silenciosa da postura ou a dança pessoal, como citado por Burnier (2001). Mais que isso, foi acordado que essa gestualidade daria suporte ao corpo em cena, como se fosse possível, assim, agir para tirar o máximo proveito dela para a criação do que seria realmente pedido por Rodovalho. Ao mesmo tempo, com o expressivo surgindo, essa movimentação advinda da realidade ((inçex))terna poderia ser acessada para que continuasse a enlouquecer o corpo, tratado, nesse caso, como o subjétil em si (DERRIDA; BERGSTEIN, 1998).

2.2.2 Mapa Referencial

Quando foi possível ao autor desta tese retornar à Quasar para começar a participar da pesquisa poética de *Por 7 Vezes*, em novembro de 2012, os membros da equipe de criação já haviam se reunido para a troca das primeiras impressões sobre a obra de dança já mencionada, em processo de criação naquele momento, assim como também sobre *Empresta-me teus Olhos*, uma obra fílmica¹⁵² que também seria fruto do mesmo processo. Ambas as obras artísticas eram comemorativas dos 25 anos da Quasar. Portanto, outra reunião foi feita entre os bailarinos, o coreógrafo e o autor desta tese, para que um Projeto fosse passado a todos, com as referências teóricas sobre as concepções do filme e do espetáculo, e a dramaturgia do espetáculo em questão (Anexo C). Era a primeira vez que Rodovalho trabalhava com um roteiro tão estabelecido de criação, pois ele havia entendido que assim seria mais fácil chegar a resultados satisfatórios no tocante à finalização coerente do espetáculo e do filme pretendidos.

¹⁵² A obra fílmica em questão ainda continuava inédita até a finalização da escrita desta tese.

Assim, Henrique havia pensado o Projeto a ser apresentado a todos junto a Shell Júnior, diretor de arte e cenógrafo desse Projeto, e a Marcela Borela, cineasta e roteirista deste. Uma das coisas mais interessantes era o fato de esse Projeto trazer muitas informações sobre o que seria o momento de Rodovalho, às vezes tão misterioso quanto a sua forma de agir e pensar:

[...] Diante do incômodo de uma nova criação coreográfica me ocorre a vontade de compartilhar uma inquietação, uma abertura. Demorei-me algum tempo para construir meu projeto de expressão, este que é apoiado na fragmentação do corpo. Posso dizer que percebo o corpo como movimento apenas a partir de sua própria fragmentação. Hoje vivo o processo de um espetáculo que lida com a forma fragmentada do movimento, transformando-a também em tema, com isso, divido este espetáculo em sete coreografias que simbolizam as partes do corpo numa dinâmica narrativa que expressa uma história do desejo e seus processos de transformação: "comece olhando", "pela boca", "eles dizem", "ouça-o bater", "modificar-se", "querer dentro", "para levar". Nessa ordem, olhos, boca, braços, coração, vísceras, sexo e pernas são os capítulos de uma dinâmica das pulsões humanas. (RODOVALHO, 2012¹⁵³).

Sobre as ideias expostas por Rodovalho, pensa-se que sua interpretação do que é o movimento na dança, ou melhor, o estilo e o projeto de expressão dele, podem estar relacionados à percepção que tem do mundo ao seu redor. Pode ser que Henrique veja assim a dança, como uma coleção de *frames*, ou melhor, que assim veja a poética na dança: fruto do movimento fragmentado, do corpo fragmentado, como em uma coleção de *frames* ou de fotos, sendo o agenciamento e a combinação destas no corpo o desafio que ele estabelece. Isso pode ser inferido não só por seu discurso no Projeto em questão, mas pela antiga e recorrente relação estabelecida por ele com o vídeo e a fotografia, estando esses recursos presentes em vários de seus espetáculos, como em *Registro*, *Divíduo* e *Empresta-me teus Olhos*. Isso ainda se confirmaria por outro trecho do Projeto, onde Rodovalho deixa ainda mais claro que a dança relaciona-se diretamente com o olhar, principalmente pelo olhar do outro, que institui o desejo, fator motivante em toda a trajetória desse coreógrafo:

[...] Penso que a dança contemporânea, como linguagem artística, depende do olhar que deseja perceber o corpo: o olhar que escolhe, que recorta, que atravessa. Por isso, o processo criativo deste espetáculo não resulta apenas no palco. [...] Vivo um momento em que o novo parece não estar no que eu faço, mas na possibilidade do outro que vê. Assim, este espetáculo está sendo pensado para ser oferecido a outros olhares. Convido sete diretores de cinema para que filmem, cada um, as sete coreografias que estou criando na vontade de que essa história do desejo seja então uma história do olhar. (RODOVALHO, 2012).

¹⁵³ Trecho do Projeto de *Por 7 Vezes* e de *Empresta-me teus Olhos*, elaborado por Rodovalho e entregue aos membros da equipe de criação dessas obras.

Assim, em *Por 7 Vezes* cada parte do corpo escolhida por Rodovalho seria utilizada como um princípio na construção das coreografias. Os tipos de relação de cada intérprete com as partes estabelecidas, o imaginário e a funcionalidade decorrentes dessa relação serviriam como provocação para o surgir dos movimentos e da coreografia. Além disso, a dramaturgia do espetáculo havia sido pensada de modo a buscar a representação da vida enquanto tentativa de resolver questões humanas, como o querer, o sobreviver, o amar e o morrer. Desse modo, desnudava-se a relação que Rodovalho estabelecia com a arte naquele espetáculo: "A arte te permite desfrutar de um sofrimento deslocado numa experiência impensada; te leva, te reposiciona no mundo; existe, porque a vida é insuficiente." (RODOVALHO, 2012¹⁵⁴).

Para atingir tal propósito, foi estabelecido que algumas imagens, trechos de obras poéticas ou qualquer outro estímulo inicial que pudesse provocar os intérpretes poderia ser exposto e dividido entre os membros da equipe cênica (Figura 92). Para isso, foi criado um Blog, que, depois, foi substituído por um grupo privado no Facebook, onde todos teriam melhor chance de acessar os conteúdos estudados, de forma a partilhá-los.

Figura 92: Mapa Referencial, com a obra de Adriana Varejão sendo relacionada à parte corporal vísceras e a obra de Gustav Klimt à boca¹⁵⁵.



Além disso, estudos teóricos em grupo deveriam acontecer, nos quais as partes do corpo escolhidas para aparecer no espetáculo, os chamados de "capítulos", seriam discutidas no tocante ao que representavam para cada um: como um órgão em si/fisiologia, simbologia, o não olhar/a cegueira e os valores agregados. Essas discussões aconteceriam durante três dias da semana, sempre no segundo horário, das 17h15h às 19h, ou de acordo com o calendário e

¹⁵⁴ Trecho do Projeto de *Por 7 Vezes* e de *Empresta-me teus Olhos*, elaborado por Rodovalho e entregue aos membros da equipe de criação destas obras.

¹⁵⁵ *Green Tilework in Live Flesh*, de Adriana Varejão, 2000; e *O beijo*, de Gustav Klimt, 1907-1908.

as necessidades da companhia, que viajava e dançava muito durante o ano. Nos outros dois dias da semana, o trabalho corporal com o autor desta tese seria realizado.

Sobre o trabalho de Varejão, José Villaça, um dos bailarinos da companhia, escreveu, no grupo criado para o partilhar da dramaturgia em construção:

Como o blog também pode ser um arquivo e atualizações a quem não estava na reunião que apresentamos um pouco dos próprios olhares sobre nosso "capítulo", reapresento o que coloquei sobre vísceras. Lembrei de Adriana Varejão, artista plástica, e suas obras, que também tratam do preenchimento onde as vísceras estão presentes, como nesta foto de Inhotim. Coloquei também um vídeo do trabalho *NIEUZWAR*¹⁵⁶. Ressaltando não a movimentação, pois acho que a "agressividade" não condiz com vísceras, mas a estética do cenário e um pouco da luz. O chão coberto de uma "coisa móvel" e depois texturas no chão. Profundidades, com a banda tocando no alto, tiras que vem limitando, mas não são paredes. Sinto que os tamanhos e as profundidades das vísceras são as necessárias... não se preocupem com a estética. Elas se movimentam na escuridão, está tudo conectado. Trabalham com o essencial, e insistentemente, se tem um "antígeno"... ainda sim é necessário o movimento, então o trabalho é dobrado. Procurei algo relacionado a lugares e senti a semelhança com cavernas [...]. (VILLAÇA, 2012¹⁵⁷).

Outras imagens referenciais (Figura 93) e textos ou anotações pessoais, foram sendo escolhidas, de acordo com os estudos teóricos e as aulas práticas dos laboratórios de corpo e também entraram para o mapa referencial.

Figura 93: Mapa referencial, com obras¹⁵⁸ relacionadas capítulos olhos, mãos e sexo.



Em certo momento, duas definições sobre o movimento do corpo na dança fizeram com que o mapa referencial fosse fechado enquanto raciocínio. Elas haviam sido escritas por Henrique Rodvalho e João Paulo Gross:

¹⁵⁶ Este é um vídeo de Win Vandekeybus, disponível em: <[youtube.com/watch?v=_01cCziOtYU](https://www.youtube.com/watch?v=_01cCziOtYU)>. Acesso em: 15 dez. 2012.

¹⁵⁷ Retirado de: <[facebook.com/groups/350093778430113/](https://www.facebook.com/groups/350093778430113/)>, grupo privado. Acesso em: 26 jan. 2015.

¹⁵⁸ Retirado de <[facebook.com/groups/350093778430113/](https://www.facebook.com/groups/350093778430113/)>, grupo privado. Acesso em: 26 jan. 2015. Por se tratarem de imagens pesquisadas pelo elenco da Quasar, elas serão tratadas como informação pessoal. Assim, não há como traçar suas referências, pois não foram citadas pelos membros do grupo.

O movimento diz.... O movimento diz: são como palavras. Ele inicia.... se faz acontecer em algum ponto. E aos poucos, na soma de um com o outro, vão surgindo seqüências. Como se fossem frases. Vão surgindo relações, que não são pessoais... mas são sentidas e desenvolvidas por este próprio corpo. É um movimento de cada vez! Uma parte do corpo de cada vez! Como palavras.... colocadas e construídas, frases. Até o ponto que isto só já não basta. Não preenche! Precisa de mais! De velocidades, intensidades, pausas e principalmente, necessita de um outro! Um outro corpo que compartilha desse movimento. Desse desejo. Pronto! É assim que este estilo de se mover se apresenta. Só uma coisa falta para torná-lo completo: o olhar! O olhar de quem está de fora. O olhar de quem vê! Com isto, este olhar constrói as percepções, as relações, e sobretudo as sensações que lhe convém. Com todo o direito. Mesmo que para isto, necessite de palavras e frases para definir. (RODOVALHO, 2012¹⁵⁹).

A questão do movimento, como abordada por João Gross, é bastante complexa, sendo fruto de suas pesquisas enquanto intérprete-criador e também pesquisador mestre, formado pela Faculdade Angel Vianna e pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mas, ao mesmo tempo, ao trazer os escritos de Julian Marias¹⁶⁰ (1973), ele fala em potência, em dinâmica e em qualidades do mover, que combinam em muito com o que está sendo chamado nesta tese de realidade (((inξex)))terna dos corpos poéticos:

[...] para os gregos, movimento tem um sentido muito mais amplo e profundo do que em nossa língua. Para nós, o movimento é uma forma muito particular do que o movimento era para os gregos. Eles compreendiam o movimento de quatro maneiras: 1) o movimento local, a mudança de lugar; 2) o movimento quantitativo, isto é: o aumento e a diminuição; 3) o movimento qualitativo ou alteração; 4) o movimento substancial, isto é: a geração e a corrupção. Temos aqui uma amplitude na questão do movimento que para nós chegou reduzida a pensar o movimento enquanto deslocamento de um ponto a outro no espaço. [...] Quando ao ler um livro eu mergulho naquela história, ao assistir um filme embarco na vida que se passa a minha frente, ao sentar numa platéia de um teatro para assistir o espetáculo “A Sagração da Primavera” de Pina Bausch, eu também me movo, isso já me faz pensar o que é isto o movimento. Por quê? Como? O movimento nos questiona, porque ele é e não é. Temos a falsa idéia de que o que se move é sempre o que está literalmente em movimento (no caso do deslocamento de um ponto a outro). Temos que ver com os olhos o movimento que acontece para aceitar que ali houve ou não houve movimento. [...] Assim, quero buscar entender o movimento em si, perguntando: - O que é isto o movimento? Para se perguntar o isto do movimento buscamos entender a tensão a qual o movimento se coloca. De onde vem o movimento? Aparentemente conseguimos responder esta pergunta com o que aparentemente vemos. O movimento nasce do repouso e retorna para ele. O repouso é princípio e fim do movimento, é a sua potencialidade. Buscamos entender o movimento a partir da interpretação metafísica, mas para isso precisamos compreender como se chegou a esta interpretação. [...] Aristóteles diz que o ser se pode dizer de quatro maneiras: 1)

¹⁵⁹ Este trecho foi retirado de retirado de <facebook.com/groups/350093778430113/>. Acesso em: 26 jan. 2015. Da mesma forma, será tratado como informação pessoal, pois está vinculado a um grupo privado do Facebook.

¹⁶⁰ Na dissertação João Paulo Gross Coelho (**Dança: encaminhamento poético do repouso**. 2010. Dissertação (Mestrado em Poética) – Departamento em Ciência da Literatura, Faculdades de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010), Gross cita MARIAS, Julián. **História da filosofia**. Prólogo de Xavier Zubiri. 3. ed. Porto: Edições Sousa & Almeida Ltda, 1973.

o ser por essência ou acidente; 2) segundo as categorias; 3) o ser verdadeiro e o ser falso; 4) segundo a potência e o acto. Quero me concentrar na quarta maneira de ser: a potência e o acto. A potência é a possibilidade do ser se tornar acto. Aristóteles traz o exemplo de uma árvore; ela pode ser uma árvore em acto, ou seja, atual, ou uma árvore em potência, em possibilidade de vir a ser árvore, neste caso a semente. A semente é uma árvore em potência, porém não existe somente a potência em si. Ela já supõe sempre potência para um acto, ou seja, é a árvore (acto) que confere a potencialidade a semente, pois a potência é a potência de acto determinado. O acto é anterior a potência (ontologicamente falando). [...] A semente que é árvore em potência é uma semente real e atual. Isto é de extrema importância para a interpretação metafísica do movimento em Aristóteles. Por que estamos falando nisso? O movimento é ser e não ser. Todo o movimento supõe um princípio e um fim, arkhé e télos. Mas o que é o movimento pra Aristóteles? Ele trás uma definição: é a atualidade do possível enquanto possível. Aqui retornamos a questão da potência e do acto. [...] (quando) a potência contida num acto se atualiza tornando-se outro acto, então há movimento, que é concretamente a geração. Assim a passagem de potência a acto, ou mais especificamente, a passagem em potência ao ente actual denominou-se movimento. Isso é muito bonito porque o movimento é compreendido não somente como o deslocamento, mas como uma força de mudança, uma geração, uma gestação, um gesto que dá vida a outro gesto, numa transformação da *dymanis* em *energeia* (aqui a tradução bem rápida destes termos gregos são: dinâmica em energia respectivamente), num movimento de desvelamento do ser em si. Isso é para a gente pensar sobre a ideia de movimento que é muito mais complexa do que comumente é tratada. Para nós que trabalhamos e experienciamos a dança isso é mais fácil e aceitável de compreender. Não que seja difícil, porém experimentamos esse movimento quando realmente dançamos. (GROSS, 2013¹⁶¹).

2.2.3 Aula sobre o Toque Poético e Uso das Células Corporais e Toque Poético

Com o mapa referencial, as discussões teóricas em grupo e o trabalho de corpo feito nos laboratórios híbridos, em que aulas de corpo foram dadas pelo autor desta tese e pelos outros professores de técnica que trabalhavam na companhia¹⁶², os intérpretes foram entrando em contato com os roteiros estabelecidos para os "capítulos" de cada um. Para que a realidade (((inçex)))terna dos corpos poéticos ficasse mais clara, e surgisse potente, planejou-se uma aula teórico-prática sobre o TOP (Figura 94). Assim, a começar pela definição da TCSB, foram abordadas as questões da anatomia, fisiologia, palpação, indicações, cuidados e contraindicações relacionadas à TCSB. Ao mesmo tempo, foi assinado o Termo Livre/TLCE, em que todos concordavam em ser responsáveis pelo material que pudesse ser criado no contato com o TOP (Apêndice D). Ainda foi passado o Questionário da 1ª Etapa, que continha perguntas que identificavam o intérprete, o tempo em que ele dançava, o tempo em que ele dançava na Quasar e o que ele havia vivido com relação aos processos composicionais

¹⁶¹ Retirado de <facebook.com/groups/350093778430113/>. Acesso em: 26 jan. 2015. Este trecho será também tratado como informação pessoal, pois está vinculado a um grupo privado do Facebook.

¹⁶² Nesse período de tempo, as aulas da companhia mantiveram-se, sendo duas de clássico, duas de Pilates, feitas no Studio Balance, e uma de contemporâneo. Além disso, na primeira parte do ensaio, os "corridos" eram passados, para que o elenco estivesse preparado para os espetáculos que estivessem em turnê.

até aquele momento (Apêndice E). Para finalizar, uma explicação sobre as formas de improvisação possíveis no uso do TOP e sobre o Contato-Improvisação foi realizada, para esclarecer como os dançarinos poderiam chegar aos padrões de movimento guardados em suas memórias, que se tornariam as matrizes de movimento pré-expressivas e as danças pessoais de cada um.

Figura 94: Helga Stein, aula de TOP, com uso de TCSB, e diferentes formas de improviso, 2013.



Concomitantemente, outras vivências com a TCSB e os improvisos começaram a ser feitas para que os intérpretes começassem a sentir o que era o TOP. Assim, em uma delas, foram usadas luvas de dedo, para que o TOP fosse feito na cavidade oral, com diferentes alimentos sendo introduzidos na boca para estimular outras sensações. Tudo isso se relacionava às explorações referentes ao "capítulo" boca:

E a boca? "[...] vinha me preocupando com a predileção a favor da visão e em detrimento dos demais sentidos no modo como a arquitetura (dança) era concebida, ensinada e criticada, bem como o conseqüente desaparecimento das características sensoriais e sensuais nas artes da arquitetura (dança)." (PALLASMA, 2011, p. 9)¹⁶³ (em parênteses, adições próprias, que eu fiz). Pensei na boca, que é pesquisada agora. Trocar a visão pela boca ao concebermos a coreografia: coreografia para comer/ouvir? ...para vomitar? para sensualizar? triturar? chupar? ... para que? Ensinar e criticar a dança pelo que se sente na boca: azedo, doce, amargo, fêl, enjôo, mel, vômito, corte, sutura, injeção, tensão... onde está o desejo da boca? LEVAR: 1- algum alimento pastoso para colocar na boca; só um pouco, que cabe em um potinho

¹⁶³ PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos**. Porto Alegre: ArtMed Editora, 2011.

pequeno; 2- escova de dente e fio dental; 3- toalha de rosto. Gracias. (BITTAR, 2013¹⁶⁴).

Após alguns encontros a mais, foi evidenciado que os intérpretes precisavam começar a observar-se no sentido de ver quais matrizes corporais haviam se apresentado nesse processo de vivência com o TOP. Rodovalho ainda não havia começado a coreografar a companhia e isso foi assumido como algo produtivo, pois seria necessário que esses padrões em pesquisa estivessem mais memorizados para que outro estímulo fosse dado posteriormente, de modo a não "confundir" ou desfocar os intérpretes. Assim, foi pedido que eles trabalhassem alguns improvisos com roteiros e que mostrassem isso ao elenco e a Rodovalho. Eles seriam fotografados e filmados para que as primeiras CEC fossem construídas, dando espaço para o surgimento do pré-expressivo, simbolizado pelas matrizes e a dança pessoal (Figura 95).

Figura 95: Foto Helga Stein, e CEC José Villaça. Intérprete: Paula Machado. Fotos coloridas, 108 x 148 mm, 2013.



Antes que a Quasar viajasse para uma turnê de mais de trinta dias pela Europa, em que dançaria dois espetáculos diferentes, foram reveladas e dadas as fotos e CEC relacionadas ao trabalho que cada um havia desenvolvido para *Por 7 Vezes* até aquele ponto. Assim, foi pedido que, individualmente, eles mantivessem esses lugares e padrões que se haviam

¹⁶⁴ Comunicação feita entre Bittar e o elenco da Quasar, em que ele organiza uma ação para que o emprego do TOP relacione-se diretamente ao "capítulo" que estava sendo pesquisado. Esta informação será tratada como pessoal, uma vez que foi feita em um grupo privado do Facebook. Retirada de <facebook.com/groups/350093778430113/>. Acesso em: 15 jan. 2015.

revelado vivos, para que as matrizes ficassem mais claras e a dança pessoal não fosse perdida. A essa ação foi dado o nome de *Capturando o Movimento (In-Ex)terno*¹⁶⁵, descrevendo-a como:

[...] a ideia é a de utilizar a fotografia, para a construção das chamadas células corporais, que evidenciarão uma outra forma de se mover, derivada da exploração via improvisado dirigido do chamada movimento (in-ex)terno, que vem sendo pesquisado na Quasar para o novo espetáculo de comemoração dos 25 anos dessa cia. Assim, pensou-se em explorar essa movimentação (in-ex)terna utilizando-se as 7 Dicas de Centramento em Pé do Fletcher Pilates®, e as manipulações em ação¹⁶⁶, dentro do contexto maior do espetáculo, que vem sendo discutido teoricamente pelo coreógrafo e integrantes da cia. Para isso, cada intérprete passou pelos laboratórios de corpo, onde esses dois recursos foram empregadas, na intenção de criar um baú de memórias corporais (in-ex)ternas, que poderiam servir como suporte para o explorar de outros caminhos no corpo para a criação de poéticas diferentes das que normalmente eram vivenciadas. (BITTAR, 2013¹⁶⁷).

Sobre a "tarefa de casa" requisitada dos intérpretes, segue um exemplo do que ocorreu:

Gyn, 01/04/2013. Oi, Carol! Você está recebendo um “kit” para continuar as pesquisas para o próximo espetáculo. Assim, seguem: 1 – A foto do padrão pesquisado (2); 2 – Uma célula corporal (2); 3 – Um recorte diferente da mesma célula (2). Tarefas para a continuidade da ação “Capturando o Movimento (In-Ex)terno: a.Repetir o aquecimento que fizemos em minhas aulas (Fletcher Pilates e Manipulações em Ação); b.Continuar a pesquisa do padrão¹⁶⁸, indo a favor e contra o mesmo; c.Brincar com as células, fazendo cópias das em melhor qualidade, e criando um “rabisco” que identifique o que ficou registrado nas fotos (exemplo abaixo); d.Brinque com as células, adicionando as imagens, rabiscos e impressões pesquisadas até agora, para que tenha um “produto final”, outra célula, com referência nas questões pesquisadas até agora por vocês, Henrique e eu. Sucesso, bjo e meeerrrrdddaaaaa! Adriano. (BITTAR, 2013¹⁶⁹).

Toda essa vivência realizada nesta parte do processo teve como foco a sensibilização dos dançarinos da Quasar para que realmente adentrassem a realidade (((inξex)))terna dos corpos poéticos. Como citado por Pallasmaa (2011) em comentário anterior, a predileção pelo sentido da visão vem prejudicando a dança e isso faz com que desapareçam as características sensoriais e sensuais do movimento. Mas há de ater-se aos significados dos sentidos, pois o corpo articula, armazena e processa respostas sensoriais e dos pensamentos, agindo em cognição. Assim, um caminho viável para a dança/poética seria explorar a modalidade reprimida dos sentidos. Esta pode ser encontrada na pele, que, por exemplo, distingue cores.

¹⁶⁵ Antiga forma de referir-se ao (((inξex)))terno.

¹⁶⁶ Antiga forma de se referir ao Toque Poético.

¹⁶⁷ Essas informações são parte do acervo pessoal do pesquisador desta tese, obtidas em 20 de março de 2013.

¹⁶⁸ O padrão aqui pedido refere-se às matrizes corporais em estudo e à dança pessoal, parte do pré-expressivo em pesquisa.

¹⁶⁹ Essas informações são parte do acervo pessoal do pesquisador desta tese, obtidas em 1º abril de 2013.

Em *Por 7 Vezes*, as mãos poderiam ver as vísceras ao tocá-las; os olhos poderiam tocar o que veem. Assim, a própria essência da vivência é moldada pela tutilidade e pela visão periférica afocal. A visão focada cria um confronto com o mundo, enquanto a visão periférica faz com que os seres envolvam-se na carne do mundo. Poderia ser considerado que todos os sentidos, incluindo a visão, são extensões do tato, e que todas as experiências sensoriais são variantes do tato. O tato é o pai de todos os sentidos. O tato integra o experimentado no mundo com a individualidade de cada um. Até mesmo as percepções visuais se mesclam e integram no continuum tátil da individualidade.

Pelo corpo, lembra-se de quem se é, e de onde se vem. O corpo é o próprio local da referência, memória, imaginação e integração. Os olhos têm vontade de poder e controle, enquanto a visão desfocada e periférica tem mais prioridade nos sistema perceptual e mental. Essa é uma das formas do corpo produzir sentidos ressoantes em cena e de encontrar uma poesia potente.

2.2.4 Dança Pessoal, Avaliação Postural, Mapa Corporal e Novas Células Corporais

Quando o elenco da Quasar chegou de viagem, o ritmo de produção de *Por 7 Vezes* alterou-se completamente. Os prazos para que o espetáculo ficasse pronto começaram a ser estipulados e uma equipe de filmagem completa estabeleceu-se no Espaço Quasar, começando a filmar toda a rotina da companhia. O intuito era fazer um documentário sobre os processos de criação desse novo espetáculo, uma ação também vinculada às comemorações dos 25 anos da companhia.

Desse feito, a rotina foi alterada e eles voltaram a dedicar-se às duas aulas de clássico, duas de Pilates e uma de contemporâneo, só que boa parte do processo de composição começou a tomar quase que todo o tempo de ensaio, com Rodovalho sendo mais enfático na procura pelo que queria, trazendo ideias, músicas e movimentos, que eram colocados em jogo para serem explorados (Figura 96). Ademais, os trinta minutos iniciais antes definidos para a aula de corpo com o autor desta tese foram abolidos, pois nem todos os bailarinos estavam aptos ao mesmo tempo para fazer as experimentações que tinham iniciado anteriormente. Só aqueles que esperavam suas vezes para montar as coreografias podiam se dedicar à procura dos caminhos (((inçex)))ternos do mover, e com ressalvas, pois tinham de se manter atentos ao todo.

Logo que retornaram, e a partir dessa outra dinâmica, quando questionados sobre como haviam se relacionado com as "tarefas" antes propostas, alguns responderam que haviam se dado muito bem com elas, conseguindo explorar o que havia sido pedido. Já outros não, pois tinham se desligado completamente das CEC, das matrizes e da dança pessoal em pesquisa. Eles relataram que as condições da viagem e o distaciamento do Brasil haviam causado a dificuldade em seguir os exercícios requeridos. Assim, para retomar os laboratórios de corpo, mais ênfase foi dada aos contatos pessoais para que a realidade (((inξex)))terna ficasse mais clara e cada intérprete fosse contactado no local de desenvolvimento do material até então pesquisado.

Figura 96: Helga Stein, Henrique Rodovalho e João Gross em ação na Quasar, foto colorida, 108 x 148 mm, 2013.



Um exercício interessante foi proposto nessa etapa. Foi pedido que os bailarinos trabalhassem tanto junto ao professor guia quanto sozinhos para que pudessem usar as CEC e o TOP, possibilitando o encontro das matrizes corporais e da dança pessoal. Para tanto, foi sugerido que fizessem uma exploração de movimentos: primeiro em direção à dança pessoal/padrão de movimento guardado na memória corporal, como se a palavra principal neste caso fosse respirar; depois, que os intérpretes se movessem ao contrário da dança pessoal/padrão e que buscassem a precisão nesse exercício. Ainda, foi pedido que eles se deslocassem em sentido ao padrão/dança pessoal, usando uma variação do tônus corporal, mais alto ou mais baixo, focando a precisão; e, por fim, que movessem ao contrário do padrão/dança pessoal,

focando ritmos diferentes. Esperava-se, com esse exercício, que os intérpretes focalizassem movimentos menores que pudessem ser melhor memorizados, para que estivessem disponíveis quando necessário.

Com o retorno dado pelos bailarinos, percebeu-se o exercício havia surtido efeito e que deveria haver uma nova experimentação com a dança pessoal, que já ficava mais evidente. Isso foi proposto e tomou forma quando eles participaram de um novo exercício de improvisação, em que foram fotografados e filmados (Figura 97). A intenção era consolidar essa etapa e deixar esse material disponível para o uso de Rodovalho e dos intérpretes.

Figura 97: Helga Stein, A Dança Pessoal, intérprete Paula Machado, fotos coloridas, 108 x 148 mm, 2013.



Posterior a isso, muito material começou a ser dado para os intérpretes por Rodovalho, que exigia cada vez mais deles. Chegou uma hora em que, de tão estafados e concentrados, os intérpretes começaram a demonstrar que não conseguiriam trabalhar com mais estímulos, representados, nesse caso, pelas CEC ou TOP. Isso foi devidamente respeitado e o contato professor-guia começou a acontecer devido a tensões que se acumulavam ou a lesões advindas do processo composicional. Alguns intérpretes, mais acostumados aos processos de composição com Rodovalho, conseguiam ir adiante, usando as CEC e TOP na composição em questão. Cada um tinha um ritmo para uso dos recursos poéticos aplicados, e isso fazia com que a experiência no geral fosse, no mínimo, intrigante, com momentos de avidez e boas experiências com as CEC e/ou TOP sendo contrapostos a outros momentos de estafa e afastamento desses recursos.

Com o passar do tempo, e com as coreografias mais elaboradas, chegou a hora de novas CEC surgirem. Elas agora teriam como base não mais o pré-expressivo, mas o expressivo e a partitura coreográfica. Assim, foi requisitado que os intérpretes passassem por

uma avaliação postural (Anexo B) e fossem tocados pelo professor-guia, para que pudessem ter um contato aumentado com o MRP e se fizessem ainda mais apropriados dos efeitos e das possibilidades do jogo com os padrões de memória/dança pessoal em seus corpos, agora denominado de *Mapa Corporal*, e a coreografia fosse apreendida.

Paralelo à avaliação postural, foi requisitado que os bailarinos preenchessem o que se convencionou chamar de *Ficha Técnica*, baseada nos "capítulos" que os intérpretes dançavam. Essa Ficha pretendia que as percepções dos intérpretes sobre o que estavam dançando, a essa altura já consolidado, fossem expostas, ou mesmo lembradas, para serem divididas com os artistas visuais que estavam seguindo o desenrolar da poética e confeccionariam as CEC. Eram requisitadas as palavras-chave e os conceitos associados às pesquisas teóricas antes feitas, um mini-roteiro do capítulo dançado, caso houvesse, e um momento-chave da coreografia (que seria repetido quando as fotos para as futuras CEC estivessem sendo clicadas, os futuros TOP aplicados e os RA feitos). Seguem-se dois exemplos:

José Villaça - Local: Quasar cia. de dança. Data: 11 nov. 2013. Cena: braços. Envolvidos: Flora, Martha, José e Marcos. Palavras/conceitos-chave: extensão, vaidade e desejo. Mini-roteiro: contempla a si, exalta. Percebe a presença de potenciais (de beleza ou vaidade) que podem colidir com suas potências. Olha a outra vaidade, contempla e ao mesmo tempo rejeita. Quer ser único, mas se deixa levar por outras belezas. Se ver múltiplo incomoda. Junta-se a um "bolo" que quer ENVOLVER todas as potências (belezas, vaidades, forças). Célula/momento-chave: os quatro não se veem no início, mas se movimentam parecido, sempre com o foco dos olhos à frente (como se fosse olhando em um espelho) e os braços em movimento. No fim, todos juntos e se enxotando, braços em emaranhado. Flora Maria - Local: Quasar. Data: 11 nov. 2013. Cena: vísceras. Envolvidos: Flora e Valeska. Palavras/conceitos-chave: organização, rotina, funcionamento, vital, trabalho. Mini-roteiro: movimentos bem encaixados e musicais, estrutura como a de uma conversa, uma fala e a outra responde. Célula/momento-chave: a repetição dos gestos provoca a sensação de rotina, os movimentos bem encaixados e musicais remetem ao trabalho, onde uma parte precisa da outra para continuar funcionando. (VILLAÇA; MARIA, 2013¹⁷⁰).

Desse feito, as novas CEC foram confeccionadas (Figura 98).

¹⁷⁰ Estes depoimentos serão tratados como informações pessoais, parte do acervo do pesquisador desta tese, datados de 11 de novembro de 2013.

Figura 98: "a", "b" e "c" Marcos Camargo, "d" Helga Stein, CEC *Por 7 Vezes*, fotos coloridas modificadas graficamente, 108 x 148 mm, 2013.



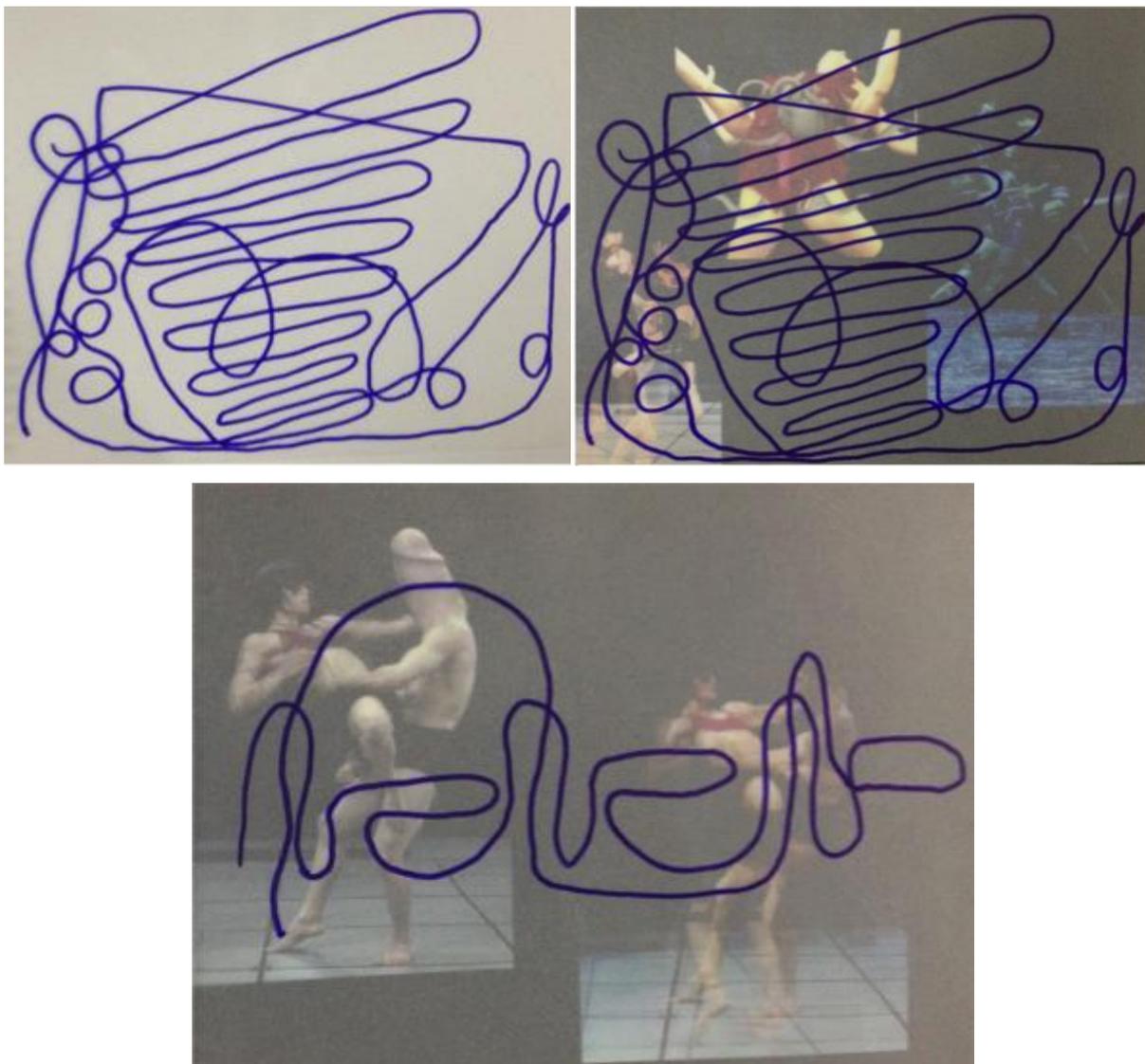
2.2.5 A Prática Expressiva Expandida, o uso dos Rabiscos e a Partitura Coreográfica Contemporânea

Aproximadamente um mês antes da pré-estreia de *Por 7 Vezes*, foram feitas duas reuniões, uma com Rodovalho e outra com Daniel Calvet, ensaiador da companhia goiana, para que todo o material compilado pelo professor-guia, agrupado no denominado *Livro dos desejos*, fosse mostrado aos dois. A tentativa era estimular um maior debate em torno do que havia sido criado para ver quais seriam os rumos a tomar no tocante ao uso daquele rico material com os intérpretes. Além disso, buscava-se a cooperação e o entendimento dos dois com relação ao todo feito, para que o material fosse devidamente absorvido por eles e se

fomentasse um senso de que ele seria útil e que poderia ser usado pelo elenco da Quasar. Eles prontamente concordaram que o material havia sido muito bem feito e que os intérpretes deveriam usá-lo inclusive em ensaios, ou mesmo naquelas coreografias em que havia tido um menor tempo para trabalho e que estavam meio indefinidas (Apêndices L, M e N).

Mais perto da estreia do espetáculo em si, que se daria no Teatro Alfa, em São Paulo, foi feito um último exercício, no qual todo o material trabalhado foi apresentado a cada intérprete e foi feito uma espécie de *gestalt* final, denominada de diagnóstico *Livro dos desejos*. Assim, o TOP foi novamente utilizado com os intérpretes e os RA foram feitos logo após essa aplicação (Figura 99).

Figura 99: Paula Machado, Rabiscos *Por 7 Vezes*, caneta esferográfica sob papel de seda e CEC, 108 x 148 mm, 2013.



A intenção toda era a de que este trabalho, e o uso dos recursos poéticos CEC, TOP e RA, pudesse trazer a percepção de outra subjetividade latente. A aposta era que essa subjetividade atingida seria benéfica no sentido do amadurecimento da poética em pesquisa nos corpos dos integrantes da Quasar e no afinamento da partitura coreográfica contemporânea, passando, assim, a ser considerada como factível e de interesse para o fenômeno contemporâneo da dança.

Figura 100: Marcos, Camargo, A Partitura Coreográfica Contemporânea em *Por 7 Vezes* da Quasar Cia. de Dança, foto colorida, 108 x 148 mm, 2013.



2.3 AS CÉLULAS CORPORAIS, O TOQUE POÉTICO E OS RABISCOS COMO RECURSOS NOS PROCESSOS COMPOSICIONAIS DA DANÇA CONTEMPORÂNEA

Os recursos poéticos TOP e RA, propostos nesta tese e utilizados em parceria com as CEC, as quais já haviam sido testadas e empregadas anteriormente pelo mesmo autor desta tese (BITTAR, 2005a; 2011b; 2012; 2012; BITTAR e AZEVEDO, 2012), e mostrado ser factíveis na dança contemporânea, parecem ter sido relevantes nos processos composicionais de *MADAM* e *Por 7 Vezes*.

Isso ficou evidente nas respostas dadas pelo elenco do NEKA aos Questionários da 1ª e 2ª etapas (Apêndices E e H), unânime ao avaliar que as CEC e o TOP foram factíveis nos processos composicionais de *MADAM* (Gráfico 1). Ademais, eles também foram unânimes em responder que gostariam de participar de outro espetáculo, cujo processo de criação envolvesse o uso de um ou mais desses recursos poéticos (Gráfico 2).

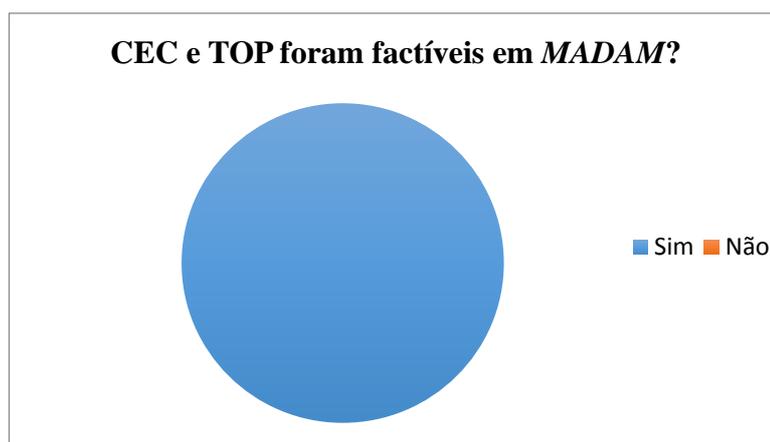
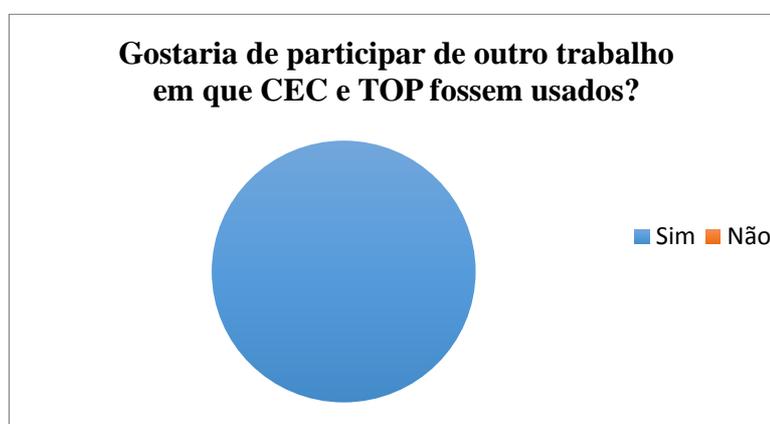
Gráfico 1: CEC e TOP foram factíveis em *MADAM*?

Gráfico 2: Gostaria de participar de outro trabalho em que CEC e TOP fossem usados?



Em *MADAM*, três intérpretes maduros (média de idade 35,66 anos), dois do sexo masculino e uma do feminino, que já havia participado de outros processos composicionais e estavam em momentos de suas carreiras em que um dos objetivos era justamente a vivência de diferentes estímulos e caminhos para o fazer cênico. Assim, o fato do uso das CEC e TOP representar uma situação nova para os intérpretes pode ter colaborado para o envolvimento dos dançarinos, deixando-os motivados a analisar positivamente a questão dos recursos poéticos CEC e RA serem factíveis na dança contemporânea:

Tenho procurado trabalhar em situações novas e desafiadoras para mim – por exemplo, com linguagem teatral e canto. [...] Para mim um processo composicional ideal é aquele que está de acordo com minhas necessidades artísticas e expressivas no momento do processo. Não tenho um modelo ideal, e nenhuma pretensão neste sentido. Ultimamente só participo de processos que estejam de acordo com minhas buscas no momento que o processo ocorre.¹⁷¹

¹⁷¹ Erica Bearlz. Entrevista em 26 de junho de 2012.

Outro fator que deve ser levado em consideração é que muitas vezes a maturidade cênica que o elenco do NEKA possuía pode ter auxiliado os intérpretes a entender os mecanismos relacionados ao uso das CEC e TOP (Gráficos 3 e 4). Isso pode ter feito com que eles se sentissem seguros para lidar com o inesperado e o experimental no tocante ao uso das CEC e TOP no processo composicional em questão.

Gráfico 3: Idade dos Integrantes do NEKA em 2012.

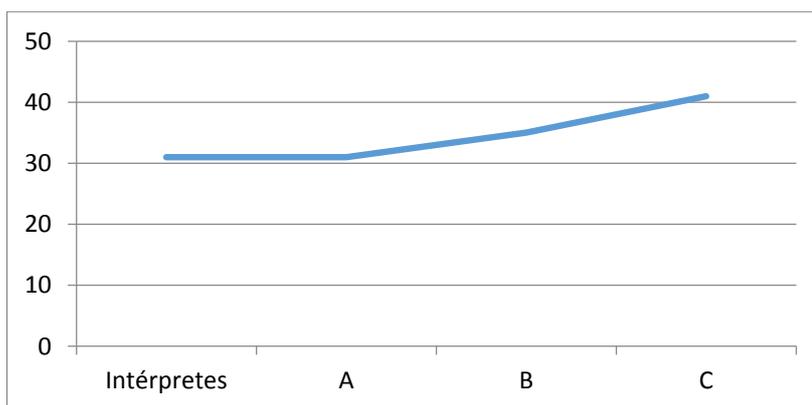
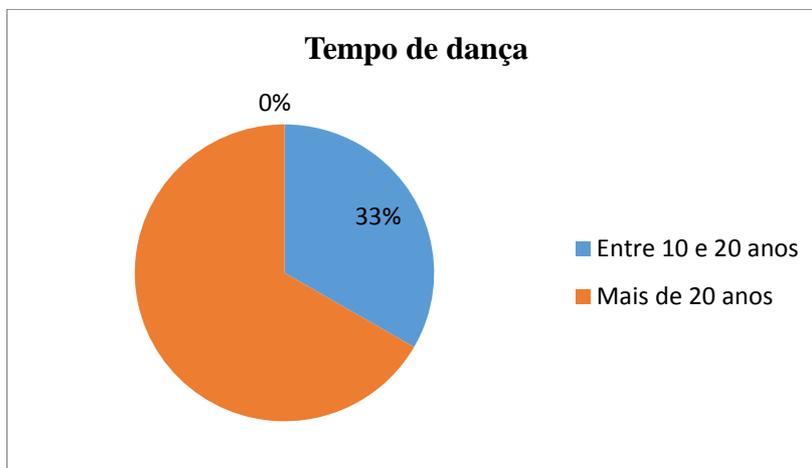


Gráfico 4: Tempo em que dançavam. NEKA em 2012.



Apesar disso, e ao mesmo tempo, o NEKA não contou com o auxílio de um diretor que se fizesse presente para que a poética em questão fosse guiada e pudesse apresentar-se coesa. Contudo, os intérpretes maduros conseguiram achar o espaço e o tempo necessários entre si para observar e fazer uma escolha focada do material adequado para a cena, frente a tantos estímulos presentes decorrentes das parcerias em ação. Mas como a metodologia de emprego dos recursos aqui estudados é relativamente aberta e assemelha-se ao formato da Fita de Möbius, sendo capaz de ser recombinação e replicada sem número de

vezes estipulado, poderia ter havido uma dificuldade no uso de tais recursos, não evidenciada na pesquisa:

Minhas últimas experiências têm sido em forma de colaboração com outros artistas, em busca de uma linguagem que satisfaça esteticamente e artisticamente todos os envolvidos no processo. Não tenho me interessado por dança pura ou trabalhos apenas de movimento. Isso reflete em minhas escolhas nas parcerias artísticas.¹⁷²

Outro fator que possivelmente contou positivamente para o sucesso do uso das CEC e TOP no NEKA foi o fato de todos terem uma bagagem em comum, ou seja, todos os intérpretes haviam, de uma maneira ou de outra, relacionado-se com a Quasar de forma aprofundada. Além do mais, todos dividiam um apreço uns pelos outros e uma confiança geradas não só pela solidez do processo ou da proposta em uso, mas por outros fatores, como a amizade e os vínculos pessoais existentes previamente.

O entendimento do que era uma preparação corporal adequada dos integrantes do NEKA também coincidiu com como o autor desta tese pensa os processos composicionais na dança contemporânea. Esse fator foi preponderante para que o elenco entrasse em acordo e conseguisse realizar seu trabalho com coerência e tranquilidade:

(A preparação corporal) Teria que estar diretamente relacionada à intenção e/ou proposta estética do trabalho a ser desenvolvido. Preparar o corpo para a ação artística que está por ser realizada. O responsável pela preparação corporal deve estar intimamente ligado às ideias do proponente, caso não seja a mesma pessoa. A preparação corporal, no que busco, acaba fazendo parte dos laboratórios de criação. Uma coisa leva à outra.¹⁷³

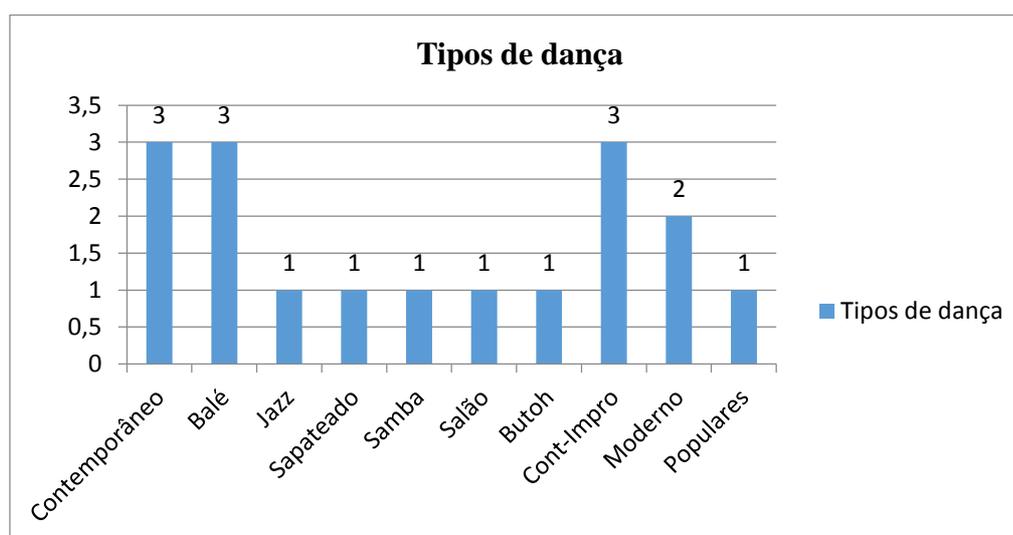
A familiaridade que os intérpretes do NEKA também tinham com o uso das imagens para o treinamento corporal pode ter influenciado os resultados anteriormente citados. Sabe-se que uma das intérpretes tem uma longa relação estabelecida com o uso de recursos imagéticos na dança e que ela se sente particularmente motivada e criativa ao lidar com essa subjetividade, que se visualiza e cria outras metáforas imaginadas. Como o proponente desta tese também participou no papel de diretor-intérprete-criador de *MADAM*, e já vem usando as CEC há um tempo, suas opiniões sobre o uso das CEC e TOP também podem estar sugestionadas. Ademais, um dos integrantes do NEKA é dançarino e fisioterapeuta e outro é dançarino e arquiteto, fatos que podem tê-los colocado em vantagem no entendimento do TOP e das CEC, e na consequente utilização inteligente e intuitiva desses recursos.

¹⁷² Erica Bearlz. Entrevista em 26 de junho de 2012.

¹⁷³ Erica Bearlz. Entrevista em 26 de junho de 2012.

Ao visualizar os tipos e estilos de dança que os intérpretes do NEKA já haviam se envolvido até 2012 (Gráfico 5), pode ser inferido que o TOP havia sido bem aceito pelos dançarinos por todos já terem se envolvido com o Contato-Improvisação, vital para o uso desse recurso. Simultaneamente, um deles dançava Samba e Dança de Salão, que, por serem "danças de par", acabam por oferecer subsídios e habilidades a quem usa o TOP. Outro já havia se envolvido com Butoh, que usa muitas imagens para revelar estados corporais, o que pode ter auxiliado esse dançarino a usar de modo eficaz as CEC. Por último, um deles dançava algumas Danças Populares Brasileiras, que, por trabalharem mais próximas à cultura e à individualidade das pessoas, tendem a fazê-las preparadas para lidar com uma dança mais pessoal e intransferível. Isso pode ter auxiliado esse intérprete a melhor se posicionar e dar respostas mais rápidas frente ao uso das CEC e TOP.

Gráfico 5: Tipos de dança aprendidas pelos integrantes do NEKA em 2012.



O fato dos três integrantes do NEKA já terem tido contato aprofundado com o método Pilates para a preparação corporal na dança também foi vista como um fator de facilitação no uso das CEC e TOP. Isso se justifica por esses recursos serem baseados em técnicas somáticas, como o Pilates, que auxiliam os intérpretes a entrar em contato com as categorias corporais relacionadas à realidade (((inçex)))terna dos corpos poéticos, fator determinante para o sucesso de tal estratégia.

Outras opiniões dos integrantes do NEKA também apontam para o fato de que as CEC e o TOP são factíveis na dança contemporânea. Isso pode ser evidenciado nas falas dos integrantes desse grupo, que mostraram que as CEC e o TOP podem realmente levar o intérprete a estar mais vivo e potencializado em cena:

O processo de composição de movimento do espetáculo *MADAM* foi muito interessante e ocorreu anos após o *Descoberto Incolor*¹⁷⁴. As manipulações e o entendimento (também a imagem mental) dos fluídos existentes intracorpóreos, que estão em constante movimento, e que levam o corpo para estados de movimentação específica, ou pausa, trouxeram uma fluência e uma maior escuta do estado interno do corpo.¹⁷⁵

O fato de a equipe de criação de *MADAM* ter trabalhado transdisciplinariamente também foi considerado bastante positivo por uma das intérpretes-criadoras. Isso parece ter dado força aos argumentos utilizados para o uso do TOP e das CEC, fazendo com que as discussões e os acordos feitos entre todos corrigissem eventuais erros de percurso:

(Trabalhar em uma equipe transdisciplinar na criação das poéticas da cena é certamente mais rico e instigante, aproximando mais do movimento como uma resposta às questões levantadas por toda a equipe, e não apenas questões unicamente corporais ou de dança. O corpo reagia com ações físicas aos questionamentos levantados. A cada encontro as próprias ações físicas modificavam as ações físicas subsequentes. O movimento aparecia como pensamento do corpo, buscando respostas. O corpo age e reage a si mesmo, o tempo todo, ao mesmo tempo. O estado físico é o de presença pura.¹⁷⁶

Assim, de modo geral as CEC foram vistas pelo NEKA como um recurso auxiliar na composição poética:

As CEC e o TOP contribuem para os intérpretes perceberem melhor seus corpos, e a relação do intérprete com o movimento muda. O movimento possui uma lógica própria. [...] elas acentuam algumas dinâmicas internas, e ajudam na releitura de matrizes de movimento mais antigas. Podem também apontar lugares esquecidos no corpo, que precisam ser lembrados: a imagem da célula seria uma das formas de fazê-lo. A partir das células, a resignificação do movimento acontece com maior intensidade.¹⁷⁷

[...] quando eu peguei o desenho e entendi que iria usar aquilo como célula [...] foi uma síntese rápida entre a imagem, a sensação da imagem, a memória da imagem e desses momentos que eu tinha trabalhado [...] parece que de tudo que eu vinha fazendo a imagem puxava o que era mais forte... e daí a partir daí eu só fiquei com essas mais fortes... eu fui deixando os outros... daí eu fiquei nesses mais fortes e continuei explorando os mais fortes... para desenvolver as outras cenas... [...] no começo eu tive que fazer um esforço para isso, mas depois das células foi muito assim, criou um sentido próprio, uma lógica própria. Que eu só ia, assim, percebendo o que não fazia parte da lógica, e eu ia tentando excluir... claro que às vezes escapava pelo vício, porque tem uns caminhos que já estavam condicionados, então às vezes escapava... mas era muito assim, era forte o que não era da célula... era engraçado, era mais forte o que não era... eu percebia mais rapidamente o que

¹⁷⁴ *Descoberto Incolor* é um espetáculo de dança contemporânea dirigido por Kleber Damaso, em que Nilo Martins participou como intérprete-criador. Essa peça estreou em Goiânia no ano de 2006.

¹⁷⁵ Nilo Martins. Entrevista em 24 de junho de 2012.

¹⁷⁶ Erica Bearlz. Entrevista em 26 de junho de 2012.

¹⁷⁷ Erica Bearlz. Entrevista em 26 de junho de 2012.

não fazia parte dessa célula... e essa célula na verdade virou para mim uma célula mãe, uma matriz geral, que todas as cenas eu partia do mesmo ponto... daí eu me desmembrava de acordo com a circunstância... mas eu tentava, assim, durante a coreografia você tem que olhar também para lá e para cá, tipo no duo com o Nilo, no momento em que eu separo para voltar, eu retomo isso, tentei... [...] usei como ferramenta mesmo, o tempo todo. É claro que eu imagino assim, faz tempo, né, mas eu acho que eu não explorei o máximo não, mas eu lembro que eu fiquei... como ferramenta mesmo, peguei para mim mesmo... assim, sabe, como ferramenta... e foi importante; foi a partir desse momento que eu vi que não estava mais fazendo um esforço para não fazer aquilo, eu tava fazendo isso... sabe assim, eu parei de tentar não fazer alguma coisa e passei a fazer essa coisa. Era engraçado assim, quando a partir da célula, eu mesmo sem querer, vamos supor, a partir da célula vinha um movimento mais posicionado, mas quando vinha da célula, eu até era mais permissiva comigo mesmo, daí tudo bem...então tá... agora tinham uns que vinham e não eram das células, era porque eu mesma queria fazer, daí esses eu já oh...mas tem outros que vinham de um jeito e eu via um sentido nas células, então esses são ok, porque senão eu ficava parada, porque difícil, né? Nossa, difícil demais! Então eu usei muito como ferramenta mesmo, sabe?¹⁷⁸

Sobre o uso conjunto das CEC e TOP, os mecanismos envolvidos nesse processo parece terem sido desvelados na fala desta intérprete:

[...] o toque me leva para um lugar que daí aquela coisa que eu falei para você, não sei se é uma coisa muito minha, que eu me dou para isso, não sei se com todo mundo é assim, mas o toque me leva para um lugar diferente do que eu iria sozinha, sozinha. Um lugar reconhecível depois para eu chegar nesse lugar com os meus caminhos, mas se eu não tivesse o toque eu não chegaria, eu tenho isso com o toque, mas não sei se isso é uma coisa da Erica, porque eu sempre gostei muito, mas você sabe da minha estória, eu tenho isso muito forte, então para mim eu concordo que a célula e o toque é, sei lá, eu sou o toque, então não sei se é o toque ou a célula... [...] ela é uma imagem que traz uma sensação de movimento junto, assim, uma imagem que carrega... quando eu vejo a imagem eu não vejo a foto, eu sinto coisas, me remete a linhas, a sensações, ela parece que é viva nesse sentido, não é que eu vejo uma imagem assim mexendo, ela me lembra de lugares, assim de pontos de início de movimento, digamos...¹⁷⁹

Algumas outras questões foram citadas como positivas, como o fato de a CEC e o TOP possibilitarem uma movimentação tão própria e intuitiva que o nervosismo associado a entrar em cena para dançar algo coreografado por outra pessoa se diluiu em *MADAM*:

[...] a questão da manipulação, ela me deixou muito à vontade, eu escrevi isso... me deixou muito à vontade para poder estar ... é como se eu tivesse encontrado, assim... encontrei isso aqui... a figura do líquido (líquor), que foi falado, também dava para sentir isso... olha aí, também está movimentando... (risos) e que também precisava das paragens e tal... assim, houve uma mudança sem dúvida na qualidade de movimento e na sensação também, de como eu estou me sentido ali, assim. Porque eu tive muito problema com a coisa de ir para a cena em si, dá aquele cagaço de travar e tudo. A manipulação veio tão natural, que eu tava muito tranquilo, se você falasse assim, ó, vou falar uma poesia agora para você e você vai dançar ela... massa, beleza, conseguia, a partir dessa matriz que ficou. Depois que veio as células,

¹⁷⁸ Erica Bearlz. Entrevista em 23 de dezembro de 2012.

¹⁷⁹ Erica Bearlz. Entrevista em 23 de dezembro de 2012.

da Bia, parece que veio reforçar as coisas... teve essa coisa das possibilidades, assim, de cores e formas, mas parece que reforçou muito o que eu estava ali, vivenciando da movimentação... e assim, o que mais acho bacana é essa questão de solucionar para a cena, eu estava muito à vontade para solucionar as questões, que me pegam, assim...¹⁸⁰

Para fechar essa análise do NEKA¹⁸¹, vale ler esse depoimento de um dos integrantes, falando das contradições no uso do TOP e CEC, relacionadas à transposição do ((inçex))terno. Isso pode evidenciar não só que o processo pelo qual a realidade ((inçex))terna eclode em poesia necessita de observação e estudo analítico, e um olhar de fora do processo pode ser valioso para a feitura dos espetáculos em si, mas também que a metodologia relacionada ao uso de tais recursos pode ser ainda mais bem desenvolvida para que haja mais direcionamento para sua utilização:

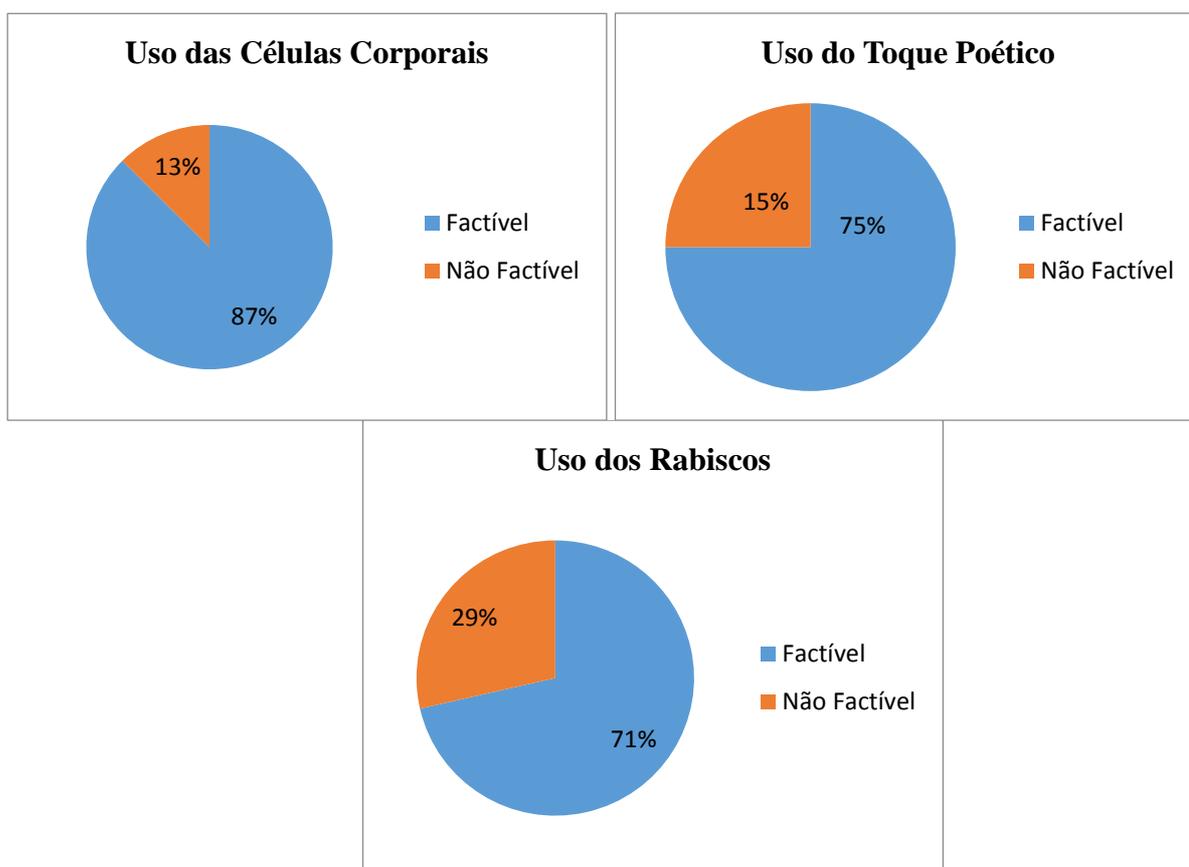
[...] enquanto presença corporal, tônus, eu consegui achar... mas enquanto processo inteiro de achar tudo, também não foi fácil para mim... eu achava fácil voltar para aquele lugar e improvisar em cima daquilo... mas às vezes parece que eu estava muito interno... parecia que eu estava muito dentro... e parecia que não era visto que eu estava nesse estado que eu achava que estava... parece que eu estava mexendo o corpo inteiro, e era uma coisa muito difícil de fazer, como qualquer outra coisa que fosse muito mais visível, mas parece que não sei se chegava... eu fiquei com essa dúvida, se chegava ou não... se tava muito dentro de mim, se tinha que ter sido pelado, para o povo ver que eu estava mexendo... daí eu fiquei um pouco com esse dilema, assim... se tinha chegado, ou não, ou se eu tinha que amadurecer mais em algumas coisas, eu me sentia incomodado às vezes...¹⁸²

Na Quasar, por serem os processos de composição dirigidos somente por Rodovalho há 25 anos e por estarem todos acostumados a empregar metáforas de trabalho tão genuínas, o uso das CEC, TOP e RA parece ter sido direcionado pelo modo como cada intérprete relacionava o que ele havia percebido de matriz corporal pré-expressiva no uso desses recursos com o que Rodovalho pedia que fosse feito em cena. Apesar de as respostas aos Questionários da 1ª e 2ª etapas (Apêndices E e H) terem mostrado como factíveis os recursos poéticos CEC, RA e TOP nos processos de composição de *Por 7 Vezes* (Gráficos 6, 7 e 8), esses mesmos recursos poéticos em pesquisa chegaram a causar algum tipo de tensão geral devido aos questionamentos e ritmos de cada intérprete, do professor-guia, do ensaiador e do diretor. O fato é que as demandas da companhia goiana eram muitas e variadas, e o tempo para que houvesse uma reflexão apropriada sobre a proposta em estudo era escasso.

¹⁸⁰ Nilo Martins. Entrevista em 23 de dezembro de 2012.

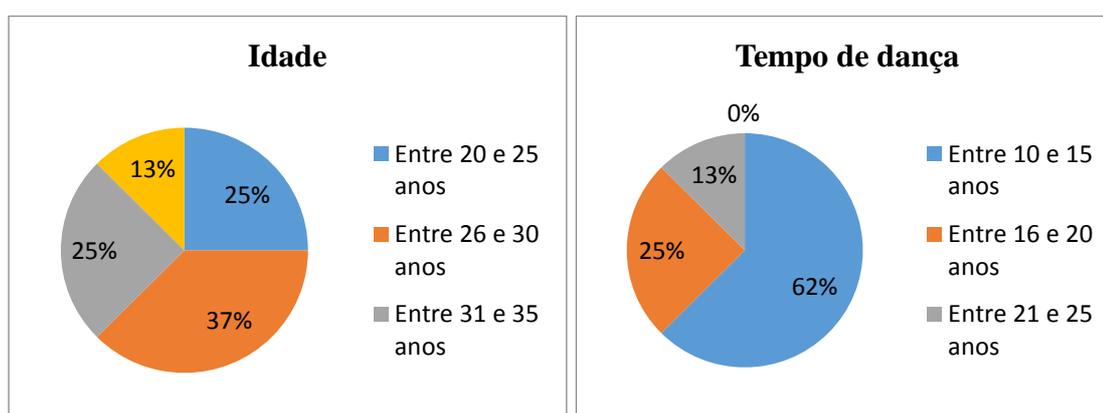
¹⁸¹ Também ver Apêndice I, com depoimentos escritos dados por duas professoras de teatro e atrizes sobre o espetáculo *MADAM*; e Apêndices J e K, com entrevistas completas feitas ao elenco do NEKA.

¹⁸² Adriano Bittar. Entrevista em 23 de dezembro de 2012.

Gráficos 6, 7 e 8: Uso das CEC, RA e TOP em *Por 7 Vezes*, da Quasar Cia. de Dança.

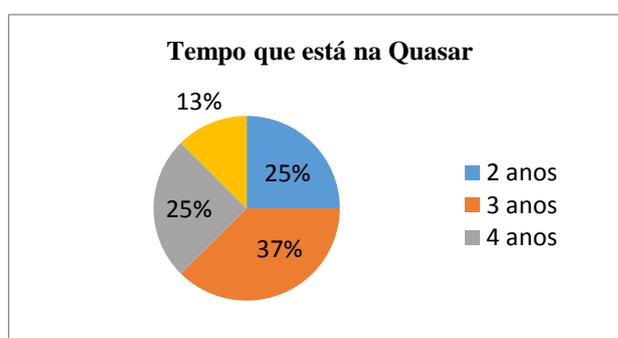
Mesmo assim, momentos muito preciosos e um material bonito foram extraídos da aplicação dos recursos poéticos CEC, RA e TOP. Diferente do NEKA, na Quasar o elenco era maior, composto por oito bailarinos contratados e uma estagiária, quatro do sexo masculino e cinco do feminino. Eles vinham de diferentes partes do Brasil e até de fora do país. A média de idade do elenco era de 29 anos, estando a maioria na faixa etária de 26-30 anos, 25% deles eram bem jovens, mas 13% estavam na faixa etária entre 36-40 anos (Gráfico 9). A maior parte deles (62%) dançava há 10-15 anos (Gráfico 10).

Gráficos 9 e 10: Idade e tempo de dança do elenco de 2012-2013 da Quasar.



Apesar de a média de idade ser inferior à do NEKA, ela é diferente em apenas 6,66 anos e aproxima-se dos trinta anos de idade, quando o bailarino já apresenta certa maturidade. Se for considerado que a maior parte do elenco (37%) já dançava junto há três anos e que os outros estavam na companhia há pelo menos dois anos (Gráfico 11), pode ser inferido que, apesar de relativamente jovem, o elenco era maduro pela experiência que tinha enquanto grupo. Além disso, três deles tinham passado anteriormente pela Quasar Jovem¹⁸³, fato que os colocava ainda mais em contato um com o outro, provocando mais proximidade e estreitamento das relações pessoais e de trabalho.

Gráfico 11: Tempo na Quasar do elenco de 2012-2013.



Por todas as informações analisadas, pode-se concluir que o elenco apresentava uma coesão interna e vivência interessantes. Isso pode ter feito com que os intérpretes considerassem o uso das CEC, TOP e RA como positivo, pois as contradições vivenciadas nesse processo puderam ser mais facilmente endereçadas. Ao mesmo tempo, o *modus operandi* dessa companhia estava sendo influenciado pelo autor desta tese, que, apesar de trabalhar na Quasar desde 2000, não tinha o costume de auxiliar na pesquisa da poética dos espetáculos de forma tão marcante. Desse feito, notou-se que alguns intérpretes consideraram que já havia muitas coisas acontecendo ao mesmo tempo e que o tempo era pouco para aprofundar outras propostas, principalmente as de cunho mais experimental. Isso requereu uma energia extra de todo o grupo, para evitar que o elenco deixasse de usar os recursos propostos.

Nesse sentido, Rodovalho e Calvet foram muito abertos e receptivos, deixando que o trabalho acontecesse naturalmente, sem intervir ou desestimular os bailarinos. No começo do trabalho, com os prazos para a estreia de *Por 7 Vezes* não estabelecidos, muito pôde ser feito

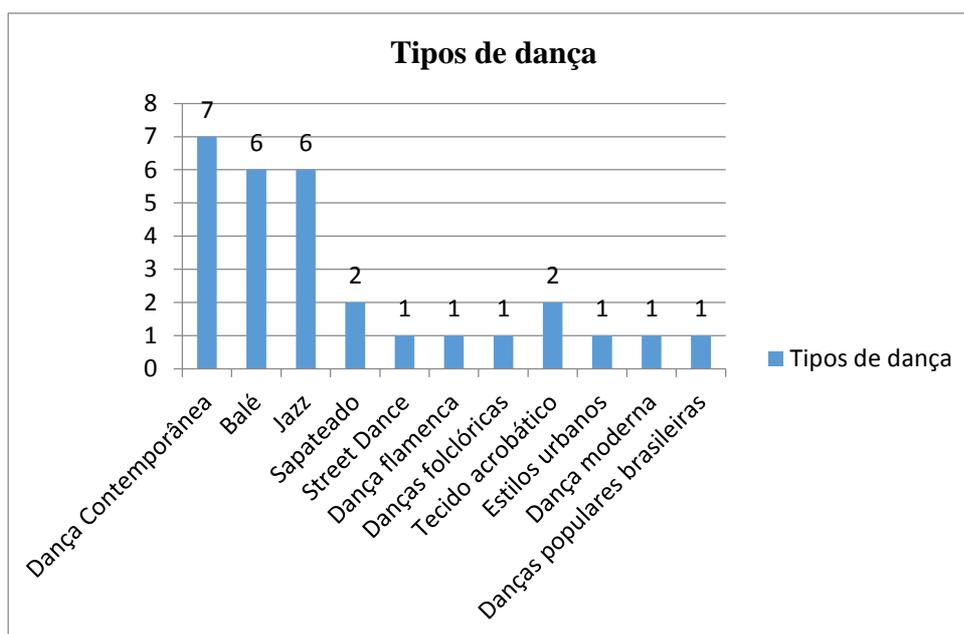
¹⁸³ A Quasar Jovem foi criada em 2007, para suprir uma lacuna na formação de bailarinos de dança contemporânea no estado de Goiás. Ela trabalha com jovens talentos que são considerados para estrear na companhia principal. Mais detalhes em: <quasarjovem.blogspot.com.br>.

em conjunto, com Rodovalho, Calvet e todo o elenco tentando usar a terminologia aplicada por Bittar. Era um momento em que as discussões do roteiro estavam sendo feitas e os intérpretes ainda não estavam sendo coreografados. Isso perdurou até o primeiro terço da fase em que Rodovalho começou a coreografar o elenco, pouco depois de eles terem voltado de uma turnê na Europa.

Entretanto, após esse momento, o autor desta tese teve de observar extremamente todo o grupo, chegando a ficar afastado de uma ação mais contundente por ter de respeitar o ritmo da companhia. Muitas vezes, foi pensado que as CEC, TOP e RA poderiam atrapalhar o que estava sendo coreografado ou que mesmo a pesquisa da dança pessoal e do pré-expressivo acabaria por esgotar ainda mais os bailarinos, já tão sobrecarregados. De modo a ouvir cada intérprete separadamente, essas percepções foram sendo endereçadas, e o que se seguiu acabou por caracterizar-se como uma ação pontual efetiva, como exposto a seguir.

De formação técnica excelente, a única questão que poderia vir a ser desafiante na aplicação dos recursos em pesquisa era o fato de os intérpretes não terem mencionado que haviam tido um contato prévio com o Contato-Improvisação (Gráfico 12), o que poderia dificultar o uso do TOP e mesmo o achar da dança pessoal. Surgiu, inclusive, uma dúvida sobre o que eles achavam desse estilo de dança e se estavam acostumados a usar a improvisação com acordos prévios nos processos de criação. Isso foi repartido com o grupo, que relatou que a improvisação era algumas vezes usada em cena e que ela normalmente aparecia nos processos de criação com roteiros bem definidos por Rodovalho. Portanto, talvez os intérpretes que acharam não factível usar o TOP acabaram pensando assim por encontrar dificuldades no uso de uma forma de improvisação com a qual eles tinham pouco contato.

Gráfico 12: Tipos de dança do elenco da Quasar de 2012-2013.



O discurso a seguir evidencia a sensação de um dos intérpretes nos ensaios de *Por 7 Vezes*, esclarecendo o que foi abordado até agora:

As células estão na gente, é só ter acesso. Tem que ter um momento conosco sozinhos, para fechar, trabalhar nas células. Só que agora é o movimento de fora, com as técnicas que nós aprendemos como bailarinos; depois, a gente acha o que cada um tem de pessoal. Quero um momento com você e as células, acho que é imprescindível.¹⁸⁴

Com o passar do tempo, uma das intérpretes retomou as CEC e o trabalho da dança pessoal, na tentativa de achar a expressividade correta em cena, no entanto, ela seguia um padrão de movimento que estressava uma área que havia lesionado anteriormente. Então, surgiu uma pergunta instigante: as CEC também podem lesar? Em uma conversa e prática esclarecedoras, acabou ficando evidente que nada deveria ser feito em demasia e que ela deveria repetir menos a dança pessoal, ou até diminuir ainda mais os movimentos decorridos dela, para não haver estresse dos tecidos acionados:

A Martha teve conversas comigo, no sentido de falar que vem seguindo os RA, e tem se fortalecido, ou percebido quando entra em um padrão de movimento na boca, e isso a machuca. Perguntei se ela tem criado por estes caminhos, e ela disse que sim, sempre. Mas ao pedir que a gente trabalhasse um pouco juntos, ela se negou também. Disse que estava ocupada e realmente ficou vendo o chefe, como ela mesmo chama o Henrique, criar um duo do coração. O José tentou usar o que havíamos estimulado em pé, com as manipulações seguindo a coreografia e

¹⁸⁴ José Villaça. Entrevista em 12 de julho de 2013.

enfazando o caminho interno, na movimentação dele do duo inicial. Eu fiquei na cabeça, quadril e ombros, a tocar e estimular o achado do RA, dentro da coreografia trabalhada por Rodovalho. Tenho que fazer mais isso, tocar e seguir os meninos nos RA, nas manipulações em ação. E revisar as CEC. Dos RA para as CEC e vice-versa. Ver os RA e procurar isso de novo no corpo, fazendo, ao mesmo tempo, o que vem sendo proposto coreograficamente. Para dar limpeza, tornar os gestos maiores e dar intenção, apropriação através da sensibilização. (BITTAR, 2013).¹⁸⁵

Para que o pesquisador desta tese pudesse estimular os dançarinos a se envolverem mais com as CEC e TOP, foi-se fazendo pequenas entrevistas com eles e pontuando que a movimentação fragmentada da companhia poderia refletir a singularidade de cada um, a medida que mexesse com as histórias pessoais inscritas no corpo. Desse estímulo e consciência poderia vir à tona um tônus, uma dobra que se desdobra em outra, que poderia ser utilizada na coreografia em feitura como um subtexto, o enlouquecimento do subjétil a partir das memórias pessoais. Essa ação mostrou-se efetiva e os intérpretes começaram a responder novamente. Isso coincidiu com o momento em que as coreografias estavam começando também a se definir:

Hoje consegui me ver melhor no grupo. Acho que todos também se acharam melhor, uma vez que as coreografias começam a aparecer. Trabalhei um pouco de TCSB com quase todos, mesmo com Paulinha, e pouco com José. Isso me faz ressensibilizar todos, e os padrões corporais e de memórias estão se alterando, as CEC têm que seguir isso. Usei as 7 Dicas de Centramento em Pé para ajudar o elenco a se encontrar mais. Valeska: vi, pedi foco nos parafusos do quadril, mover-se por eles, e passei peças de movimento Fletcher, para ela deixar isso mais claro no corpo. Depois, pedi uma qualidade específica, de espiralar pelo quadril e parafusos, e acelerar na 3ª vez que repete a coreografia em *Olhos*, fazendo o exterior dela se mover a partir do movimento/intenção dela. Ela disse: ninguém nunca me falou isso, incrível; isso dá meio uma desestabilizada, mas é interessante! Percebi que os poros dela ficaram mais abertos, que ela se tornou uma pele e sentidos mais abertos, ligados. Fez grande diferença na poética, ela passou muito do que sentiu, expandiu e tocou mais, sensibilizou-se para esse novo caminho. Andrey: várias conversas, algumas delas expostas no Face. Ele gosta de imaginar, tem facilidade. Gosta desse mover de forma diferente, e é generoso com o que acha; trabalhamos na extensão da coluna, algo que ele estava desorganizando, e no alojamento/soltura manual da lombar/torácica baixa. Passei a peça *High Release*, para ele se educar, e o *Hinge Stretch*. Pedi que ele se lembrasse mais das CEC, e ele o fez, pensando que a cabeça estava mais conectada ao teto, participando mais integralmente do todo. Além disso, pedi que ele trabalhasse a manipulação da Valeska em *Olhos* de modo diferente, também sentindo essa corrente que passa no corpo todo e o faz mover-se, as partes se conectando, e se deixasse levar por isso. As sugestões foram muito bem recebidas e a qualidade poética, a clareza da intenção, o pré-estado que faz mover de forma verdadeira, apareceu. Ele disse que está começando a dar conta de se mover por esse lugar. A Paulinha fez uma TCSB, com muita tensão em cervical. Está passando por muitas coisas emocionais, com tio doente em casa. O que ela fez está mais no duo com o João, em *Coração*, e está muito bem executado... pode expandir mais, para depois contrair, penso que os ímãs podem trabalhar melhor, dar mais ênfase e estabilidade, sem perder a fluidez.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Anotações pessoais do diário de bordo do autor deste manuscrito, datadas de 23 de julho de 2013.

¹⁸⁶ Anotações pessoais do diário de bordo do autor deste manuscrito, datadas de 23 de outubro de 2013.

Neste ponto do processo, em que as CEC, TOP e RA haviam voltado a ter mais significado para todos, foi pensado que era bastante importante que o elenco ensaiasse e "limpasse" o que havia começado a surgir, para que aparecesse enquanto partitura coreográfica de *Por 7 Vezes*:

Havia uma hora no processo em que a necessidade da técnica deveria sobrepujar as sensações. É difícil assumir isso, já que as duas acontecem no corpo, mas é quase que um acontecimento em que a sintonia mais fina é dada por uma em relação de maior presença do que a outra. O Daniel faz isso muito bem, acha espaços nos movimentos, tem uma sonoridade e usa palavras para chegar aos gestos e lembrá-los, do tipo: cachorrinho, lambe a mão pela orelha, pá, pum, etc... mas extremamente direcional, cai, gira o punho, chega empilhado para soltar de novo, chego a pôr o peso na minha mão para soltar de novo, vai empurrar para trás e a cabeça. Os meninos às vezes cansam, mas sentem essa necessidade.¹⁸⁷

Desse feito, o trabalho foi acontecendo em maior harmonia, com cada intérprete, o diretor, o ensaísta e o professor-guia utilizando os recursos propostos de acordo com o possível. Sobre uma das últimas intervenções antes do espetáculo estreiar:

Trabalhei com Paulinha, nas manipulações em ação, para o cambré do coração, e com a peça *Roll Up Preparation*, sentado em Z. Bom resultado. Com Martha, super tensão no padrão boca/coluna/pélvis. Ao experimentar os braços, ela vem se soltando muito, começando tudo pelo RA, que está dentro dela. Mas isso está exacerbado e vem machucando ela. Pedi que ela deveria trabalhar com a velocidade de reação, tipo em pequenos saltos no ballet. Com Andrey, foi nas manipulações que ele disse: "Nossa, isso é uma verdadeira dança". E eu disse: "É! E os padrões aqui experimentados são aqueles que você está usando no palco". Encontramos um desvio pélvico que vem também do RA dele, do que ele guarda no corpo. Para melhorar isso, pedi que fizesse uma peça do *Floorwork*, a Flexão Lateral Extrema da Coluna com Joelhos Juntos. Ele teve muita dificuldade de organizar os parafusos. Ele disse que sentir os RA abre uma forma totalmente possível, e infinita, de se mover e coreografar. Disse que agora vê todas as possibilidades relacionadas. Com Valeska, soltei o trapézio e ficou claro que ela também machuca no padrão do RA em uso. João tem estado muito cansado, sobrecarregado. Assim, ele parece fugir das conversas e práticas, se esquivado e ficado mais no canto dele, respondendo ao que Henrique pede. Com a Carol parece que acontece o mesmo, apesar de ela estar mais aberta ao diálogo. Fui ao Daniel e pedi que ele olhasse mais para o ballet e os pequenos saltos. Ele disse que iria pedir para os professores de técnica Tassiana e João.¹⁸⁸

Sobre as percepções de Daniel Calvet, ele chega a citar que as CEC, TOP e RA poderiam ser utilizados como material para dar melhor encaminhamento às coreografias que ainda haviam ficado por serem mais trabalhadas:

¹⁸⁷ Anotações pessoais do diário de bordo do autor deste manuscrito, datadas de 23 de outubro de 2013.

¹⁸⁸ Anotações pessoais do diário de bordo do autor deste manuscrito, datadas de 23 de outubro de 2013.

Acho que no começo, quando a gente estava testando e eu ainda estava participando, tinham coisas bem funcionais, realmente para a gente acordar algumas coisas no corpo e abrir caminhos no corpo, na cabeça também, abrir possibilidades para o corpo experimentar outras coisas. Mas depois, mais no sentido da montagem como foi, você viu, aquela tensão, e o tempo, e o Henrique... daí, não tinha nem o tempo para se buscar isso, pois começou a ficar àquela coisa muito fechada. [...] De definição, parece que o trabalho aparecia justamente para não definições, para abrir caminhos, para poder deixar... mas não que não ajudava a definir... para aproveitar várias coisas e ter como possibilidade para usar. E depois, com a correria do trabalho e da definição de tudo, não tinha tempo de testar desse jeito, ou de abrir várias possibilidades para a gente comparar e ver. Tinha que fechar para acontecer. Até de repente para o trabalho que já está pronto, também poderia ser interessante fazer isso de novo, para poder pegar o trabalho e sentir as coisas de forma diferente. Não com a necessidade de deixar as coisas prontas, formatadas. A gente pode experimentar novas formas. Mais para eles como intérpretes, não que vai mudar a coreografia, até para deixar vivo na cena, né? A questão sensorial mesmo, de estar vivo mesmo. Como nos Braços, por exemplo: não dá para formatar essa coreografia, do tipo pega aqui e leva a três centímetros do chão colocando o braço. É mais a coisa de estar acordado, instintos, né? Busca nele, leva para lá, são ações... e isso tem que estar acordado em termos sensoriais, mais do que em uma formatação física. Tipo: ah, torce mais, torce menos, pega mais, pega menos. Aí eu acho que o trabalho funciona nisso. [...] Acho que por conta do tempo que foi, não deu tempo de experimentar tanto, como foi. E isso acaba ficando difícil de trabalhar com eles, por que o tempo foi curto e eles ficam resistentes, do tipo: ah, eu não quero ficar experimentando, quero que já dê certo! E aí tem gente que fica contra, que quer entrar novamente depois. [...] [...] eles pensavam que se fosse colocar o trabalho seu, eles iriam perder mais tempo ainda de criação, e como as coisas iriam fluir. Ainda tinha o filme, e acho que isso mexeu com a forma como o Henrique lidou com a criação, e ele foi negando as coisas, sempre negando, e isso foi bem difícil, tenso mesmo. [...] Eu acho que quando eles verem isso, eles podem se remeter aos sentimentos e outros caminhos que ainda não foram trabalhados, por falta de tempo. Podem aparecer em termos de estados dentro das cabeças deles.¹⁸⁹

O coreógrafo Henrique Rodvalho também mostrou acreditar que os recursos poéticos em teste nesta tese foram factíveis nos processos de *Por 7 Vezes*, como atesta seu depoimento:

[...] eu estou achando muito interessante o que está sendo desenvolvido, o que você está criando com os meninos. Eu acho que algumas coisas diretamente e outras não diretamente. Como você está propondo, me dá uma sensação de muito em cima de um princípio, que é uma coisa muito legal... É que você está provocando uma consciência, que me chama mais atenção. Como se fosse uma consciência dentro, por exemplo, que seja respiração ao mínimo movimento. Mas aberto com as pessoas dentro do corpo. Ele por ele mesmo, né? O corpo. Já teve uma forma de consciência disto e como a partir disto, poder utilizar. Eu estou te falando isso, pois nunca rolou isso na cia. Estabelecer uma consciência tão forte. Aí o que eles estão fazendo, em questões exploradas diretas... O que eles estão fazendo, eu acho que vai começar a acontecer muito na construção dos movimentos dos espetáculos, dos corpos, destes movimentos. Então, agora para mim, eu nem penso muito assim, nem estou analisando se isso vai dar certo ou não... A princípio eu acho que tudo vai dar certo. Acho que a princípio tudo irá ser utilizado. Acho que tudo não... Mas às vezes, algumas pessoas vão acontecer mais outras menos, acho que vão ter essas possibilidades... Mas então, o que me chamou muito atenção é a consciência, em todos os sentidos, e principalmente essa consciência de cada um e a partir desta consciência de cada um pode construir. Então isso me chama atenção e eu gosto muito. Os resultados práticos, físicos... Isso ainda não analisou. Acho que isso tem

¹⁸⁹ Daniel Calvet. Entrevista em 12 de novembro de 2013.

que continuar, pois você estabelece e constrói percepções interiores e íntimas, e isso é de cada um. Essa relação deles, essa consciência, eu acho que vou conseguir aproveitar muito lá na frente. A partir disso, cada um será melhor para dizer, entendeu! Porque às vezes eu não vou lembrar... O que eu acho aquilo que um bailarino fez, conseqüentemente eles vão mostrar depois. [...] Tipo o movimento é tão natural que eu acho que é interessante eles terem a percepção de movimento em outras possibilidades. Eu acho que pode contribuir mesmo. Porque, essa questão de juntar em proporção, tamanho, intensidade, atenção, que seja... Isso é uma coisa que tem que ser muito trabalhada mesmo, o resultado. [...] É... eu acho assim. É claro que prá mim... é muito claro assim, por exemplo, o seu olhar. E eu acho interessante, proveitoso e praticamente meio essencial assim... vc tem um olhar assim, muito diferente do meu. Por que o meu olhar tava muito depositado nas reações artísticas mesmo, nas angústias ali, da coisa, né, de tudo assim... e o seu olhar nesse processo... ele é diferente, é uma relação de consciência, né? De conhecimento, né? E eu percebi, assim... que às vezes era bom... por isso esse seu olhar era legal para os bailarinos... porque o processo, vamos dizer, praticamente se manteve... eles que vão traduzir o que tá sendo colocado, né? E eu como fico nessa parte um pouco dessa criação e como preparar isso da melhor maneira possível... mas eu percebi que era legal você ali... por que as outras vezes que eu vi, eu não vi muito... isso me puxava um pouco... não que me puxava para trás, mas me levava de volta para essa consciência e até mais detalhado, uma coisa de princípio, um início seja de qualquer movimento, e não somente a relação do bailarino, ele com ele mesmo, ele com seu corpo e ele com seu movimento... isso eu achei muito legal! Eu acho que felizmente ou infelizmente eu ainda não tenho essa consciência assim: foi dentro de um contexto que foi esse espetáculo, *Por 7 Vezes*, que existiu muito, foi muito intenso... acho que foi para todo mundo, né? Você viu, né? Loucura, um monte de gente que tava num mundo e muitas questões sendo analisadas, colocadas e criadas, então realmente foi quase meio angustiante mesmo assim, esse processo... né? O que eu acho é que talvez teve que ter sido desse jeito mesmo, como foi, pois cada um ali, de alguma forma, é... é um espetáculo que acho que tirou um pouco a gente de uma zona de conforto. [...] Querendo ou não, tinha que ter parte de uma estrutura consciente e que às vezes eu percebia quando você estava, saca assim... é claro que os fins são um pouco inespecíficos, um pouco diferentes, mas eu acho que contribuí sim... por isso que eu falei que felizmente... acho que podia ter tentado ter mais tempo para você, entendeu? Às vezes ficava até pensando em você aqui dentro, de você ser sempre muito respeitoso, nessa loucura toda da gente. Às vezes você chegava para fazer alguma coisa e a sala estava um caos, e o seu trabalho, e enfim... mas eu não sei se de repente isso... talvez isso foi até bom e você vai saber dizer melhor, se até essa loucura vivida foi mais interessante para você e o seu processo... ou se não, se tivesse sido um espetáculo mais tranquilo... talvez os resultados poderiam ser melhores... eu percebo isso que você falou... cada um tem um jeito, você tem que lidar um pouco com cada um... uns tens mais ou menos interesse, ou uns precisam mais ou menos, assim... essa forma de lidar com as pessoas, porque querendo ou não, você precisa delas, está lidando com elas, né? Tem que ter todo um jeito de saber lidar com isso... mas assim, eu acho que eu ficava muito com essa preocupação com você mesmo, se, né... foi uma loucura e... ainda continua sendo, não para nunca... Eu acho assim... você colocando essas imagens para eles, eu acho que contribuí talvez muito para outros níveis de consciência, na hora que eles estiverem interpretando, fazendo... até em um sentido de assim: ah, de alguém, por exemplo, que na hora de fazer esse movimento ocorrer essa imagem na cabeça... que esses braços são maiores, que são muitas mãos. Acho que é interessante eles terem essa consciência, e principalmente de estarem abertos para isso, entendeu? [...] Até no sentido mesmo, por exemplo, de que seja essa foto do Andrey de pinto, acho que até se já abrir a discussão, entendeu... não sei como a Paulinha entenderia isso, pois pode ser meio pornográfico, mas eu acho que até o Andrey também, assim... agora é claro que é praticamente um tipo de olhar, né? É uma percepção sobre, né? E que de alguma forma eles têm que... eu acho que pode enriquecer mesmo! É muito mais um

meio, né? A cabeça deles especificamente, né? Mas eu acho completamente enriquecedor!¹⁹⁰

Com a finalização do processo composicional de *Por 7 Vezes*, foi passado um questionário que perguntava se os intérpretes gostariam de participar novamente de processos em que as CEC, TOP e RA fossem utilizadas. De modo a mostrar que esses recursos eram factíveis na dança contemporânea, mesmo com as contradições evidenciadas pelo uso dos mesmos, a resposta foi positiva e unânime (Gráfico 13).

Gráfico 13: Respostas do elenco da Quasar ao *Questionário 2ª Etapa*.



A seguir, as considerações finais e uma análise conclusiva, que finalizam este trabalho.

¹⁹⁰ Henrique Rodvalho. Entrevista em 24 de abril de 2013.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto desenvolvido nesta tese é consequência da necessidade de aprofundar uma discussão em andamento sobre uma forma híbrida possível de se produzir cenas artísticas, especificamente em relação ao fazer poético na dança contemporânea, no qual vêm acontecendo as descobertas do que move o intérprete, pois falar sobre este campo de estudo na agoralidade significa desvelar os mecanismos relacionados à produção do corpo em cena. Desse feito, sugeriu-se que a dança cênica, e, principalmente, a contemporânea, não pode mais se esquivar da escolha e do uso de prescrições e categorias corporais básicas, advindas da relação de mistura entre a arte e a ciência. Essas prescrições e categorias podem ser empregadas para que a realidade (((in)ex))terna dos corpos poéticos seja endereçada, e o intérprete surja em cena potente e ressoante. Para tal empreitada, foram investigados os recursos poéticos TOP, derivado do uso do toque, que foram usados conjuntamente com as CEC e os RA, derivados do estudo de imagens.

Portanto, a hipótese em teste, que afirmava que apesar de existirem propostas, técnicas e ferramentas para uma (des)construção dos padrões corporais estabelecidos no dançarino, considera-se que as CEC, RA e TOP são capazes de contribuir para o atingir de uma ação cênica otimizada para a dança contemporânea, foi considerada como verdadeira. Isso fez com que estes recursos poéticos fossem considerados como factíveis no fenômeno contemporâneo da dança.

Assim, buscou-se, na prática dos recursos poéticos CEC, TOP e RA, um caminho para potencializar descobertas. Foi verificado que esses recursos contribuem para o dançarino contemporâneo perceber melhor seu corpo, ressignificar seus movimentos e, assim, se apropriar melhor tanto da cena como de si mesmo. Observou-se, também, que esses recursos poéticos proporcionaram ao intérprete uma ação cênica otimizada e contribuíram para um ambiente propício para vivenciar os processos de criação e composição de poéticas, sintonizado com os atuais e espetaculares elementos e tecnologias constitutivas da cena.

A maioria das questões trabalhadas na CEC, no TOP e RA, como, por exemplo, a observação de si e do outro, o exercício da mentalização, o criar e o brincar com as metáforas imaginadas, a escuta, a resposta imediata (reação) a uma ação proposta, a pressão e tração, o toque e o espelhamento, a fluidez, a modulação do tônus corporal, a consciência e a utilização efetiva das estruturas corporais, principalmente as ligadas aos fluidos do corpo, coincide com certos elementos básicos que o intérprete pode acessar no encontro da sua poesia imanente.

Deve-se lembrar de que as CEC, RA e TOP não devem ser pensados como determinantes de uma metodologia fechada em dança. Esses recursos podem vir a servir de constante inspiração para a (des)construção que leva a um corpo mais disponível e articulado para questões como o desenvolvimento de outras gramáticas de movimento, formas, estados corporais, conceitos de colaboração e de prática. Esses recursos podem ser empregados amplamente, pois não se fecham em uma forma de movimento, mas em princípios para influenciar o movimento e sua respectiva intencionalidade. Esse parece ser o segredo para que conceitos e recursos relacionados ao movimento humano e a arte durem e se estabeleçam, como os criados por Laban, Dalcroze e Delsarte. Isso corrobora para o fato de que o estudo do movimento seja um novo paradigma para a práxis corporal nas artes cênicas, com a técnica funcionando não como imposição, mas como um instrumento de autoconhecimento. As CEC, TOP e RA auxiliam os intérpretes a realizarem os movimentos e a organizá-los, para que possam ser seguidas as intenções formativas de quem dança.

Os recursos poéticos CEC, RA e TOP também se relacionam com o sentimento e o cuidado com o outro. Eles fazem o intérprete acessar mecanismos fisiológicos que guardam as memórias profundas do corpo. Ao serem aplicados, há de se lembrar que está se tocando alguém que carrega toda uma história de vida inscrita no corpo. Deve-se ter a intenção certa para a aplicação desses recursos. É com delicadeza que o intérprete deve ser tocado. É com ternura que fotos modificadas digitalmente, ou mesmo ilustrações, devem ser utilizadas nos processos composicionais da cena, pois podem revelar o que incomoda e faz doer. É preciso ser forte, compassivo, firme, e mais necessário, acima de tudo, é ser gente! Gente capaz de tocar gente, de receber e dar afeto e tenura, ou acolhimento. A sensibilização para o corpo pode fazer as pessoas se sentirem mais capazes e valorizadas, pois primeiro é preciso saber respeitar o corpo. A quietude deve sempre ser uma amiga próxima, a deixar que os processos corporais se estabeleçam com calma, e a "sujeira" proprioceptiva possa decantar, deixando o corpo disponível às energias vitais revigorantes. Para a criação dessa ação perceptiva cênica, fruto do contato com as CEC, o TOP e o RA, é preciso vivenciar um espaço coerente e estável no corpo. Essa vivência dá suporte e ancora as memórias revivificadas. A via do toque e do movimento organiza o espaço, cria uma maior organização dos sentidos, da percepção; integra e facilita o que foi vivenciado no corpo e cria uma ponte para a cena acontecer.

As CEC, TOP e RA funcionam como recursos auxiliares para o dançarino construir uma gestualidade refinada, que possibilite a transformação dos padrões de movimento já automatizados e desprovidos de uma sensibilidade profunda, em uma nova e autêntica realidade física. Essa nova realidade sensível possibilita ao universo subjetivo do dançarino

dialogar com o conhecimento técnico, reafirmando a potência autoral de cada intérprete, que, livre e criador, torna-se insubstituível no processo cênico.

Finalmente, termina-se este manuscrito com uma citação encontrada no programa da exposição *Modigliani, imagens da vida*, acontecida no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, em março de 2012:

Ser Artista [...] Artista é um indivíduo que tem a capacidade de transformar a matéria in natura, portanto: a arte artificializa, desenvolve a coisa em algo. Este algo pode ser apenas um utensílio, mas para que este utensílio transforme-se em um objeto e este objeto exista como objeto de arte, existe um longo caminho. Teremos neste momento do indivíduo um Estar artista. Mas um objeto que tenha a capacidade de modificar o estado de consciência, que se chama de objeto de arte e atinge o status de "obra de arte", este teve um profundo percurso. Assim, o humano que se tornou consciente de si e compreende o outro, portanto, tem inteligência e sabedoria, poderá Ser artista. Tratará e desenvolverá o mundo simbólico.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDER, Gerda. **Eutonia: um caminho para a percepção corporal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ALVARENGA, Arnaldo. **Klauss Vianna e o ensino de dança: uma experiência educativa em movimento (1948-1990)**. 2009. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- ARRUDA, Rejane Kasting. Jogo e escrita no trabalho com o texto dramático: Relato de uma experiência em diálogo com a tradição. In: SILVA, A. S. (Org.). **CEPECA: Uma oficina de pesquisadores**. São Paulo: I.O., 2010. p. 214-226.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papyrus, 1994.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fonte, 1993.
- BALÉ DO ESTADO DE GOIÁS. Disponível em: <secult.go.gov.br/post/ver/139916/bale-do-estado-de-goias>. Acesso em: 9 jun. 2014.
- BALLET AUSTIN. **The history of ballet**. Disponível em: <balletaustin.org/education/documents/HistoryofBalletHandoutsforStudents.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2011.
- BALÉ DA CIDADE DE SÃO PAULO. Disponível em: <theatromunicipal.org.br/grupoartistico/bale-da-cidade>. Acesso em: 5 jan. 2015.
- BANES, Sally. **Terpsichore in sneakers**. Connecticut: Wesleyan University Press, 1980.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. Dicionário de Antropologia Teatral. Campinas: Ed Unicamp, 1995.
- BEARLZ, Erica. **Paralelos e redondos corporais: a experiência da bola suíça no corpo que busca edificar-se**. 13 nov. 2011. Blog NEKA poéticas corporais. Disponível em: <corposedificadosneka.blogspot.com.br/search/label/BOLA%20BEARLZ>. Acesso em: 14 mar. 2014.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. In: ODRONO, Thoedor. **Teoria da cultura em massa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 207-240.
- BERNARDO, Lisa; NAGLE, Elizabeth. Does Pilates training benefit dancers? An appraisal of Pilates research literature. **Journal of dance medicine & science**, v. 10, n. 1-2, p. 46-50, 2006.
- BERTAZZO,IVALDO. **Corpo e saúde**. Disponível em: <vimeo.com/70415844>. Acesso em: 20 out. 2013.

_____. Sobre as qualidades do movimento humano. In: VARELLA, Drauzio; BERTAZZO, Ivaldo; JACQUES, Paola; SEIBLITZ, Pedro. **Maré vida na favela**. São Paulo: Ed. Casa da Palavra, 2002.

BISSE, Jaqueline. **Dança e modernidade**. 2008. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

BITTAR, Adriano. **A epigenética e a propriocepção afetiva nos processos composicionais para a dança contemporânea**: fruição entre arte, ciência e tecnologia. In: 10 Encontro Internacional de Arte e Tecnologia. Brasília/DF. Anais #10.ART, 2011a.

_____. **As células corporais e o uso das manipulações em ação no processo composicional de "Corpo Edificado"**. In: VI Reunião Científica ABRACE. Porto Alegre. Memórias ABRACE, 2011b.

_____. **Educere**: pela inteligência do corpo que dança. 2003. Monografia (Especialização) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

_____. Educere - pela inteligência do corpo que dança. In: LOBATO, Lúcia Fernandes (Org.). **Diálogos com a dança/Estudos monográficos contemporâneos em dança**. Salvador: Editora P & A, 2004. p. 41-86.

_____. **Educere**: pela inteligência do corpo que dança. In: V Congresso da ABRACE. Belo Horizonte/MG, Anais do V Congresso, 2008.

_____. **Hibridismo e interfaces**: o estudo de células corporais para o dançarino de uma partitura contemporânea. 2005. Dissertação (Mestrado) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005a.

_____. O corpo reconciliado na dança contemporânea. In: SILVA, Eliana Rodrigues (Org.). **Cadernos do GIPE - CIT Estudos do Corpo III**, Salvador: PPGAC - UFBA, v. 13, p. 7-18, 2005b.

_____. **As memórias do corpo design como poética visual em MADAM**. In: #11.ART 11 Encontro Internacional de Arte e Tecnologia. Brasília/DF. Anais eletrônicos do #11.ART, 2012.

_____; AZEVEDO, Anna. **As memórias do corpo design como poética visual em MADAM**. In: VII Reunião Científica da ABRACE, 2012, Porto Alegre/RS. Memórias ABRACE, 2012a.

_____; COOK, Elizabeth. Another way of looking at the body and the craniosacral system. **The Fulcrum - Craniosacral Therapy Association**, Inglaterra, n. 11, p. 1, 7 fev. 1997.

_____; MAIA, Urânia; GARCIA, Natássia. A voz obscena do corpo: corp(oralidade) e memória(Imagem) em A Obscena Senhora D de Hilda Hilst. In: **Seminário Interseções: Corpo e Memória**, 2012b, Recife. Seminário Interseções: Corpo e Memória. Programação e Resumos. 2012b. p. 85-85.

BROWN, Trisha. Disponível em: <trishabrowncompany.org/index.php?section=36>. Acesso em: 4 nov. 2014.

BUENO, Alexei. Entusiasmo. In: _____. **Poemas reunidos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 83-106.

BURNIER, Luís. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

CANCLINI, Nestor. **Cultura híbrida**. São Paulo: EDUSP, 1995.

CANOLLA, Clemira. Emprego de recursos poéticos para a construção de textos não-literários. **Revista Intercâmbio**, v. XV. São Paulo: LAEL/PUC-SP, 2006.

CANTON, Katia. **Do moderno ao contemporâneo**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009a.

_____. **Narrativas enviesadas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009b.

CAPRA, Fritjof. **O ponto de mutação**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1991.

CARVALHO, Ângela. O futuro é leve, intuitivo e sensorial. **Arc Design**, n. 72, p. 66-68, 2011.

CASALVARA, Kátia. Festival Boticário na dança restitui espaço para grandes espetáculos do gênero no país. **Folha de São Paulo, Ilustrada**, 29 abr. 2013. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/04/1270181-festival-o-boticario-na-danca-restitui-espaco-para-grandes-espetaculos-do-genero-no-pais.shtml>. Acesso em: 23 ago. 2013.

CASSIRER, Ernest. **Antropologia filosófica: ensaio sobre o homem**. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

CASTILHO, Jacian. Introdução. In: **Dança e educação em movimento**. São Paulo: Cortez, 2003. p. 19-28.

CENTRO DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL EM DANÇA BASILEU FRANÇA. Disponível em: <cepabf.com.br>. Acesso em: 20 out. 2014.

CHARLIP, Remy. Composing by Chance. **Dance Magazine**, XXVIII, n. 1, p. 17-19, jan. 1954.

CHOUINARD, Marie. Disponível em: <mariechouinard.com/biographical-notes-286.html>. Acesso em: 11 de jan. 2015.

COHEN, Bonnie. **Sensing, feeling and action: the experiential anatomy of Body-Mind Centering**. Northampton: Contact Editions, 1993.

COHEN, Renato. Cartografia da cena contemporânea, matrizes teóricas e interculturalidade. **Sala Preta, Brasil**, v. 1, p. 105-112, set. 2001.

_____. **Work in progress na cena contemporânea.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

COLTRO, Alex. A Fenomenologia: um enfoque metodológico para além da modernidade. **Cadernos de Pesquisa em Administração**, São Paulo, v. 1, n. 11, p. 37-45, 1º Trim./2000.

CONRAD, Emilie. Disponível em: <continuummovement.com/emilie-letter.php>. Acesso em: 20 jan. 2015.

CORPOS INFORMÁTICOS. Disponível em: <corpos.org/parafernalias/index.html>. Acesso em: 15 ago. 2014.

CREMA, Roberto. **Liderança no século XXI:** impactos da passagem do milênio. Disponível em <cuidardoser.com.br>. Acesso em: 23 maio 2005.

CUBAS, Gabriéla. **Os padrões de movimento no treinamento do ator:** análise crítica descritiva da padronização do movimento e sua influência no desenvolvimento cinestésico e expressivo do ator. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

CUNHA LEITÃO, Márlon et al. O método Pilates aplicado em bailarinos clássicos para ganho de flexibilidade e força muscular. **Caderno de Ciências Biológicas e da Saúde**, n. 2, 2013.

DANÇA UFG. Disponível em: <ufg.br/pages/63482-danca>. Acesso em: 30 jan. 2014.

DANTAS, Monica. **Dança:** o enigma do movimento. Porto Alegre: Ed. Universidade, 1999.

DAVINI, Silvia. **Cartografias de la voz en el teatro contemporáneo:** el caso de Buenos Aires a fines de siglo XX. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007.

_____. Vocalidade e cena: tecnologias de treinamento e controle de ensaio. **Folhetim - Teatro do Pequeno Gesto**, n. 44, p. 58-73. Rio de Janeiro: Rioarte, 2002.

DAWKINS, Richard. **The blind watchmaker.** EUA: W. W. Norton & Company, 1996.

_____. **The extended phenotype.** EUA: Oxford University Press, 1982.

_____. **The selfish gene.** EUA: Oxford University Press, 1976.

DELEUZE, G. **A Dobra:** Leibniz e o Barroco. São Paulo: Editora Papyrus, 1991.

_____. **O que é filosofia?** 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.

_____; GUATTARI, Félix. **Mil platôs:** Capitalismo e Esquizofrenia. v. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DEMO, Pedro. **Metodologia científica em Ciências Sociais.** 3. ed. São Paulo: Ed. Atlas S.A., 1995.

DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lena. **Enlouquecer o subjétil**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que nos vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DILS, Ann. Capturing dance on paper. **The Journal of Physical Education, Recreation and Dance**, v. 69, n. 6, p. 27-31, 1998.

DOMENICI, Eloísa. Diálogo com o texto “Dança Contemporânea – o dançarino pode ser apto para tudo?”, de Daniela de Aguiar. In: ANAIS DA 4ª REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes. n. 4, p. 58-60. Rio de Janeiro: 2007.

DUARTE JÚNIOR, João. **O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível**. 2. ed. Curitiba: Criar Edições, 2003.

DUDA PAIVA DANCE COMPANY. Retirado de <dudapaiva.com/Main/company.html>. Acesso em: 21 jan. 2014.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

EWING, William. **Breaking bounds: the dance photography of Lois Greenfield**. London: Thames & Hudson, 1992.

EWING, William. **The fugitive gesture: Masterpieces of dance photography**. London: Thames & Hudson, 1995.

FELTZ, Deborah; LANDERS, Dan. The effects of mental practice on motor skill learning and performance: a meta-analysis. **Journal of Sport Psychology**, v. 5, p. 25-57, 1983.

FERNANDES, Ciane. Pausa, presença, público: da dança-teatro à performance-oficina. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 1, p. 77-106, jan./jun. 2011.

FERREIRA, A.; SILVA, E. L. Sobre o corpo: para a compreensão da physis poética no âmbito das artes da cena (parte I). In: X Encontro Estadual ANPUH-GO - Didática da História: pesquisar, explicar, ensinar, 2012, Goiânia. Anais Eletrônicos do X Encontro Estadual ANPUH-GO, 2012. p. 1-13.

FERREIRA, A. **Do corpo orgânico ao corpoartista: as potencialidades de ser me physis poética**. In: III Encontro Científico Pesquisa em Dança na Universidade - ANDA, 2013, Salvador. Anais do III Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA, 2013.

FLETCHER, Ron. **Every body is beautiful**. USA: Lippincott, 1978.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: HUCITEC, 1985.

FORTIN, Sylvie. Educação somática: novo ingrediente da formação prática em dança. In: **Cadernos do GIPE-CIT**, Grupo Interdisciplinar de Pesquisas e Extensão em Contemporaneidade, Imaginação e Teatralidade, n. 2, p. 40-55, 1999.

FRANKLIN, Erick. **Dance imagery for technique and performance**. Versão para Kindle. EUA: Human Kinectics, 2014.

FRIEDMAN, Philip; EISEN, Gail. **The Pilates method of body conditioning**. New York: Studio, 2004.

FURTADO, Gerardo. **Étimos biológicos redux**. 2 nov. 2010. Disponível em: <biologiaevolutiva.wordpress.com/2010/11/02/etimos-biologicos-redux/>. Acesso em: 22 ago. 2014.

GALLACE Alberto; SPENCE Charles. **In touch with the future**. Reino Unido: Oxford University Press, 2014.

GIL, Antônio. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2008a.

_____. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008b.

GIL, José. **Movimento total**. São Paulo: Iluminuras, 2004a.

_____. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

_____. Abrir o corpo. In: FONSECA, Tânia; ENGELMAN, Selda (Org.). **Corpo, arte e clínica**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004b.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1995.

GRAHAM, Martha. **Blood memory: an autobiography**. London: Macmillan London Ltda, 1992.

GREENFIELD, Lois. Disponível em: <loisgreenfield.com>. Acesso em: 18 jan. 2015.

GREINER, Christine. A performance e a dança: o corpo em crise. In: **Manifesto Internacional de Performance**. Belo Horizonte: Ceia, 2005.

_____. Alma vazia. In: **Jornal O Globo**, Coluna O Estado da Arte, 10 out. 2013. Disponível em: <oglobo.globo.com/cultura/alma-vazia-10442518>. Acesso em: 8 fev. 2014.

_____. Corpos em crise, uma in-tradução. **Revista Repertório, Teatro & Dança**, ano 2, 1999.

GUATTARI, Felix. **As três ecologias**. 11. ed. Campinas: Papirus, 2011.

GUERRERO, Mara. Formas de improviso em dança. **V Congresso da ABRACE**. Minas Gerais, 2008a.

GUERRERO, Mara. **Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança**. Dissertação (Mestrado em Dança) – Instituto de Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008b.

GUEST, Ann. **Choreo-graphics: a comparison of dance notation systems from the fifteenth century to the present**. London Psychology Press, 1998.

_____. **Dance notation: the process of recording movement on paper**. London: Dance Books, 1984.

HANNA, Thomas. Dictionary definition of the word somatics. **Somatics**, n. 4(2), 1983.

HANNERZ, Ulf. **Cultural complexity**. New York: Columbia University Press, 1992.

_____. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. **MANA** 3, v. 1, p. 7-39, 1997.

HERNANDEZ, Márcia Strazzacappa. As técnicas corporais e a cena. In: GREINER, Christine e BIÃO, Armindo (Org.). **Etnocenologia, textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1998.

_____. Educação Somática: seus princípios e possíveis desdobramentos. **REPERTÓRIO: Teatro & Dança**, ano 12, n. 13, p. 48-54, 2009.

_____. **Fondements et enseignements des techniques corporelles des artistes de la scène dans l'état de São Paulo (Brésil) au XX ème siècle**. Tese de Doutorado. Paris: Paris 8 – Vincennes – Saint Denis, 2000.

HONORATO DE JESUS, Suene. Entusiasmo, de Alexei Bueno, e a poética do entretimento do mistério. **Texto Poético**, v. 8, 2010.

HUMPHREY, Doris. **The art of making dances**. United States of America: Dance Horizon Books, 1987.

ITAÚ CULTURAL. **Expressionismo abstrato**. Disponível em: <file:///Users/adrianobittar/Documents/PhD/Expressionismo%20Abstrato%20-%20Itaú%20Cultural%202013.webarchive>. Acesso em: mar. 2014.

JACQUES, Paola. **Estética da Ginga** – a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/RIOARTE, 2001.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2007.

KANG, Sonia. Functional movement vs movement potential. Interview with Kyria Sabin, PMA®, CPT. **Pilates Advocate**, USA, n. 4, p. 4-12, 2013.

KATZ, Helena. **Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

KATZ, Helena. Um rumo para a dança: valorizar as pesquisas. **O Estado de São Paulo**, Caderno 2, 11 de dezembro de 2010.

_____; GREINER, Christine. **Visualidade e imunização**: o inframince do ver/ouvir a dança. Anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança. São Paulo: ANDA, 2012. p. 1-13.

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

LACK, Kasey. **Capturing dance**: the art of documentation. Monografia (Bacharelado em Arte/Dança). Edith Cowen University, 2012.

LANG, Patricia. **Dramaturgia del Bailarín**. México: INBA/ Cenidi-Danza/ Escenología, 2000.

LANGE, Claudia et al. Maximizing the benefits of Pilates-inspired exercise for learning functional motor skills. **Journal of Bodywork and Movement Therapies**, v. 4, n. 2, p. 99-108, 2000.

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

LEPECKI, Andre. **Exhausting dance**: performance and the politics of movement. London: Routledge, 2005.

_____. **Planes of composition**. Chicago: Seagull Books, 2010.

LESSEN, D. **Depoimento**. [abr. 2013]. Entrevistadora: Laura Pelinski. Nova Iorque: BMC Pilates, 2013. Disponível em: <[youtube.com/watch?v=9zAntsVV2oY](https://www.youtube.com/watch?v=9zAntsVV2oY)>. Acesso em: 18 fev. 2014.

LEWINSOHN, Ana. **Metáforas de trabalho no território de criação**: provocações do corpo-em-arte na preparação do ator. Campinas, 2011. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2011.

LIMA, José. **Educação somática**: diálogos entre educação, saúde e arte no contexto da proposta de Reorganização Postural Dinâmica. 2010. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2010.

_____. Educação somática: limites e abrangências. **Pro-Posições**, Campinas, v. 21, n. 2, p. 51-68, maio/ago. 2010.

LINDEMANN, Patricia; WRIGTH, Charles. Skill acquisition and plans for actions: Learning to write with your other hand. In: STERNBERG, S.; SCARBOROUGH, D. (Eds.), **Invitation to Cognitive Science**, MIT Press, v. 4, p. 523-584, 1998.

LOBATO, Lúcia. **Brasil, qual é a sua cara?** In: Anais do V Congresso da Associação Brasileira de Artes Cênicas. Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <portalabrace.org/vcongresso/textos/pesquisadanca/Lucia%20Fernandes%20Lobato%20-%20Brasil%20qual%20e%20a%20sua%20cara.pdf>.

LOBATO, Lúcia. **Derrida e a perspectiva “desconstrucionista” do padrão na dança.** In: Anais da 4ª Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes. n. 4, p. 312-315. Rio de Janeiro: 2007.

_____. Para além da tecnologia, a magia. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 3, p. 633-645, 2013.

LOBATO, Mariana. **Pilates em Movimento: Contrologia, uma técnica moderna a serviço do corpo contemporâneo.** 2004. 56f. Monografia (Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea.** São Paulo: Orfeu Negro, 2011.

MACHADO, Ana; BIANCHETTI, Lucídio. (Des)Fetichização do produtivismo acadêmico: desafios para o trabalhador-pesquisador. **RAE**, São Paulo, v. 51, n. 3, p. 144-254, maio/jun. 2011.

MADEIRA, Cláudia. **O hibridismo nas artes performativas em Portugal.** 2007. Tese (Doutorado) – Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, 2007.

MARTINS, Cleide. **A improvisação em dança: um trabalho sistêmico e evolutivo.** 1999. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1999.

MAUSS, Marcel. Noção de técnica corporal. In: **Sociologia e Antropologia.** São Paulo: EPU, 1974.

MCMILAN, Ann et al. The effect of Pilates-based training on dancers' dynamic posture. **Journal of Dance Medicine & Science**, v. 2, n. 3, p. 101-107, set. 1998.

MEDEIROS, Maria; AQUINO, Fernando. **Corpos informáticos.** Performance, corpo, política. Brasília: Editora do Programa de Pós-graduação em Arte, 2011.

MENZAM-SILLS, Cherionna. **Continuum and biodynamic craniosacral therapy: parallel paths to health.** Disponível em: <continuummovement.com/docs/articles/ParallelPaths.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2015b.

_____. **What is continuum?** Disponível em: <continuummovement.com/docs/articles/whatiscontinuum.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2015a.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A natureza.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **A prosa do mundo.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. **Fenomenologia da percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. **O visível e o invisível.** São Paulo: Perspectiva, 1992.

MICHAELIS. **Dicionário Online**. Disponível em: <michaelis.uol.com.br>. Acesso em: 11 jan. 2015.

MILNE, H. **The heart of listening: a visionary approach to craniosacral work**. EUA: North Atlantic Books, 1988.

MORAIS, Glaucis. **O mar icariano na obra de Bas Jan Ader**. Disponível em: <revistacarbono.com/artigos/05-bas-jan-ader-glaucis-de-morais/>. Acesso em: 10 ago. 2010.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

MUNIZ, Fernando Décio Porto. A doutrina do entusiasmo no Íon de Platão. In: _____ (Org.). **As artes do entusiasmo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011. v. 1, p. 36-45.

_____. Platão contra a Arte. In: Haddock-Lobo (Org.). **Os filósofos e a arte**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2010. p. 15-42.

MUNIZ, Zilá. **Improvisação como processo de composição na dança contemporânea**. 2004. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC, Florianópolis, 2004.

MVSIKA. Disponível em: <musikacentrodeestudos.com.br>. Acesso em: 15 out. 2014.

NETTER, Frank. **Atlas of human anatomy**. 6. ed. EUA: Saunders, 2014.

NICOLESCU, Basarab. **O manifesto da transdisciplinaridade**. São Paulo: Triom, 1999.

NOISETTE, Phillipe. **Talk about contemporary dance**. Paris: Flammarion, 2011.

PAXTON, Steve. Transcription. **Contact Quarterly**. Contact Collaborations Northampton, MA, USA. v. 11, n. 1, p. 48-50, winter 1986.

PETRY, Samuel Romão; LEAL JR, Milton de Andrade. **Improvisação e composição da partitura do ator-dançarino: matrizes corporais em Quixote**. Projeto de Pesquisa, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2006.

PILATES, Joseph. **Your health** – a corretive system of exercicing that revolutionizes the entire field of physical education. Nova Iorque, 1934.

_____; MILLER, William. **Pilates' return to life through contrology**. Nova Iorque: J. J. Augustin, 1945.

PIZARRO, Diego. **Fazendo contato: a dança contato-improvisação na preparação de atores**. 2011. Dissertação (Mestrado em Arte) – Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

PLATÃO. **Complete works**. Organização de J. Cooper. Indianapolis: Hackett, 1997.

_____. **Íon**. Organização de Victor Jabouille. Lisboa: Editorial Inquerito Limitada, 1988.

PMA. **About Pilates**. Disponível em: <pilatesmethodalliance.org/i4a/pages/index.cfm?pageid=3277>. Acesso em: 5 fev. 2014.

PRADIER, Jean-Marie. Ethnoscénologie, manifeste. In: **Théâtre-Public** 123, p. 46-48, maio-junho 1995.

PRIMEIRO ATO. **Release de mundo perfumado**. Disponível em: <teatrovilavelha.com.br/vivadanca/programacao/releases_espetaculos/Mundo%20Perfumado.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2014.

POR QUÁ. **O Grupo**. Disponível em: <porqua.blogspot.com.br/p/o-grupo.html>. Acesso em: 10 ago. 2014.

QUASAR. Disponível em: <quasarciadedanca.com.br>. Acesso em: 22 set. 2013.

REYNOLDS, Nancy; MCCORMICK, Malcolm. **No fixed points: dance in the twentieth century**. Londres: Yale University Press, 2003.

RIBEIRO, Luciana. **Breves danças à margem: a constituição de uma história artística da dança em Goiânia (1982-1986)**. 2010. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

_____. **Dança contemporânea em Goiânia: o começo de uma história**. 1998. Monografia (Graduação em Licenciatura em Educação Física) – Escola Superior de Educação Física de Goiás (ESEFFEGO), Goiânia, 1998.

_____. **Desejo de Criação, Corpo Presente, Dança Inventada: experiências artísticas e a dança em Goiânia entre 1973 e 1988**. In: ANAIS DO I SEMINÁRIO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA UFG/PUCGO, disponível em <cpgss.ucg.br/ArquivosUpload/16/file/Anais_I_Seminario_de_Pesquisa_da_Pos-Graduacao_em_Historia_UFG-PUC_Goias/pdfs/32_LucianaRibeiro_DesejoDeCriacaoCorpo.pdf>. Goiânia, 2008.

ROBATTO, Lia. Dança. In: **Ministério da Cultura**. Disponível em: <minc.gov.br/textos/olhar/danca.htm>. Acesso em: 10 jan. 2014.

ROBBINS, Judd; ROBBINS, Lin. **A Pilates Primmer: the combo millennium edition**. Includes the complete works of Joseph Pilates. Pilates' return to life through controllogy. Originally published in 1945 by Joseph H. Pilates and William John Miller. Your health. Originally published in 1934 by Joseph H. Pilates. USA: Presentation Dynamics, 1998-2010.

ROCHELLE, Henrique. **Elementos da dança como linguagem: no Singular**, de Henrique Rodovalho. 2014. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2014.

RODRIGUES, Graziela. **O método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método**. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

- RODRIGUES, Graziela; TAVARES, M. Mudanças na imagem corporal de bailarinas que vivenciaram o método BPI (Bailarino-Pesquisador-intérprete). **Revista REPERTÓRIO: Teatro & Dança**, ano 13, n. 14, 2010.
- ROLNIK, S. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS, 2006.
- SANTANA, Nilo. **O espaço de um corpo dançante**. 2008. Monografia (Graduação) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.
- SANDERS, Patricia. Phenomenology: a new way of viewing organizational research. **Academy of Management Review**, v. 7, n. 3, p. 353-360, 1982.
- SCHIPHORST, Tecla. **A case study of Merce Cunningham's use of the lifeforms computer choreographic system in the making of trackers**. 1993. Tese (Doutorado), Simon Fraser University, Canadá, 1993.
- SCHOONEJANS, Sonia. **A dança do século**. França, 1993. Documentário. 5 eps x 52' (dur. média).
- SCHWARTZ, Ellen. **Tracking, tracing, marking, pacing (moving drawings)**. New York: Pratt Institute, 1982.
- SÊGA, Rafael. O conceito de representação social nas obras de Denise Jodelet e Serge Moscovici. **Anos 90**, Porto Alegre, n. 13, jul. 2000.
- SILLS, Franklin. **Foundations in craniosacral biodynamics: the breath of life and fundamental skills**. Volume One. Versão para Kindle. EUA: North Atlantic Books, 2011.
- SILVA, Eliana. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.
- SMITH, Nancy. Dance in translation: the hieroglyphs. **Contact Quarterly**, v. 7, n. 2, p. 43-46, inverno de 1982.
- _____; PAXTON, Steve; KOTEEN, David. **Caught falling: the confluence of contact improvisation, Nancy Stark Smith and other ideas**. EUA: Contact Editions, 2008.
- SNYDER, Allegra. Three kinds of dance film. **Dance Magazine**, v. 39, p. 34-39, 1965.
- SOUZA, Luiza. Considerações acerca da noção de técnica em dança. In: Anais do VII Congresso ABRACE, Porto Alegre, 2012.
- SPCD. Disponível em: <spcd.com.br>. Acesso em: 5 jan. 2015.
- STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación**. Buenos Aires: Quetzal, 1997.
- SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: **História do corpo: as mutações do olhar**. O século XX. v. 3. Petrópolis: Vozes, 2008.

SUTHERLAND, William. **Teachings in the Science of Osteopathy**. EUA: Rudra Press, 1990.

SWEIGARD, L. **Human movement potential: its ideokinesthetic facilitation**. New York: University Press of America, 1974.

TAVARES, Joana. **Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor**. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. Klauss Vianna e a preparação corporal do ator: um quiasma entre a dança e o teatro brasileiros. **Revista Ouvirouver**, n. 4, 2008.

THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. Disponível em: <theatromunicipal.rj.gov.br/historia.html>. Acesso em: 2 jul. 2014.

TODD, Mabel. **The thinking body**. New York: Dance Horizons, 1972.

TOURINHO, Ligia Losada. **Dramaturgias do corpo: protocolos de criação das artes da cena**. 2009. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

_____. **Um estudo de construção de personagem a partir do movimento corporal**. 2004. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2004.

_____; SILVA, Eusébio. Estudo do movimento e a preparação técnica e artística do intérprete de dança contemporânea. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 1, p. 125-133, jul. 2006.

VARANDA, Paula. New media dance: where is the performance? In: SESSION 3 TECHNOLOGY MEDIATED DANCE. ARTECH - Art and Digital Technology. Algarve: Universidade do Algarve, 2012. Disponível em: <youtube.com/watch?v=BY9Q12bTeA0>. Acesso em: 23 fev. 2013.

VENTUNA, Rafael. **Quasar cia. de dança - quando arte e negócio movem-se juntos**. Monografia (Trabalho de Conclusão do Curso MBA em Bens Culturais) – Cultura, Economia e Gestão do Programa FGV Management. São Paulo: Fundação Getulio Vargas, 2012.

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. **The origins of Ballet**. Disponível em: <vam.ac.uk/content/articles/o/origins-of-ballet/>. Acesso em: 7 jan. 2014.

APÊNDICES

APÊNDICE A – BIOGRAFIA

Adriano Bittar (1971-) foi introduzido à dança cênica aos seis anos de idade, quando começou a ser levado pelas irmãs a vários espetáculos de dança que passavam por Goiânia. Nessa época, ele assistiu a alguns trabalhos do Energia Núcleo de Dança (que abrigou os membros do primeiro núcleo da futura Quasar Companhia de Dança), do Mvsika Centro de Estudos (primeira academia de dança de Goiânia) e do Cisne Negro¹⁹¹. Para ele, a dança começou a representar algo potente e estruturante desde criança, à medida que o sensibilizava e tocava fundo. Quando pediu para que a avó materna o matriculasse no Mvsika, foi encaminhado ao voleibol.

Assim, dos nove aos dezoito anos ele cresceu no universo do esporte, tornando-se um jogador profissional pelas seleções do estado de Goiás e por diferentes clubes de Goiânia e experimentando o treinamento de alto rendimento. Foi no esporte, entre medalhas e lesões, que compreendeu que o refinar dos movimentos e os processos terapêuticos, principalmente os manuais, poderiam ter um efeito organizador profundo no corpo, fazendo-o ter mais saúde, concentração, fluidez e harmonia.

Dessa forma, foi natural para ele graduar-se em Fisioterapia pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas/PUCCAMP (1990-1994), onde aprofundou seu conhecimento sobre o corpo, a cinesioterapia, a massoterapia e as manipulações. Nessa fase, descobriu como os exercícios e as mãos poderiam auxiliar o corpo a compreender os caminhos do mover, e isso era fundamental para o corpo se recuperar de dores e se equilibrar energeticamente. Isso era possibilitado pelo estímulo da consciência e pelo domínio do movimento, onde os exercícios e o toque eram capazes de sugerir outras vias e estados ao corpo, que precisava voltar a ser saudável e presente no mundo.

Morando ao lado do Centro de Convivência de Campinas, onde existiam dois charmosos teatros (um de arena) que recebiam peças e shows de diversos artistas consagrados, Adriano conseguiu nutrir seu interesse pelas artes da cena ao se infiltrar sorrateiramente nos ensaios pré-espetáculos, nos quais absorvia detalhes da arte do intérprete. Marcaram muito nesse momento as poéticas de Gerald Thomas, que dirigiu Fernanda Montenegro e Fernanda Torres, da Intrépida Trupe e de Cássia Eller. Foi ali que ele re-encontrou aquela força primitiva e potente do corpo em cena.

Em 1993, deixou o esporte de lado e começou a dançar. Esse início se deu nas aulas de expressão corporal, que ele fez na própria PUCCAMP, e em algumas aulas experimentais de dança moderna feitas em uma academia particular de dança de Campinas. Na visão dele, a dança potencializava sentidos e lugares no corpo, tornando este ainda mais inteligência. Isso se dava pela dança fazer o sensível, para além do funcional e do corpo recuperado, ser expresso.

De volta à Goiânia, Adriano procurou a Quasar¹⁹², que fazia uma dança própria e inovadora, que questionava o *modus operandi* local e a dança de academia que se fazia na cidade. E foi lá que ele começou a fazer aulas de balé e de dança contemporânea, com

¹⁹¹ Sobre essas escolas de dança, ver a tese de Luciana Ribeiro (2012) e os sites <musikacentrodeestudos.com.br> e <estudiocisnenegro.com.br/estudio.html>.

¹⁹² Detalhes sobre a Quasar Companhia de Dança em: <quasarciajedanca.com.br>.

Luciana Caetano e Vanessa Ruiz¹⁹³. Ao mesmo tempo, foi aprovado no concurso para Professor Assistente do primeiro curso de Fisioterapia do centro-oeste, que havia sido inaugurado na Escola Superior de Educação Física de Goiás/ESEFEGO.

Depois de um ano trabalhando, ele deixou o Brasil para se dedicar a um mestrado em dançaterapia no Laban Centre, em Londres. Mas ele não entrou nesse curso, pois se sentiu mais ligado à dança cênica, e não à dançaterapia. Mas o Laban marcaria a vida dele de qualquer forma, pois foi lá que Adriano conheceu o método Pilates, que viria a fazer parte do que ele usaria em um futuro próximo. Na Inglaterra, ele aprendeu Butoh com Ray Baskerville¹⁹⁴ (1994) e fez uma formação em Terapia Craniossacral pelo Craniosacral Therapy Educational Trust¹⁹⁵ (1996), com Franklin Sills.

Com Baskerville, ele aprendeu que todos os movimentos do universo eram ligados por teias invisíveis e que era possível acessar isso, tanto no sentido de acordar o que havia dentro do corpo, deixando isso chegar na pele, e além, quanto no de vivenciar também o caminho oposto. Ray também era um curador e usava a dança para chegar a estados despertos de consciência que poderiam levar à cura.

Já com Sills, que tinha sido um monge budista e era formado em Terapia da Polaridade¹⁹⁶, Adriano aprendeu a ter uma visão singular do corpo como um lugar de processos fluidos, em que a circularidade e a quietude da mente eram prioridade. Esse aprendizado o fez entender que os profundos mecanismos do corpo, como o Sistema Craniossacral, poderiam originar movimentos que o ajudariam a refinar a dança que ele aprendia, ou mesmo a criar outras danças, assim como também a se recuperar de lesões ou tensões excessivas. Assim, começou a fazer performances públicas em 1996, usando esse outro jeito de mover: pelo diálogo com os sistemas internos e externos do corpo.

De volta ao Brasil, retomou as aulas na Quasar e se envolveu com um projeto dessa companhia de incentivo a novos talentos da cidade, que fez surgir o Grupo Galpão de Dança, coordenado e coreografado por Luciana Caetano. As aulas de balé clássico e de contemporâneo continuavam a ser feitas tanto na Quasar quanto no Galpão, com professores como Anselmo Zolla¹⁹⁷, Gica Alioto, Gleidson Vigne, Adriana Grechi, Paula Águas, Graziela Rodrigues, Erica Bearlz e Sônia Mota. Com a Quasar, participou de um trabalho publicitário para a marca de roupas Cantão, em São Paulo (1997). No Galpão, Adriano dançou por cinco anos, tendo participado de espetáculos como *Capoeira* (1998), *Preto no Preto* (2000), *Enquanto se Espera* (2000), *Galpão em Performance* (2000) e *Obliquação* (2002). Ele foi agraciado, junto ao Grupo Galpão, com o prêmio revelação da dança em Goiânia, oferecido pelo Centro Cultural Brasil Estados Unidos, no ano de 2000.

Simultaneamente, na ESEFEGO, ele começou a dançar com Cristina Bonetti, uma das maiores professoras de Danças Circulares do Brasil, tendo apresentado junto a essa mestra o espetáculo *A Noite dos Maracás* (1998) em diferentes festivais pelo país. Na universidade, criou, junto a Luciana Ribeiro, o *¿Por qué?*, grupo experimental de dança¹⁹⁸. O *¿Por qué?* foi

¹⁹³ Para Luciana Caetano, ver: <pt-br.facebook.com/pages/Grupo-Solo-de-Dança/133806973465465>, e para Vanessa Ruiz, ver: <br.linkedin.com/pub/vanessa-ruiz/20/563/848>.

¹⁹⁴ Sobre Ray Baskerville, ver: <raybaskerville.com/about>.

¹⁹⁵ Mais informações em: <cranio.co.uk>.

¹⁹⁶ Para mais detalhes, ver: <polarity.tk>.

¹⁹⁷ Sobre Zolla, ver: <facebook.com/pages/Anselmo-Zolla/178880688831417?fref=ts>.

¹⁹⁸ Mais informações sobre o *¿Por qué?* Em: <porqua.blogspot.com.br>.

desenvolvido dentro do Projeto Dançar, de extensão, em que alunos de Educação Física e Fisioterapia, bem como outros egressos da comunidade, aprendiam a dança contemporânea. A particularidade desse grupo era que para nele entrar não era exigida nenhuma experiência prévia com a dança e esta era considerada universal, sendo uma atividade celebrativa. No *¿Por qué?*, Adriano dirigiu, dançou e coreografou diversos espetáculos, tais como: *Versões* (2000), *Mix* (2001), *Ideias ao Léu* (2002) e *Dançadeira* (2008). Na ESEFEGO, ainda começou a se concentrar no ensino da cinesioterapia, aprofundando ainda mais os conhecimentos adquiridos sobre o movimento humano.

A partir disso, se certificou em Pilates em Salvador, com Brent Anderson e Alice Becker, da Polestar Pilates (1999) e PhysioPilates¹⁹⁹, sendo o primeiro fisioterapeuta a se certificar por essa escola na América do Sul. Ele também foi um dos pioneiros em Goiânia a ter um studio, a Balance Center²⁰⁰, e a trabalhar com esse método. No ano 2000, foi convidado pela Polestar Pilates a ensinar futuros professores de Pilates por todo o Brasil e permaneceu nessa função até 2005. Em 2000, também foi convidado por sua professora de balé clássico na Quasar e ensaiadora dessa companhia, Cláudia Daronch²⁰¹, a começar ali um trabalho de prevenção de lesões e de preparação corporal. Esse projeto, denominado de *Projeto Equilibrantes* (2000-2005), introduziu o Pilates e a Terapia Craniossacral na Quasar. Os resultados disso foram estudados na especialização *Estudos Contemporâneos em Dança*, feita na Universidade Federal da Bahia/UFBA em 2003, sob orientação da Profa. Dra. Lúcia Lobato²⁰². Foi percebido que o emprego desses dois métodos fizeram com que houvesse uma diminuição de aproximadamente 75% das lesões na Quasar.

A partir dessas descobertas, Adriano começou o Mestrado em Artes Cênicas na UFBA (2004), sob a orientação da Profa. Dra. Lúcia Lobato, tendo sido agraciado com uma bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior/CAPES para desenvolver essa pesquisa. Com a dissertação finalizada (BITTAR, 2005), Adriano passou a aplicar a Terapia Craniossacral e o Pilates, de modo a preparar o corpo dos intérpretes de *Janice*, um espetáculo de Kleber Damaso²⁰³ apresentado no Ateliê de Coreógrafos da Bahia, em 2004. Além disso, descobriu que as chamadas Células Corporais, fotos do processo criativo manipuladas por outros artistas visuais, para que revelem texturas ou partes anatômicas dos corpos em poética, que poderiam estimular outras metáforas imaginadas, ajudando, assim, os intérpretes a aperfeiçoarem suas poéticas em cena.

Na UFBA, fez aulas de moderno com Antrifo Sanches²⁰⁴ e dança afro com Edileuza Santos²⁰⁵. Concomitantemente, fez o pré-treinamento em Gyrokinesis® (2004) e os Cursos de Formação em Thai Yoga Massagem e em Vinyasa Yoga, ambos com Jamile Ansolin²⁰⁶ (2004). Após essa etapa, Adriano fundou novo studio de Pilates, fisioterapia e dança, o Studio

¹⁹⁹ Detalhes em: <polestarpilates.com> e <physiopilates.com.br>.

²⁰⁰ Sobre a Balance Center, que virou Studio Balance, ver: <studiobalance.com.br>.

²⁰¹ Sobre Daronch, ver: <lattes.ufrgs.br/servlet/jpkFltGeral.cFltVisualizador?&pTipoIdentif=2&pTipoRelat=1&pSearch=I3VmcmdzI2NwZCM1ODU4NzQxMTAwNCN1ZnJncyNjcGQj&pCodOrigemCur=1>.

²⁰² Sobre Lúcia Fernandes Lobato, ver: <buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4783338D6>.

²⁰³ Para mais informações sobre Kleber Damaso, acessar: <wikidanca.net/wiki/index.php/Kleber_Damaso>.

²⁰⁴ Para ver mais detalhes sobre Antrifo Sanches: <conexaoleanhabahia.wordpress.com/conheca-os-participantes/nacionais/antrifo-sanches/>.

²⁰⁵ Sobre Edileuza Santos: <centroculturalvirtual.com.br/conteudo/edileuza-santos-entrevista>.

²⁰⁶ Ver mais sobre Jamile Ansolin em: <bijam.com.br/?cd=717&od=&descricao=jamile_ansolin>.

Adriano Bittar²⁰⁷, em Goiânia (2007), e também abriu a primeira Pós-graduação em Pilates do Centro-oeste, no CEAFI/Universidade São Marcos (2008). Em 2008, também dançou o espetáculo *Cerratenses*, de Luciana Caetano.

A Pós-graduação em Pilates passou a ser oferecida na Pontifícia Universidade Católica de Goiás/PUC-GO em 2010. Nesse ano, Adriano começou a pesquisar o que foi denominado de Manipulações em Ação, com a amiga, professora e designer Isabela Moody²⁰⁸. Em sua prática cotidiana, havia percebido que durante os exercícios de Pilates, nos gestos de dança e nas sessões de Terapia Cranioossacral havia um espaço para que um novo tipo de toque fosse aplicado, que levaria os que o experimentassem a se mover, tendo em vista os impulsos e espelhamentos que ocorreriam entre quem tocava e aquele que era tocado. Essas Manipulações surgiram no Studio Adriano Bittar, na prática cotidiana com clientes, e foram adaptadas ao currículo do curso *Coluna Viva*, desenvolvido por Moody. Apesar de não terem oferecido essa nova forma de tocar nos cursos de Coluna Viva, a ideia parecia boa demais para ficar guardada. Assim, as Manipulações em Ação começaram a ser melhor pensadas e sistematizadas para que continuassem a ser aplicadas no Studio Adriano Bittar e fossem pesquisadas como mais um recurso no sentido do fazer mover com qualidade.

Em 2010, Adriano começou a estudar com uma nova escola de Pilates, que representa o trabalho de Ron Fletcher, ex-bailarino de Martha Graham e um dos professores que haviam estudado com os criadores desse método. No ano de 2011, Adriano se certificou pelo Fletcher Pilates® na Colômbia e foi convidado a trabalhar com essa escola, sediada em Tucson/Estados Unidos, ensinando o Pilates desenvolvido por Fletcher na América do Sul. Nesse mesmo ano, entrou no Doutorado em Arte na Universidade de Brasília/UnB, com o intuito de pesquisar não só as Células Corporais, que já haviam sido factíveis em outro momento, mas também as Manipulações em Ação, bem como o Fletcher Pilates®, que surgiam potentes. Também foi agraciado com uma bolsa da CAPES para cursar este doutoramento.

Em 2012, como parte dos estudos para o doutorado, Adriano estreou o espetáculo *MADAM*, agraciado pela Lei Municipal de Cultura da cidade de Goiânia, e fundou o NEKA poéticas corporais²⁰⁹. Em 2013, com o mesmo propósito, atuou como colaborador na pesquisa poética de *Por 7 Vezes*, da Quasar. Nesses dois últimos trabalhos, aplicou as Células Corporais, as Manipulações em Ação e os Rabiscos, outro recurso criado por ele, em que os próprios bailarinos rabiscam sob as Células Corporais suas impressões e sensações do que sentiram quando dançaram.

No teatro, Adriano trabalhou na preparação corporal de Andreia Pitta, no espetáculo *(BOD)-Y-STERIA* (2006); com Newton Murce, no espetáculo *Atrás do Pensamento* (2007); e com Urânia Maia, nos estudos para *A Obscena Senhora D* (2012). Também começou um projeto para trazer Duda Paiva²¹⁰, criador de um teatro de bonecos que une dança e teatro, ao Brasil em 2014. Foi Duda quem experimentou o trabalho das Manipulações em Ação, batizando esse recurso de *Poetic Touch*, ou Toque Poético, nome que ficou.

Adriano foi agraciado, no ano de 2014, com dois Diplomas de Honra ao Mérito, cedidos pela Câmara Municipal de Goiânia, por sua contribuição à cidade de Goiânia e ao

²⁰⁷ Para detalhes, ver: <studioabittar.com>.

²⁰⁸ Para detalhes sobre Isabela Moody, ver: <facebook.com/isabela.moody?ref=ts&fref=ts>.

²⁰⁹ Ver mais informações sobre o NEKA em: <nekaarte.com.br>.

²¹⁰ Mais informações sobre Duda Paiva em: <dudapaiva.com>.

estado de Goiás enquanto fisioterapeuta e professor pioneiro no curso de Fisioterapia da ESEFFEGO.

Atualmente, trabalha como fisioterapeuta da Quasar, professor de Pilates e terapeuta craniossacral do Studio Adriano Bittar, como intérprete e preparador da poética no NEKA, como professor na Universidade Estadual de Goiás/Escola de Educação Física e Fisioterapia/ESEFFEGO, como coordenador e docente da Pós-graduação em Pilates da PUC-GO, como professor da Faculdade Fletcher Pilates® e como doutorando do Instituto de Artes da UnB.

APÊNDICE B - CARACTERÍSTICAS DA DANÇA CÊNICA DOS SÉCULOS XIV AO XIX

Período	Estilos	Fatos e hibridismos
. Séculos XIV e XV	. Surge o balé clássico nas cortes francesas	. mistura da poesia, pantomima e danças representativas; . participavam os nobres, aristocratas, cantores e músicos; . uso de carros alegóricos e efeitos de maquinaria; . figurino farto e sapatos pesados; . movimentação limitada pelo tamanho da vestimenta, caracterizada pelo seguir de padrões geométricos desenhados pelos corpos no espaço; . surgem primeiros autores e manuscritos sobre o balé.
. Século XVI e começo do século XVII	. Balé clássico profissionaliza-se	. o balé começa a ditar regras codificadas para os passos, com uma métrica rígida e foco na qualidade dos movimentos; . surgem os dançarinos, mestres de dança e de música, bufões, bobos da corte e acrobatas; . <i>Commedia dell'arte</i> e Ópera influenciam o balé; . mistura da música, dramaturgia e dança; . outros livros se dedicam a descrever a arte do balé.
. Século XVII	. Surgem o Balé de Corte e o Comédia Balé	. baile organizado à partir de ação dramática determinada nos libretos e por música especificamente compostos para a dança; . lógica da arte total: interação entre a música, comédia, balé e poesia; . balé se especializa e ganha palco italiano; . influência dos teatros elisabetano, de Molière e de Racine; . surgem as primeiras escolas de balé.
. Século XVIII	. Balé clássico é questionado e surge o Balé de Ação	. O balé se consolida com a criação dos grandes teatros; . Romantismo contesta o formalismo e abrem-se novas possibilidades; . surgem roupas mais curtas, sapatilhas para as mulheres e os gestos nas meia-pontas; . aparecem os duos entre homens e mulheres; . o texto e o diálogo se tornam preponderantes no teatro, criando-se a quarta parede; . surge a escrita da dança.
. Século XIX	. Surge o Balé Romântico . Balé sai das cortes francesas para a	. revolução na Europa e EUA, com luta por igualdade, liberdade e fraternidade; . surge sapatilha de ponta; . busca por expressividade, pela poesia do corpo e pela fluidez no balé; . balé preso à Ópera e por uma classe dominante:

	Dinamarca, Itália e Rússia . Surge a dança moderna	manutenção do conservadorismo; . bailarinas ganham destaque definitivo; . hierarquia no balé é definida e aparecem as <i>primas ballerinas</i> ; . balé romântico russo populariza o clássico, com <i>Giselle</i> , <i>O Lago dos Cisnes</i> e <i>Quebra-nozes</i> ; . dança moderna: quebra dos princípios formais do clássico; . no moderno, corpo se reconecta com sentido emotivo e com intencionalidade do gesto, que transmite uma realidade interna e externa do bailarino.
--	---	---

APÊNDICE C – CARACTERÍSTICAS DA DANÇA CÊNICA NO SÉCULO XX

Estilos	Fatos e Híbridos
<p>. Balé sai da Europa e ganha o mundo</p> <p>. Balé entra em decadência e se renova no pós-Guerra, abrindo-se a novos experimentos</p> <p>. Dança moderna se firma enquanto proposta</p> <p>. Dança expressionista alemã se fortalece</p> <p>. Laban cria a dança coral e a dança teatro</p> <p>. Duschenes cria a dança educativa no Brasil</p> <p>. Ruth Rachou traz o método Pilates para o Brasil</p>	<p>. Grande Guerra, Nazismo e Guerra Fria geram turbulência;</p> <p>. aumento da riqueza e classe média democratiza o acesso e os processos de composição artísticos;</p> <p>. fenômenos vagos, imprecisos e variáveis abundam nas artes da cena;</p> <p>. excesso ou total falta, mais do que a procura, de uma linearidade narrativa que segue regras, padrões ou dispositivos técnicos bem formatados;</p> <p>. choque entre o antigo e o novo;</p> <p>. teatro moderno perde força e surge o teatro novo, quebrando o rigor do drama e a quarta parede;</p> <p>. surgem novos experimentos, rumos e possibilidades artísticas;</p> <p>. no balé, colaboração de coreógrafos, compositores, escritores de libretos e designers;</p> <p>. primeiros grandes bailarinos e coreógrafos aparecem;</p> <p>. Nijinsky cria o que mais tarde se denomina gesto de dentro para fora;</p> <p>. no balé o corpo de baile todo é valorizado;</p> <p>. temas como identidade, gênero e multiculturalismo são abordados;</p> <p>. alguns coreógrafos passam a usar o balé enquanto técnica de preparação, desvinculando-o da estética preterida;</p> <p>. bailarinos ganham mais autonomia no processo de criação;</p> <p>. o moderno busca os movimentos naturais, que expressavam a beleza da alma e negavam as convenções;</p> <p>. surge a dança e tecnologia de Fuller: uso de eletricidade improviso e dança livre, com mistura entre arte e ciência;</p> <p>. Duncan: dança ligada à natureza e mitologia grega, com gestos percorrendo todo o corpo, que vibrava, em forma de onda que traduzia o movimento reflexo do corpo e gerava uma dança involuntária;</p> <p>. Saint Denis: rejeita o balé como treino; junta-se a Shawn e funda a primeira escola moderna, que incluía: balé modificado, danças de outros países, danças indianas, movimento "estilo-livre", teoria e história da música, Eúritmia de Dalcroze, Delsarte, maquiagem, visualização da música e confecção e cenário;</p> <p>. dança expressionista alemã se firma como dança do sentimento, vinculada à expressão de grandes ideias;</p> <p>. na dança expressionista, gestos brotam do centro emocional do corpo;</p> <p>. Delsarte e Dalcroze colocam a interpretação e a expressão como imprescindíveis para a execução do movimento;</p> <p>. Delsarte diz que a emoção faz um gesto primordial surgir, que é anterior ao gesto em si: o gesto seria um impulso pré-consciente;</p> <p>. Dalcroze enfatizava a fluidez e a continuidade dos movimentos; pelo uso híbrido da dança, da música e do teatro, cria um sistema de preparação muscular e rítmica;</p> <p>. dança coral baseada na exploração das formas espaciais; envolvia bailarinos e leigos;</p>

<p>. Surge a dança pós-moderna ou contemporânea</p>	<p>. Laban ensinava que a partir das descobertas corporais e dos enraizamentos das ações tudo era possível; o bailarino deveria saber sentir; ter acesso a essa memória involuntária da percepção, pela improvisação apoderar-se de si mesmo para ter material para compor outras danças; aprender a interpretar a matéria oculta do corpo;</p>
<p>. Dança teatro ganha força</p>	<p>. Wigman faz dança-teatro sem apego ao drama, à música, a um roteiro, ao virtuoso, com o movimento do corpo falando por si só;</p> <p>. Laban cria a Labanotação e a Kinesfera: o movimento do corpo seria a ligação de todos os pontos em um espaço determinado;</p> <p>. Laban cria o Instituto Coreográfico: estímulo da expressividade própria associada à identidade individual de cada um, à natureza, ao espírito e aos fundamentos que embasavam os gestos;</p>
<p>. Paxton cria o <i>Contact-improvisation</i></p>	<p>. nova dança alemã e balé dançados por um mesmo bailarino de uma companhia;</p> <p>. Kurt Jooss mistura Laban, balé clássico, teatro, artes visuais, fotografia e compunha as músicas junto aos gestos; ele seguia um roteiro determinado para criar;</p> <p>. meios de produção se modernizam e intensificam-se estímulos, signos e imagens;</p>
<p>. Surge o Butoh</p>	<p>. descoberta da propriocepção por Sherrington faz o corpo do bailarino se abrir para a exploração da motilidade consciente e inconsciente do sensível e do imaginário;</p> <p>. dança moderna abre-se a novas explorações, com o seguir da respiração e dos movimentos da coluna, que reverberariam para as extremidades;</p>
<p>. Surge New Dance</p>	<p>. fotografia evolui e a modernização da percepção faz com que o observador volte sua atenção sobre si mesmo, seu corpo e sua complexa fisiologia;</p> <p>. busca do movimento poético, de diferentes qualidades, regidas pelos princípios percebidos como instrumentos orgânicos;</p> <p>. efeitos de montagem fotográficos começam a ser usados e a fotografia passa a se tornar um conhecimento histórico;</p> <p>. uso consciente de uma maneira de vincular o movimento, a experiência pessoal, o equipamento mental e a emoção;</p> <p>. o mais importante passa a ser a ligação de um movimento ao outro, ou melhor, o que aparece de material entre uma postura e outra;</p> <p>. a dança constrói sua própria forma, a partir do controle do ritmo interno relacionado à forma, que se exterioriza;</p> <p>. respiração passa a funcionar como matriz para contrações e relaxamentos, revelando os espaços internos e externos do corpo;</p> <p>. Humphrey: via o balé como forma de preparação corporal; cair e refazer; dinamismos dos gestos, mudanças de intensidades e desenhos no espaço; escreve o primeiro livro sobre a arte de coreografar; pensa que dança se faz pelo aprendizado dos princípios de movimento e a adição de detalhes da maneira de cada um;</p> <p>. Graham: dança mais visceral, contendo elementos da dança clássica elaborados de outras maneiras; movimentos nascem do tronco e tornam evidente a respiração; contração-relaxamento; pulsão emotiva;</p> <p>. Bennington College/EUA acolhe dançarinos modernos e se torna um espaço de experimentação;</p>

	<ul style="list-style-type: none"> . Cubismo, Expressionismo e Surrealismo influenciam dança americana; . Loius Horst foi pioneiro em oferecer cursos sobre a composição na dança; . diferentes dançarinos criam técnicas de dança; . Stebbins faz dança, teatro e Delsarte, criando um método baseado na dinâmica energética do corpo, que misturava yoga, exercícios respiratórios e Qui Gong; movimentos nasciam da coluna e só depois moviam a extremidade; . a espiral passa a ser entendida como um dos movimentos mais contínuos do corpo; . Cunningham e Cage revolucionam a dança, separando música e dança e escolhendo as operações aleatórias para a construção cênica; no Black College, se unem a artistas visuais e pintores que criavam uma arte sem hierarquia; . a dança pode ser sobre qualquer coisa, mas, fundamentalmente, sobre o corpo e seus movimentos; . Cunningham, Cage e Rauschenberg criam a primeira dança interativa da história; Cunningham começa a usar o Life Forms; . Alvin Ailey é o primeiro negro a se destacar na dança moderna; . Erick Hawkins mistura o Zen Budismo, a estética japonesa, os clássicos gregos e os indígenas americanos a uma dança abstrata baseada na cinesiologia, que futuramente seria chamada de Educação Somática; . Alwin Nikolais cria verdadeiro teatro multimídia, usando iluminação, música eletrônica, slides, máscaras e objetos cênicos; . Paul Taylor se interessa pelos movimentos cotidianos; . teatro novo influencia dança moderna: Stanislavsk cria as noções de partitura cênica, ações físicas e subtexto; Meyerhold cria a Biomecânica e usa os termos partitura, desenho do movimento e movimento plástico; Brecht passa a entender a dramaturgia como composição dramática; Artaud transforma o artista em um atleta afetivo que tem um corpo sem órgãos; . dança teatro ganha força e teatro físico surge: união definitiva entre teatro e dança; . artes cênicas e plásticas dialogam: <i>happenings, performances, body art</i> – dança começa a abordar não só o corpo, mas as discussões corpóreas, como o corpo no espaço, os limites físicos, etc.; . termo dramaturgia começa a ser usado na dança, significando os processos de composição; . dramaturgia na dança começa a ser democratizada; . surgem termos ator-bailarino, intérprete e performer; . Guerra do Vietnã; . surge o Judson Dance Theatre, considerado como o iniciador da dança pós-moderna: mistura entre teatro, filme, música, pintura, literatura e novos temas sociais; . dança abarca a fragmentação, multiplicidade, justaposição, repetição, referências de épocas diversas, experimentação exaustiva, ironia e a arte popular; . Dunn: dança nunca deveria se congelar e experimentos
--	---

	<p>improvisacionais que seguiam diferentes estímulos poderiam ser capazes de arejar as frase de movimento, a técnica, a musicalidade e a lógica;</p> <ul style="list-style-type: none"> . fronteiras entre artes e expressões se tornam indistintas; . ideias da Terapia pelo Movimento são absorvidas por coreógrafos; . Anna Halprin investiga as leis físicas dos movimentos, pelo estudo da anatomia e cinesiologia, que poderiam formar padrões naturais de movimento que apareceriam em cena; isso se daria pelo improviso e pela descoberta do padrão de movimento de cada um; . as formas ditadas pelo balé e moderno caem por terra; . todos os corpos, magros, gordos, feios, graciosos, estabanados... tinham o direito a dançar; . contato-improvisação: interação de duas ou mais pessoas que começavam a improvisar o movimento pelo toque; movimentos reflexos aparecem como dança e medo deve ser controlado, de forma a dar vazão a possibilidades inéditas e surpreendentes; a cultura do olhar passa a ser colocada em um segundo plano e a pele passa a ver, sentir e ouvir; . Trisha Brown cria movimento errático e contínuo na dança e começa a coreografar óperas; ela também se aventurou pelas artes visuais, criando desenhos que já foram expostos em boa parte do mundo; . dançarino intuitivo e versátil é valorizado; . no Mudra, de Bejart, dançarinos poderiam escolher entre: yoga, balé, moderno, dança Hindu, flamenco, música, análise rítmica e gestos vocais; . Bejart mistura maquiagens extravagantes, máquinas elaboradas, acessórios, diálogos fragmentados, risadas histéricas, iluminação pouco usual; . Hans Van Manen incorporou ginástica, formações marciais, movimentos cotidianos e apropriações do balé e moderno; . Kylián: gestos e limpeza eram mais importantes que passos em si; percepção interna do movimento é o foco, com forças desestruturantes sempre em ação; mistura de linguagens entre o balé e moderno; . Duda Paiva dá origem a uma dança teatro feita com a manipulação de bonecos; . Forsythe usa balé, dança teatro, contato-improvisação, operações aleatórias, música eletrônica, jogos de palavras, luzes atordoantes e acessórios no palco; . Rambert muda constantemente de estética; . Ballet Théâtre Contemporain é patrocinado pelo Estad para ser uma vitrine de experimentação modernista; . Ópera de Paris cria grupo de investigação cênica que usa o Zen Budismo, a improvisação e a intuição; o Ópera começou também a dançar trabalhos experimentais; . Twila Tharp cria variações de dinâmicas consideradas impossíveis; . a forma como o movimento era executado torna-se a mensagem; . expressão virou um componente do estilo, e não mais o que motivava e controlava o processo coreográfico; a força da dança passou a ser o que a mantinha em pé, e não mais o estilo a que ela se ligava; . teatro pós-dramático ajuda a dança a se reorganizar: inclusão do
--	---

	<p><i>clowning</i>, atletismo, acrobacias e linguagem de sinais;</p> <ul style="list-style-type: none"> . dança vira transdisciplinar e dialoga com qualquer área do conhecimento; . coreógrafo assume a função de compositor; . o processo composicional ganha mais relevância do que o produto; . a técnica é construída ao longo do próprio processo cênico; . quebra-se a fronteira dicotômica entre técnica e poética; . multiculturalismo e desconstrucionismo invadem a dança; . experimentalismo faz dança transformar-se em colagens misturando música, dança, teatro, canto, filme e projeção de slides; . Wilson cria um teatro em que os efeitos visuais enfatizavam a atmosfera alucinatória e a atuação que beirava o inconsciente; . coletivos de dança surgem, sendo todos responsáveis pelas criações das cenas em si; . profusão de idiomas híbridos invade a dança; . temas variam, desde os sociais aos de raça, AIDS, gênero e sexualidade; . multiplicidade quanto ao uso do corpo; . educação somática e dança ampliam sua relação, com a pesquisa de padrões e memórias guardadas na carne, sendo fonte para o fazer coreográfico; . o balé volta a ficar forte nas casas de ópera alemãs; . dança alemã ressurgiu com Jooss, Bausch e Linke; . a dança assume a forma de uma linguagem corporal que revela as experiências pessoais e as motivações dos intérpretes, sendo formulada a partir das questões políticas do mundo real, com mais dramaticidade, se aproximando do teatro; . uso de repetição dos gestos em cena para dar diferentes significados, quando é feito e refeito; . dança se mistura à literatura, abordando temas cáusticos e sombrios; . dança se mistura à respiração do yoga, a um software de notação, explorando movimentos bem lentos, e uma música meditativa para buscar a urgência interna que leva ao movimento; . pode-se dançar pela variação da dinâmica do movimento, brincando com os níveis de intensidade de energia; . alguns coreógrafos acham que a forma traz o conceito para a dança; . Eugênio Barba cria a Antropologia Teatral e auxilia a dança a entender o conceito de dramaturgia, de texto e de partitura, que se desenvolvem a partir das ações mínimas trazidas por cada um, guiadas para expressar ritmo, precisão de detalhes e energia; . movimentos explosivos e fora do vocabulário da dança são utilizados; . mistura de dança indiana e contemporânea, sendo um enredo sempre utilizado; . no Brasil, diversidade e memória amalgamam-se: frevo/Graham, candomblé/Forsythe, etc.; . dança tem propósito de expressar-se a si mesma: movimento livre, puro e sensível, com precisão formal; . busca por bailarinos com expressão peculiar, estimulando-os a extravazarem os sujeitos sociais que são; . efeitos tecnológicos de imagem, lua e som são amplamente utilizados; . dança pode ser mínima e cheia de paragens, ou virtuosa e de contato; . a dança se configura como sendo sem fronteiras, híbrida e universal;
--	--

	<ul style="list-style-type: none">. técnicas de preparação usualmente utilizadas: balé, moderno, correção/consciência postural e fisioterapia, musculação, corrida, yoga, artes marciais, dança do ventre e capoeira;. grupos se organizam ao redor dos coreógrafos em companhias estáveis ou independentes;. dançarinos independentes normalmente experimentam mais;. dança assume forma caricata e bem humorada, sensual, em uma mistura de dança brasileira e dança da Broadway;. não se admitem mais os trabalhos mal acabados.
--	---



APÊNDICE D – TERMO DE CONSENTIMENTO
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado a participar de uma pesquisa de doutorado sobre os processos de composição na dança contemporânea. O título da pesquisa é *AS IMAGENS DAS CÉLULAS CORPORAIS, DOS RABISCOS, E O TOQUE POÉTICO NOS PROCESSOS COMPOSICIONAIS DE MADAM, DO NEKA POÉTICAS CORPORAIS, E DE POR 7 VEZES, DA QUASAR COMPANHIA DE DANÇA*, sendo a autoria do doutorando Adriano Jabur Bittar, sob a orientação da Dra. Maria Beatriz de Medeiros. A pesquisa está em andamento no Instituto de Artes da Universidade de Brasília desde o ano de 2011, com previsão de finalização para 2014.

A sua participação será de grande importância para o nosso estudo, pois através dela poderemos conhecer os efeitos de uma série de ferramentas pensadas para serem empregadas nos processos composicionais da dança contemporânea. Nesse sentido, **serão pesquisadas as Células Corporais, o Toque Poético e os Rabiscos**, e seus efeitos na poética dos espetáculos *MADAM*, do *NEKA*, e *Por 7 Vezes*, da Quasar.

Sua colaboração é importante e necessária para o desenvolvimento da pesquisa, porém **sua participação é voluntária. Você não deve participar contra a sua vontade. Em caso de recusa, você não será penalizado(a) de forma alguma. Se aceitar participar e depois retirar seu consentimento, não será prejudicado em seu trabalho. Em caso de dúvida sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com os Pesquisadores Responsáveis, citados acima.**

Esta pesquisa poderá envolver uma avaliação postural que será baseada na Avaliação de Movimento Fletcher Pilates®. Ainda poderá ser utilizada uma avaliação dos padrões corporais guardados na memória, feita através do emprego da Terapia Craniossacral. Também serão realizados alguns laboratórios de criação, que envolverão o estudo da respiração e dos padrões corporais guardados na memória. Nos laboratórios de criação serão dadas aulas de Fletcher Pilates®, na versão mat Pilates, ou de Fletcher Fusion™, pequenas sessões de Terapia Craniossacral e de massoterapia, e exercícios individuais, ou em duplas, que podem envolver o toque, e a improvisação. Tudo isso será registrado audiovisualmente, e as fotos feitas no processo poderão servir para a criação das Células Corporais. As Células Corporais são fotos do processo coreográfico modificadas digitalmente, ou ilustrações feitas à partir dessas fotos, que podem ser utilizadas para a pesquisa de outros estímulos para a criação gestual na dança. Além disso, à medida que as Células aparecerem, e forem estudadas pelos bailarinos, outros estímulos manuais poderão ser utilizados durante os ensaios de trechos coreográficos específicos, para que uma sensibilização corporal maior seja atingida. A esses estímulos foi dado o nome de Toque Poético. O bailarino ainda pode ser pedido para desenhar ou registrar o que ficou guardado de sensação em seu corpo após este trabalho. A este tipo de registro se dará o nome de Rabiscos.

O Fletcher Pilates® é uma escola internacional, que ensina o método Pilates ao redor de todo o mundo. O Fletcher Pilates® utiliza o repertório de exercícios criado pelo Pilates, e algumas inovações criadas pelo próprio Ron Fletcher, para melhorar o estado corporal geral, podendo

servir para o uso mais eficaz do espaço e do corpo do bailarino para a pesquisa poética. O mat Pilates do Fletcher envolve a prática de 12 exercícios do repertório originalmente criado por Joseph Pilates, feitos no solo. O Fletcher Fusion™ foi o nome dado à aula em que são utilizadas as técnicas criadas exclusivamente por Ron Fletcher para o método Pilates: Percussive Breath®, Fletcher Fundamentals®, Fletcher Towelwork®, Fletcher Barrework® e Fletcher Floorwork®.

A Terapia Craniossacral é uma das ferramentas utilizadas pela Osteopatia, uma escola médica que utiliza estímulos manuais para gerar saúde. Ela é uma terapia manual gentil e potente que estimula o bailarino a entrar em contato com o seu ritmo corporal interno. Ao ser aplicada, ela pode fazer o bailarino perceber as suas memórias de movimento guardadas no corpo.

Todas as fotos, vídeos e Células Corporais serão elaboradas pelo autor desta tese, ou por artistas visuais e bailarinos parceiros, como Anna Behatriz de Azevêdo, José Villaça, Helga Stein e Marcus Camargo. O restante do trabalho descrito acima será aplicado pelo pesquisador responsável Adriano Bittar, que é fisioterapeuta e bailarino, representante Fletcher Pilates® no Brasil, com formação e certificação extensas nos vários recursos utilizados para esta pesquisa. Além disso, Adriano vem trabalhando há mais de 15 anos nos processos de composição da dança contemporânea, sendo responsável por várias pesquisas na área, quando dançou para o Solo Grupo de Dança, Por Quá grupo de dança e NEKA poéticas corporais, e atuou como coreógrafo e diretor do Por Quá, ou como colaborador da pesquisa poética junto ao coreógrafo e bailarino Kleber Damaso, ao NEKA, e em colaboração no teatro, com Andrea Pitta, Newton Murce e Urania Maia.

O período de participação será o mesmo dedicado à criação dos espetáculos citados anteriormente, podendo o mesmo se estender além disso, dependendo de como o processo de composição se der.

Durante todo o processo vivenciado, conversas, entrevistas e questionários poderão ser utilizados para a melhor compreensão e direcionamento do processo.

Os bailarinos concordam em ter seus depoimentos escritos, e/ou materiais audiovisuais, produzidos nesta pesquisa, publicados ou mostrados em artigos, simpósios, conferências e quaisquer outras mídias sociais, também cedendo-os, sem quaisquer ônus, para exposição pública ou privada. Qualquer uso dos materiais escritos ou audiovisuais decorrentes desta pesquisa deverá ser inicialmente aprovado pelo NEKA ou Quasar, de acordo com a sua procedência. Esta aprovação visa garantir a ética no uso de todo o material coletado. O anonimato e o sigilo das informações obtidas também será uma prioridade.

O participante desta pesquisa deve saber que esta a/o expõe aos **mesmos riscos físicos, emocionais ou psíquicos decorrentes de qualquer processo de criação em dança contemporânea, que normalmente são mínimos.** Da mesma forma, ela **traz benefícios decorrentes do uso de imagens ou do toque nos processos composicionais para a dança contemporânea, já documentados por este, e outros pesquisadores.**

Caso os participantes sintam mal estar ou qualquer outro sintoma que comprometa sua integridade física, será imediatamente acionada uma equipe de assistência especializada em saúde pelo telefone 196. Caso os pesquisadores encontrem riscos e/ou danos significativos à saúde dos indivíduos que participam da pesquisa, o estudo será interrompido. Os sujeitos da

pesquisa que vierem a sofrer qualquer tipo de dano previsto ou não neste Termo de Consentimento, e resultante de sua participação na pesquisa, **terão direito à assistência integral.**

Você poderá solicitar informações ou esclarecimentos sobre o andamento da pesquisa em qualquer momento. Para tal, ligue para o doutorando Adriano Bittar, no fone 9976 2415, em qualquer hora necessária.

Sendo um participante voluntário, **você não terá nenhum pagamento e/ou despesa** referente a sua participação no estudo.

Nome e assinatura do pesquisador: _____

Consentimento da Participação da Pessoa como Sujeito

Eu, _____,
RG/CPF _____, abaixo assinado, **concordo em participar do estudo intitulado: AS IMAGENS DAS CÉLULAS CORPORAIS, DOS RABISCOS, E O TOQUE POÉTICO NOS PROCESSOS COMPOSICIONAIS DE MADAM, DO NEKA POÉTICAS CORPORAIS, E DE POR 7 VEZES, DA QUASAR COMPANHIA DE DANÇA.** Como participante, afirmo que **fui devidamente informado e esclarecido sobre a finalidade e objetivos desta pesquisa, bem como sobre a utilização das informações obtidas. As informações obtidas sobre mim e o material audiovisual em que apareço serão protegidas e somente divulgados se a Quasar, ou o NEKA autorizarem, e eu terei a opção de retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto cause qualquer penalidade.**

Local e data: _____

Assinatura do sujeito ou responsável: _____

Presenciamos a solicitação de consentimento, esclarecimentos sobre a pesquisa e aceite do sujeito em participar.

Testemunhas (não ligadas à equipe de pesquisadores):

1. Nome: _____
Assinatura: _____
2. Nome: _____
Assinatura: _____

Assinatura da companhia de dança onde o participante trabalha, dando ciência do teor da pesquisa, e consentindo em participar da mesma:

Quasar Cia de Dança

NEKA poéticas corporais

APÊNDICE E – QUESTIONÁRIO 1ª ETAPA**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE****QUESTIONÁRIO da 1ª etapa**

1. **Nome:**
2. **Idade:**
3. **Data:**
4. **Tempo de dança e estilos dançados:**
5. **Tempo em que dança no NEKA ou Quasar:**

Sobre os processos composicionais em dança contemporânea vivenciados por você enquanto intérprete ou coreógrafo(a) até hoje:

1. Conte o que você vivenciou de mais marcante, tanto positiva quanto negativamente, nos processos composicionais para a dança contemporânea.
2. O que você acha que seria um processo composicional ideal? Como gostaria que ele acontecesse?
3. O que normalmente te move em cena?

Muito grato!

APÊNDICE F – PROJETO INTERSEÇÕES ENTRE ARQUITETURA E DANÇA

Edital N° 04/2010

1. Proponente: Adriano Jabur Bittar.
2. Projeto: Intersecções entre Arquitetura e Dança: corpos edificadas e espaços dançantes.
3. Área do Projeto: Artes Cênicas.
4. Descrição: criação de um espetáculo de dança e workshop.

À Secretaria Municipal da Cultura

N e s t a

Pelo Presente, Adriano Jabur Bittar vem requerer a inscrição do projeto em epígrafe, com vistas à obtenção dos incentivos fiscais previstos na Lei de Incentivo a Cultura, declarando estar ciente e de acordo com as normas constante do Edital.

Atenciosamente.

Goiânia, 12 de abril de 2011.

Proponente

5. APRESENTAÇÃO DO PROJETO – ANEXO III – EDITAL N° 04/2010

PROPONENTE: Adriano Jabur Bittar

NOME DO PROJETO: Intersecções entre Arquitetura e Dança: corpos edificadas e espaços dançantes.

ÁREA DE ATUAÇÃO PREDOMINANTE DO PROJETO

(X) Artes Cênicas

ENQUADRAMENTO NA LEI DE INCENTIVO A CULTURA

(X) Fomento à produção cultural e artística

QUALIFICAÇÃO DO PROJETO CULTURAL

OBJETIVOS DO PROJETO CULTURAL

Explique o que se pretende com a realização do projeto

- 1 – Criar um espetáculo de dança com caráter de intervenção urbana a ser apresentado seis (06) vezes;
- 2 – Realizar três (03) workshops sobre o processo criativo;
- 3 – Construir um blog sobre o processo criativo do espetáculo;
- 4 – Contribuir para a excelência do produto artístico realizado na cidade;
- 5 – Valorizar e redescobrir a cidade enquanto espaço social, interativo e criativo;
- 6 – Fomentar a dança como profissão;

- 7 – Possibilitar a integração e o intercâmbio de profissionais ligados à organização da cidade (arquitetos, urbanistas e designers) e àqueles ligados a dança;
- 8 – Formar plateia em dança, dando oportunidades para os mais carentes terem acesso a esse tipo de arte;
- 9 – Sensibilizar e/ou aprimorar o olhar do público para a cidade e para a dança;
- 10 – Convidar o público a vivenciar o espaço urbano construído;
- 11 – Estimular o auto-conhecimento como meio de aumentar a qualidade de vida.

SEGUNDO O GRAU DE INTERESSE DO PROJETO ELE DEVERÁ SER CONSIDERADO: ESPECIAL

JUSTIFICAR

O projeto *Intersecções entre Arquitetura e Dança*: corpos edificados e espaços dançantes tem como objetivo geral a montagem e produção de um espetáculo de dança com perfil de intervenção artística urbana.

Este projeto é destinado a revelar a importância de se vivenciar e experimentar o espaço como forma de conscientização intelectual e corporal, facilitando a leitura de como o corpo pode construir um espaço e, por sua vez, como o espaço pode intervir em um corpo.

A proposta é explorar as possibilidades de movimentação existentes em formas geométricas, edificadas na cidade de Goiânia ou na lembrança da percepção de um lugar na cidade.

Assim, será construído um espetáculo de dança para ser apresentado em espaços públicos pré-definidos da cidade de Goiânia, construindo a relação de coautoria entre espaço-dança-público.

Por meio da linguagem da dança, no decorrer do espetáculo as experiências vividas no espaço pelos bailarinos e público explicitarão e sensibilizarão os sentidos dos observadores para o uso do espaço e a maneira como cada indivíduo vivencia a cidade: "O espectador passa a ser participante: ele se torna co-autor da obra quando a veste. Não existe qualquer plano explicativo da sua utilização, nem indicações precisas, nem modelos preestabelecidos. O participante é deixado totalmente livre em sua ação." (JACQUES, 2001, p. 35).

Assim, o presente projeto contribuirá para a excelência do produto artístico realizado na cidade, para que obtenha maior representatividade no cenário da dança nacional, além de fomentar a dança enquanto profissão. Também será uma contribuição para a formação de plateia em dança, valorização e redescoberta da cidade enquanto espaço social criativo e interativo. Ademais, será uma boa oportunidade para que os profissionais ligados à organização da cidade, como arquitetos, urbanistas e designers, observem novas estratégias e perspectivas para a concepção de espaços urbanos.

A concepção de espaços padronizados para funções específicas tem sido muito bem aceita na contemporaneidade. Não lugar foi o nome dado por Augé (1994) aos espaços que são concebidos sem nenhuma relação com o lugar antropológico. Shoppings Centers, estações de trânsito rápido, clínicas, hospitais, supermercados, entre outros, formam um conjunto que segue os mesmos padrões tipológicos em todo o mundo. Isso provoca um descaso por parte do espectador, que não se dá ao trabalho de observar realmente o lugar, pois já carrega consigo os conceitos do significado daquele signo. Do contrário, o lugar antropológico é aquele que permite uma relação cognitiva por parte do observador.

A identidade do utente nos não lugares não passa de suas credenciais e cartão de crédito, que, dependendo de seus limites, se pode usufruir de mais ou menos regalias. O corpo resultante desses não lugares, um corpo passivo e inerte ao ambiente que o rodeia, é o que mais se faz presente no território urbano.

Em contrapartida, o espetáculo proposto no projeto "Intersecções entre Arquitetura e Dança: corpos edificados e espaços dançantes" pode ser promissor no sentido de oferecer subsídios

aos que clamam para dar consciência e dimensão ao corpo no espaço urbano, valorizando-o como espaço antropológico. Esse projeto tange os conceitos de espaço como protagonista do fato arquitetônico, e do corpo como protagonista absoluto na dança, resultando em um espetáculo sobre as influências do corpo dançante no espaço, e o caminho inverso, do espaço dançante no corpo.

Referências:

- 1 - AUGÉ, Marc. **Não-lugares:** introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Trad. de Lúcia Mucznik. Bertrand Editora, 1994.
- 2 - BERTAZZO, Ivaldo. **Espaço e corpo** – Guia de reeducação do movimento. Organização de Inês Bogéa. São Paulo: SESC, 2004.
- 3 - JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da Ginga** – A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/RIOARTE, 2001.

METAS A ATINGIR

Consulte os objetivos de seu projeto e defina as metas para alcançá-los, quantifique-as (nº de espetáculos, , nº de exemplares, , área construída, área restaurada, quantidades de pessoas beneficiadas direta e indiretamente pelo projeto etc.).

- 1 – Seis (6) apresentações do espetáculo em espaços públicos pré-determinados;
- 2 – Será construído um blog a fim de oportunizar um convívio virtual, através do qual os espectadores poderão dar continuidade ao processo vivenciado durante o espetáculo, trocando, dialogando, expondo suas questões e reflexões, enriquecendo, assim, a aprendizagem de todos. Um material de arquivo e pesquisa fotográfico e videográfico do processo também será disponibilizado neste blog, aumentando a abrangência do projeto. Serão ainda "linkados" artigos, trabalhos, espetáculos, obras, edifícios, autores, vídeos, etc., que tangem o assunto proposto, dando mais corpo à discussão e oferecendo subsídio para novas pesquisas nesse campo, além de alcançar, de forma mais abrangente e acessível, o maior número de pessoas;
- 3 – Três workshops sobre o processo criativo do espetáculo a serem realizados em espaços privilegiados de Goiânia que lidam com arquitetura, design e arte (serão definidos posteriormente). Tais workshops serão abertos às pessoas interessadas da comunidade, especializadas ou não, e abordarão as intersecções possíveis entre arquitetura e dança, e, mais pormenorizadamente: conceito de não lugar e suas implicações na cidade, corpo e cidade, a arquitetura da dança e a dança da arquitetura. Ao participarem dos workshops, o público terá a oportunidade de lançar um olhar diferente sobre a prática da cidade, propiciando um autoconhecimento como meio de aumento da qualidade de vida;
- 4 – Beneficiar aproximadamente cinco mil pessoas, entre platéia, blogueiros e espectadores dos workshops.

DEMONSTRATIVO DO DESDOBRAMENTO SOCIOCULTURAL

Alcance sociocultural do projeto, ganhos da comunidade com a execução do projeto.

A realização do projeto “Intersecções entre Arquitetura e Dança: corpos edificados e espaços dançantes” possibilitará:

- Contribuir para a excelência do produto artístico realizado na cidade;
- Valorizar e redescobrir a cidade enquanto espaço social, interativo e criativo;
- Sensibilizar e/ou aprimorar o olhar do público para a cidade e para a dança;

- Convidar o público a vivenciar o espaço urbano construído;
- Estimular o autoconhecimento como meio de aumentar a qualidade de vida;
- Fomentar a integração e o intercâmbio de profissionais ligados à organização da cidade e àqueles ligados à dança;
- Formar plateia em dança.

A partir da realização de seis (6) apresentações de elevada qualidade artística, envolvendo trechos coreográficos trabalhados a partir da concepção de coautoria entre espaço-dança-público, o público/cidadão terá a possibilidade de observar diferentes usos do espaço urbano e a maneira como cada indivíduo pode vivenciá-lo, a partir de novas perspectivas oferecidas pela proposta do espetáculo. Uma espécie de releitura poética da cidade.

Será realizado também um momento de diálogo entre os artistas e o público, logo após o espetáculo, para que questões e curiosidades acerca da montagem e pesquisa do espetáculo e da profissão da dança em Goiânia sejam expostas e exploradas, contribuindo assim no fomento da profissão e na formação de plateia em dança, especialmente em dança contemporânea. Tanto os diálogos – após o espetáculo – quanto os workshops – com duração de nove horas – também oportunizarão a redescoberta da cidade enquanto espaço social criativo e interativo.

DEMONSTRATIVO DA AVALIAÇÃO DE IMPACTOS E RESULTADOS

Alcance social do projeto, ganhos da comunidade com a execução do projeto.

Com a execução desse projeto, em torno de mil e duzentas (1200) pessoas da comunidade local se beneficiarão com um produto artístico de qualidade, apresentado de forma a intervir em seu cotidiano, trazendo à tona questões sobre o modo da vida contemporânea nos centros urbanos.

Por meio dos workshops, duzentos (200) profissionais ligados à organização da cidade, como arquitetos, urbanistas e designers, terão a possibilidade de pensar novas estratégias e perspectivas para a concepção de espaços urbanos.

Além disso, o projeto visa a democratização da arte por meio do acesso livre e gratuito, assim como contribuir para a formação de público para as artes cênicas, seja pela apreciação da obra em si, dos diálogos após o espetáculo e/ou dos workshops gratuitos, comentando sobre o processo criativo que será realizado.

Para abranger em maior número (média de 3000 pessoas) e oportunizar o convívio virtual entre o público interessado, os artistas envolvidos e os participantes dos workshops, será criado um blog onde terão informações sobre o processo criativo do espetáculo, fontes bibliográficas, fotos do espetáculo e links relacionados com arquitetura e dança, para que o projeto possa se tornar um trabalho continuado além de fonte de pesquisa.

ESTRATÉGIA DE AÇÃO

A meta é beneficiar aproximadamente cinco mil pessoas, entre plateia, blogueiros e espectadores dos workshops, em seis apresentações do espetáculo e com a realização de três workshops.

TERMO DE RESPONSABILIDADE - ANEXO VIII – EDITAL Nº 04/2010

Adriano Jabur Bittar, proponente do Projeto Cultural, compromete-se em especial a: (nome do Proponente)

I - realizar o projeto cultural incentivado, obrigando-se a veicular, divulgar e promover os projetos incentivados e seu produto, a referência explícita ao Município de Goiânia através do texto “Apoio Institucional do Município de Goiânia”, e à Lei Municipal de Incentivo à Cultura através do termo “Goiânia: Incentivo à Cultura – Lei Municipal”, nos produtos resultantes dos projetos incentivados, bem como em quaisquer atividades e materiais relacionados à sua difusão, divulgação, promoção e distribuição, conforme Manual de Identificação Visual fornecido pela Secretaria Municipal de Cultura.

II - cumprir as exigências previstas na das Leis 7.957/00, 8.146/02, Decretos regulamentadores e Edital de Inscrição/2007.

III - permitir o livre acesso e colaborar com os membros das CPC e dos agentes do Escritório de Projetos responsáveis pelo acompanhamento e pela fiscalização da execução do projeto.

Por fim, declara, sob as penas da lei, que as informações e os dados constantes do projeto apresentado e de seus eventuais anexos expressam a verdade, passando a assinar o presente termo.

Goiânia, 12 de abril de 2011.

Assinatura do Proponente

APÊNDICE G – ENCONTRO E CONVERSA SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE MADAM

Release

O Encontro e Conversa sobre o Processo de Criação de MADAM tem a finalidade de aproximar e fomentar o diálogo de alguns agentes envolvidos na feitura da arte, e, em especial, da arte que usa o corpo humano como meio principal de investigação de poéticas, em Goiânia. Nessa oportunidade, isso será feito pela exposição do processo criativo da obra MADAM, do NEKA poéticas corporais, e da discussão pública deste processo, mediada por um professor especialista convidado.

O Encontro é organizado pelo NEKA poéticas corporais, como parte das atividades do Projeto Intersecções entre Arquitetura e Dança, apoiado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura da cidade de Goiânia. Este Projeto pretendeu, pelo processo de criação de MADAM, um espetáculo de dança contemporânea com características de intervenção urbana, revelar a importância de se vivenciar e experimentar o espaço da cidade como forma de conscientização intelectual e corporal, facilitando a leitura de como o corpo pode construir um espaço e, por sua vez, como o espaço pode intervir em um corpo. A percepção é que as experiências vividas no espaço pelos intérpretes-criadores e público, no decorrer de MADAM, explicitarão e sensibilizarão os sentidos dos observadores para o uso do espaço e a maneira como cada indivíduo vivencia a cidade.

Como em todo processo complexo, ao falar sobre o processo criativo de MADAM, uma obra artística focada nos estudos do corpo, nos aproximamos de outros campos do conhecimento, como os da dança, artes visuais, cênicas, da terapia pelo movimento, improvisação e *performance*. Assim, nada mais coerente do que iniciar o Encontro tecendo considerações sobre o corpo, ressaltando a importância da preparação corporal como base fundamental no processo de composição de MADAM. A partir daí, mergulhamos na percepção do espaço arquitetônico e do que pode a relação recíproca corpo-espaço, ou melhor, os corpos edificados nos espaços dançantes, construírem. Para finalizar esse circuito, será feita uma análise da poética visual, criada à medida em que o processo se deu, e o impacto desta na cidade e no público, com fotografias, vídeos, desenhos e figurino influenciando a maneira como a obra se compunha.

Colaboradores: Profa. Paola Antonacio, Prof. Alexandre Ferreira, Profa. Fernanda Nora, Profa. Nancy de Melo, Profa. Anna Behatriz, Fotógrafo Especialista Eduardo Jacob, Artista Visual André Arantes, Figurinista Hazuk Perez, DJ Rodrigo Ferreira.

17 de maio de 2012 - *PREPARAÇÃO CORPORAL COMO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE MADAM.

Integrantes da Mesa: NEKA poéticas corporais (3); colaboradores (2) Prof. Doutorando Alexandre Ferreira e Profa. Doutoranda Fernanda Nora; Profa. convidada (1) Dra. Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro Machado.

Maria Ângela De Ambrosis Pinheiro Machado: ambrosis@terra.com.br

Professora Doutora na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Doutora pelo Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP (2005) onde também realizou pesquisa de mestrado (2000), cujos temas incidiram sobre o corpo e o processo de criação do ator. Graduiu-se em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1987). Atualmente, é professora, atriz, palhaça e contadora de história. Foi artista orientadora do Projeto Teatro Vocacional da Prefeitura Municipal de São Paulo e integrante

da Cia. Vãos. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Improvisação, atuando principalmente nos seguintes temas: clown, comunicação, interpretação, corpo do ator e teatro.

18 de maio de 2012 - *ARQUITETURA E O ESTUDO DA ESPACIALIDADE NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE MADAM.

Integrantes da Mesa: NEKA poéticas corporais (3); colaboradores (1) Profa. Paola Antonacio; Prof. convidado (1) Mestre Mateus Bertoni.

Mateus Bertoni: mt_bertoni@yahoo.com.br

Espaço Cênico, Cenografia e Arquitetura Teatral

Graduado em Arquitetura e Urbanismo pelo atual Instituto de Arquitetura e Urbanismo de São Carlos, da Universidade de São Paulo (IAUSC-USP), em 1999; mestre em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo pela mesma instituição, em 2005, tendo apresentado a dissertação: *Lina Bo Bardi - arquitetura cênica*, cuja pesquisa foi financiada pela FAPESP. cursou pós-graduação *Lato Sensu* em Filosofia pelo Instituto de Artes e Cultura da UFOP (2006). Foi docente do Curso de Arquitetura e Urbanismo das Faculdades Santo Agostinho e do Curso de Design das Faculdades Integradas Pitágoras, em Montes Claros, MG. Atualmente, é docente efetivo com dedicação exclusiva da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC-UFG), nos cursos de Artes Cênicas e de Direção de Arte, trabalhando com disciplinas e pesquisas nas áreas de espaço cênico, cenografia e arquitetura teatral. É membro do Núcleo Docente Estruturante do Curso de Direção de Arte, coordena a implantação dos laboratórios da área de Artes Cênicas e é coautor do projeto arquitetônico do Pavilhão de Laboratórios de Artes da Cena, a ser edificado no campus Samambaia, da UFG. É membro do GT: 'História das Artes do Espetáculo', da Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas - ABRACE. (Texto informado pelo autor).

19 de maio de 2012 - *POÉTICAS VISUAIS E O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO DE MADAM.

Integrantes da Mesa: NEKA poéticas corporais (3); colaboradores (5) Profa. Nancy de Melo, Profa. Anna Behatriz, Especialista Fotógrafo Eduardo Jacob, Artista Visual André Arantes, e Figurinista Hazuk Perez; Profa. convidada (1) Valéria Braga.

Profa. Valéria Braga vivace@gmail.com

Graduada em psicologia, Valéria também tem formação em psicanálise. No teatro, fez o curso em uma das casas mais conceituadas do país, a Casa de Artes de Laranjeiras, no Rio de Janeiro. “O que fiz era uma experiência de curso modelo na época”. Os resultados estéticos de seu teatro experimental são múltiplos.

APÊNDICE H – QUESTIONÁRIO 2ª ETAPA



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA INSTITUTO DE ARTES PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

QUESTIONÁRIO da 2ª etapa

Para integrantes do NEKA: sobre *MADAM*, dançado pelo NEKA poéticas corporais, comente as seguintes questões:

Para integrantes da Quasar: sobre *Por 7 Vezes*, dançado pela Quasar Cia de Dança, comente as seguintes questões:

1. O que significa o movimento do corpo para você neste espetáculo?
2. Como foram trabalhados os elementos visuais das cenas no processo de composição deste espetáculo?
3. Como foi trabalhado o toque no processo de composição deste espetáculo?
4. O que você acha do uso das Células Corporais neste espetáculo?

Factível **Não factível**

Comente:

5. O que você pensa sobre o uso do Toque Poético neste espetáculo?

Factível **Não factível**

Comente:

6. O que você pensa sobre os Rabiscos neste espetáculo (se aplicável)?

Factível **Não factível**

Comente:

Sobre as Células Corporais, Toque Poético e os Rabiscos:

1. Você gostaria de participar de outro espetáculo cujo processo de criação envolvesse o uso de um ou mais desses recursos poéticos (Células Corporais, Toque Poético e Rabiscos)?

Sim **Não**

Grato pela sua participação e colaboração!

APÊNDICE I – DEPOIMENTOS

Depoimentos escritos dados por duas professoras de teatro e atrizes sobre o espetáculo *MADAM*. Elas também participaram das mesas redondas realizadas logo após os espetáculos, em que diferentes aspectos do mesmo foram discutidos.

‘Madam’: diluindo fronteiras, novos diálogos

Por Profa. Dra. Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro Machado

Professora Adjunta da Universidade Federal de Goiás.

Junho de 2012

Na esteira das buscas do fazer artístico contemporâneo na dança, o espetáculo “Madam” traz um grande potencial de apreciação estética de uma proposta de construção de espetáculo bastante contemporânea: a improvisação.

Tal como aponta o nome Madam, que pode ser lido de trás para diante, o espetáculo é conduzido por um roteiro que pode ser cumprido e remexido de trás para diante, diante para trás e para os lados. Trata-se de um espetáculo cujo fundamento encontra-se na improvisação. Ou seja, há um roteiro e uma temática que o espetáculo procura tratar, mas cujo desenho de cena se compõe no momento da apresentação. Essa estrutura flexível requer envolver-se em outras perspectivas do processo de criação coreográfica, bem como traz novas possibilidades de qualidades estéticas à composição cênica.

Nos diálogos estabelecidos após o espetáculo do dia 17 de maio de 2012, no Centro Cultural da UFG (Setor Universitário, Goiânia, GO), pudemos compartilhar os desafios que o grupo vem se colocando com o fim de criar um novo modo de realização de um espetáculo de dança. Esse novo modo pretende muito mais colocar-se em diálogo com o processo de sua criação do que com a estrutura coreográfica determinada pelo coreógrafo.

O que implica esta nova perspectiva de trabalho? Em um trabalho de dança com uma estrutura coreográfica determinada, exige-se do bailarino/intérprete um conjunto de treinamentos e ensaios que o qualifiquem para a execução coreográfica, cujo foco está no resultado a ser alcançado, e não necessariamente no processo. Cabe ao bailarino intérprete a execução de uma coreografia cuja criação não é sua.

Já em um espetáculo que busca fugir dessa estrutura coreográfica determinada, para arriscar uma nova forma de criação, os ensaios e treinamentos necessários apresentam-se como processos criativos da coreografia em questão. Não há um coreógrafo que cria e um bailarino que execute. Ou seja, trata-se de uma coreografia que foca o processo de criação e nele busca elementos da criação coreográfica. Podemos falar aqui de um bailarino/criador.

Essa diferença produz técnicas de treinamento e ensaios diversificados também. Para esta análise, pontuarei algumas perspectivas deste treinamento e ensaios para um trabalho de construção coreográfica, cujo foco incide no processo, e não no resultado final. Justifico minha escolha já que, na discussão dos processos de criação de “Madam”, pudemos identificar alguns requisitos desta prática coreográfica.

A começar pela primeira mudança observada: as fronteiras entre treinamento e ensaios diluem-se. O grupo segue para uma sala de ensaio, e, como que em laboratório de química, em um tubo de ensaio, misturam pesquisas de diversas ordens: consciência corporal, práticas e pesquisa de movimento, pessoalidades de movimentação e expressão. Ao final, podem olhar para o tubo de ensaio e examinar as temáticas e expressividades alcançadas neste conjunto de ações. Assim, não há um treinamento para, depois, haver um ensaio. Esses dois momentos, antes separados, agora confluem.

Sob esse ponto de vista, os processos criativos de “Madam”, segundo o próprio grupo, apresentam um denso material de pesquisa e investigação de corpo e suas expressividades,

envolvendo técnicas provindas da Educação Somática, técnicas de dança contemporânea e diálogos do corpo em relação à arquitetura. O espetáculo compõe-se das visualidades e expressividades provocadas por estas experimentações. A clareza com que o grupo dispõe desses materiais criativos garantem a ele um mergulho nas possibilidades expressivas sem se perder em suas pesquisas e buscas. Nos processos improvisacionais, perder o foco da criação constitui um grande risco.

Um segundo aspecto que gostaria de pontuar nessas diferenciações é que já que não há uma determinação de sequência coreográfica a ser realizada, o bailarino criador traz em sua movimentação a história de seu corpo, o seu conhecimento corporal, enfim, sua subjetividade de forma mais presente. Aliás, a subjetividade, nestes processos, é necessária a essa construção coreográfica. No espetáculo “Madam”, entre outras qualidades, a identidade de cada bailarino está em diálogo e interação com os outros, dando uma perspectiva coerente e coesa à coreografia. Essa qualidade se alcança também, pois, treinamento, criação e ensaio estão na mesma sala de ensaios.

Finalmente, a clareza do processo de criação empreendido pelo grupo aparece em cena, seja na execução dos bailarinos criadores, bastante íntegros ao espetáculo e entre si, seja na dramaturgia alcançada com a pré-roteirização das cenas (sem necessariamente coreografá-las). Possivelmente, o espetáculo não estará finalizado nem na última apresentação e nos mostrará ao final de sua longa temporada (quicá!) que treinamento, criação, ensaio e apresentação constituem um grande tubo de ensaio, indicando resultados possíveis de uma mesma experimentação cênica.

Madam a céu aberto
por Valéria Braga

Particpei do projeto Madam na condição de espectadora leitora. A proposta consistiu na apreciação do trabalho Madam, sem informações prévias, seguida de debate contando com a presença dos artistas envolvidos e o público.

A experiência proposta pelo grupo foi surpreendente em vários aspectos. Uma delas constou na apropriação e escolha dos espaços para as apresentações, numa perspectiva experimental e interativa.

Assisti à performance que ocorreu no antigo Galpão das Artes da Universidade Federal de Goiás, que hoje leva o nome de Centro Cultural. O local conhecido e significativo na cidade carrega rastros de tempos múltiplos. O espaço é ponto localizado no setor universitário, em Goiânia, e remete, em sua estrutura de galpão, a tempos de resistência artística e política.

A performance em noite de céu aberto, realizada na entrada do Centro Cultural, indicava uma noite de ventania. O espaço público em estado de transformação... ele aponta uma nova relação. Madam transporta o público para o cênico. O espectador procura o cênico no público, e o público no cênico. A transformação ocorre por meio do desejo e da presença ativa do espectador. Há um transportar de interesses, olhares e interatividade. É como uma força centrípeta, que transforma as relações ordinárias em fenômenos extraordinários na presença do olhar do outro. O outro no espaço legitima o destino da performance. O espaço e sua proposta de ocupação orienta e desorienta a interação performance e público.

O espectador, ao chegar, concentrava-se próximo a alguns objetos cênicos, biombos que denunciavam fragilidade diante dos ventos, concentrados em determinada parte da entrada do Centro Cultural. As dimensões da entrada traziam sensorialmente a percepção de infinitude. Os limites e a moldura do espaço estavam diluídos na imensidão. As demarcações não eram claras, o espaço confundia, não sabíamos ao certo a localização do cênico – o que

pretendia a performance ao tornar-se fugidia para o espectador no primeiro ato? O público criava linhas imaginárias ao deslocar, ele era provocado a contruir o espaço cênico. Nessa busca, a experiência primeira era de travessia, ruptura e passagem. A espera transformava-se em busca e a inquietação era fato e ato, ao mesmo tempo. O que não era definido tornou-se invenção, o público na sua presença desejante e interativa legitima o que não era dito e ocupa o lugar de inventor, de interventor da visão. O espaço perdia-se dos limites e o espectador, em um movimento de deslocamento, construía e desconstruía fronteiras. Na espera, o espectador tinha a liberdade de experimentar novos lugares da visão, a procurar o seu "não lugar", o que provocava certo estranhamento.

Em Madam, o espectador legitima o território cênico, vasculha com o olhar, entende com o corpo o lugar de onde se vê. Nessa busca, a captura é inevitável: a amplitude da entrada deflagra um estado de procura, uma suspeita de que o horizonte está perdido. Surge, assim, o diálogo espaço e performance, a necessidade de repensar o lugar da arte na sociedade, o seu modo de existir e territorialidades. É a presença do espectador que desloca o contexto, a ação corporal compartilhada questiona o ato, reinterpreta o horizonte. O espaço é fugidio na sua origem, ora afirmava interações, ora clamava por despreendimento. O território cênico confundia-se com a paisagem que o cercava ao longe; ele estava rendido ao horizonte perdido. Mas, ainda assim, a força da experiência compartilhada era presença no ato e compreendia espaço, interação, espectador e performance, em uma rede de significações que nada significava.

A ambiguidade compreendia o campo das visualidades performáticas frente ao infinito, aos campos de pesquisa que se perdiam de vista. A experiência, de natureza ambígua, permitia que os sentidos vislumbrassem a apresentação para além do entendimento. A vivência estética e seu caráter intervisual no jogo sinestésico. O olhar que perscruta encontra-se em estado de inquietação nas gestualidades dos três artistas. O campo é de visibilidade, e é nele que a arte reapresenta significações do mundo. Naquela vastidão, o corpo dilui de suas molduras, e projeta nas incertezas do não dito. Na sua feitura, o espaço carrega o concreto, certo "concreto aparente". Já na sua relação, remete a uma solidude particular, própria do horizonte perdido, e muito particular do planalto central.

Concreto, aparente e infinito, foi nesse universo ambíguo o meu encontro com Madam. A leitura dessa experiência é sensorial e emocional. Portanto, as impressões concentram-se no que escapa do real. A palavra encontra-se rendida... é da ordem do "não dito", o mistério que pulsa na experiência e ocupa brechas no existir artístico. O não dito é imagético, intuitivo, ambíguo e, ao mesmo tempo, literal. Ele se encontra nos intervalos. A presença dos corpos expressivos na sua capacidade de compôr e decompôr gestualidades no campo espacial, imagético e emocional. O ato instaura estados, brinca com complexos que relacionam símbolos linguísticos, códigos corporais, musicais e plásticos.

Madam foi apresentado em uma noite de ventania no mês de maio, a céu aberto, e lá, nas minhas impressões, ainda os artistas bailam naquele descampado cerrado.

APÊNDICE J – ERICA BEARLZ

Erica Bearlz. Entrevista em 26 de junho de 2012. A = Adriano Bittar; E = Erica Bearlz.

A: O que você já vivenciou nos processos composicionais na Quasar? E fora dela, em outras companhias ou trabalhos?

E: Ingressei na Quasar Cia. de Dança em janeiro de 2004 e permaneci até janeiro de 2011. Nesse período, aprendi o repertório da companhia – que estava em circulação nos anos que permaneci – e participei dos processos de criação dos espetáculos que foram criados nesse período pelo coreógrafo residente da Cia, Henrique Rodovalho. Entre os espetáculos criados nesse período estão: *O+*, *Só tinha de ser com você*, *Uma história invisível*, *Por instantes de felicidade*, *Céu na boca*. A característica comum entre os Espetáculos criados na Quasar é que todos eles são feitos a partir da concepção e da coreografia de Henrique Rodovalho. A Quasar possui uma linguagem de movimentação específica, criada pelo próprio Henrique. Todos os trabalhos acabam sendo desdobramentos dessa linguagem. Nos processos que vivenciei, o coreógrafo conversava com os intérpretes no início do processo de montagem sobre a temática do espetáculo a ser criado. Eram feitas algumas dinâmicas, também direcionadas por Rodovalho, algumas das quais os bailarinos traziam suas ideias em relação ao que o coreógrafo sugeria, que poderiam ou não ser incorporadas no espetáculo. Essas dinâmicas duravam de duas a quatro semanas. Depois que o coreógrafo "achava" o fio condutor do espetáculo, o trabalho seguia mais específico em relação à criação de cenas coreografadas, utilizando a movimentação estabelecida e idealizada por Rodovalho (que ele definia como sendo o estilo de movimentação da cia). Alguns bailarinos que conseguiam realizar o estilo da companhia mais próximo do que Rodovalho esperava acabavam sendo o modelo para a criação dos movimentos, e os demais bailarinos se empenhavam em aprender as coreografias e executá-las o mais próximo do estilo quanto poderiam. Se um bailarino não conseguia realizar a movimentação no estilo esperado, normalmente não participava da coreografia. Isso normalmente gerava conflitos e problemas de autoestima nos bailarinos, mas acabavam aceitando a situação, pois o interesse em permanecer na Cia. era maior que as demandas emocionais que tinham que passar.

A: O que acha que seria um processo composicional ideal? Como gostaria que ele acontecesse?

E: Para mim um processo composicional ideal é aquele que está de acordo com minhas necessidades artísticas e expressivas no momento do processo. Não tenho um modelo ideal e nenhuma pretensão nesse sentido. Ultimamente só participo de processos que estejam de acordo com minhas buscas no momento em que o processo ocorre. Minhas últimas experiências têm sido em forma de colaboração com outros artistas, em busca de uma linguagem que satisfaça esteticamente e artisticamente todos os envolvidos no processo. Não tenho me interessado por dança pura ou trabalhos apenas de movimento. Isso reflete em minhas escolhas nas parcerias artísticas. Tenho procurado trabalhar em situações novas e desafiadoras para mim – por exemplo, com linguagem teatral e canto.

A: O que já vivenciou de preparação corporal para a dança?

E: Sou graduada em Dança pela Unicamp e considero que esta foi a minha maior e mais intensa preparação corporal. Já fiz aulas tradicionais de dança – balé, moderno, contemporâneo –, yoga, pilates, musculação e ginástica de academia. Ultimamente, tenho

feito Kung-Fu para me preparar para dança, pois lida com o corpo de uma forma mais interessante para mim nesse momento, além de trabalhar resistência, força, flexibilidade, atenção, concentração, respeito, moral e espiritualidade. Além disso, é uma atividade desafiante para mim, onde trabalho diretamente minhas limitações e superações.

A: O que acha que seria uma preparação corporal ideal?

E: Teria que estar diretamente relacionada à intenção e/ou proposta estética do trabalho a ser desenvolvido. Preparar o corpo para a ação artística que está por ser realizada. O responsável pela preparação corporal deve estar intimamente ligado às ideias do proponente, caso não seja a mesma pessoa. A preparação corporal, no que busco, acaba fazendo parte dos laboratórios de criação. Uma coisa leva à outra.

A: Como são trabalhados os elementos visuais da cena neste processo de composição deste espetáculo?

E: Nos trabalhos que venho realizando, os elementos visuais que aparecem na cena são desdobramentos ou prolongamentos de elementos que aparecem no interior no artista, em seu imaginário, e que têm a necessidade de ser externalizados para dar maior sentido cênico. Durante o processo criativo, muitas vezes aparecem muitos elementos visuais/táteis que dão suporte à atuação do bailarino/artista. Quase sempre esses elementos desaparecem à medida que são incorporados pelo bailarino/artista. Não costumo trabalhar com grandes cenários: os cenários são criados prela sensação sinestésica. Às vezes permanecem elementos essenciais na cena, mas sempre busco o mínimo necessário.

A: O que normalmente te move em cena?

E: Em cena o corpo se realiza carregando em si a síntese entre processos vivenciados para tal e sua história de vida pessoal. É, ao mesmo tempo, uma mistura de tudo isso com nada disso. Durante a preparação corporal, o corpo é preparado para estar atento a seus próprios processos e disponível para as ações das cenas. A cena em si é o exercício máximo da preparação corporal: o corpo foi preparado para vivenciar a cena.

A: O que significa o movimento do corpo para você em *MADAM*?

Em *MADAM*, o movimento era a externalização de conflitos internos, conflitos de ações internas e diferentes tensões musculares. No início, a ação era extremamente física, sem julgamentos estéticos ou intenções dramáticas. No desenrolar do processo de criação, as ações foram ganhando intencionalidade, decorrentes das pesquisas das arquiteturas corporais e urbanas, que era a proposta cênica.

A: Como é trabalhar em uma equipe transdisciplinar na criação das poéticas da cena?

E: Certamente mais rico e instigante, aproximando mais do movimento como uma resposta às questões levantadas por toda a equipe, e não apenas questões unicamente corporais ou de dança. O corpo reagia com ações físicas aos questionamentos levantados. A cada encontro as próprias ações físicas modificavam as ações físicas subsequentes. O movimento aparecia como pensamento do corpo, buscando respostas. O corpo age e reage a si mesmo, o tempo todo, ao mesmo tempo. O estado físico é o de presença pura.

A: Deve-se sempre estar em movimento corporal na dança?

E: A dança lida com o movimento. Não mover-se é uma forma de perceber o movimento, ou sua ausência. Podemos até considerar os movimentos internos, como o dos órgãos ou fluidos do corpo, mas não costumo focar tais movimentos "vitais", apesar de percebê-los e reconhecer sua importância. Não diria que a dança tem a necessidade de estar sempre sendo representada com movimentos do corpo. Situações diversas podem gerar a sensação do movimento, mesmo na imobilidade. A dança, a meu ver, precisa gerar a sensação do movimento corporal, ou, como discutido acima, gerar a percepção de sua ausência, mesmo que isso seja feito com outra coisa que não o corpo.

A: O movimento que você procura para a cena reflete que grau de estilização e há excesso técnico? Por quê?

E: Não consigo avaliar o grau de estilização. Ora muito, ora pouco. Procuo sempre me aperfeiçoar na técnica, mas não no sentido de fazê-la aparecer (o que, para mim, seria exatamente sua falta ou a falta de sua compreensão). Claro que não uma técnica de moldes físicos (não faço "passos de dança"). Trabalho a técnica para ser reflexiva e extremamente individual. Mas mesmo assim, não considero excesso técnico, pois não tenho o objetivo de realizar a técnica com fim em si mesma. Engraçado, para mim a técnica ajuda a tirar os excessos. Com trabalho técnico adequado, o bailarino pode se mover com a devida intensão e intensidade desejada.

A: Comente: a dança procura dialogar com outros campos artísticos, criando possibilidades e relações entre corpos, subjetividade, política e movimentos na cena, de maneira a parir estados e ações corporais complexas, imagens a ressignificar a cena.

E: Ao experimentar a cidade corporalmente, impressões ficam registradas no corpo e memórias vêm à tona. Essas impressões e memórias ficam registradas muscularmente, e, quando acionadas em laboratórios de criação, podem se tornar material expressivo para criação cênica. A ação de artistas plásticos, fotografando o corpo em laboratório de criação e desenhando suas impressões cinestésicas, e devolvendo para apreciação dos bailarinos, contribui de maneira ímpar para a percepção da sensação do movimento gerado pelo corpo do bailarino; que pode atuar mais intencionalmente em cima de seus movimentos, uma vez que sua consciência destes amplia.

A: Como são trabalhados os elementos visuais da cena em *MADAM*?

E: Os elementos visuais dão suporte e reforçam as sensações de movimento dos intérpretes. Alguns refletem a pesquisa realizada – relações com a arquitetura de Goiânia. Ajudam na construção das ações corporais e servem como elemento cênico visual para o público. As CEC e o TOP contribuem para os intérpretes perceberem melhor seus corpos, ressignificar seus movimentos e, assim, se apropriar melhor tanto da cena como de si mesmo. A relação do intérprete com o movimento muda. O movimento possui uma lógica própria.

A: Qual é a função do coreógrafo/diretor em *MADAM*?

E: Foi um processo coletivo, sem um coreógrafo. O diretor ajuda na condução das poéticas corporais que vão surgindo, ajudando os intérpretes a identificar os pontos fortes, as ações dramáticas, as relações e interações possíveis com os outros intérpretes, os contrapontos e oposições; assim como a equilibrar a tônica do espetáculo.

A: Qual é a relação entre preparação corporal e criação nas artes cênicas?

E: Quando entendemos que a preparação do corpo é um preparo para a realização cênica, a ligação fica mais clara e direta. Se a preparação for mecânica, não vejo de muita serventia para a criação. No entanto, o corpo deve estar apto para a realização cênica, podendo ocorrer em alguns casos uma necessidade específica de um trabalho técnico mais pontual. Se o intérprete já tiver maturidade para atuar em qualquer preparo técnico com o pensamento em busca de sua integridade e aumento de consciência, qualquer preparo pode ser realizado. Não vejo muita utilidade em preparos extremamente mecânicos, pois estes acabam por adestrar o corpo em demasia, que acaba por perder sua expressividade mais genuína.

A: Qual é a importância do estudo das *Células Corporais* nos processos de composição para a cena?

E: Ao meu ver, elas acentuam algumas dinâmicas internas e ajudam na releitura de matrizes de movimento mais antigas. Podem também apontar lugares esquecidos no corpo, que precisam ser acordados: a imagem da célula seria uma das formas de fazê-lo. A partir das células, a resignificação do movimento acontece com mais intensidade.

APÊNDICE K – NEKA

NEKA. Entrevista em 23 de dezembro de 2012. N = Nilo; A = Adriano Bittar; E = Erica Bearlz.

A: O que significa o movimento do corpo nesse espetáculo?

E: O movimento do corpo...

A: Eh... eu tenho que responder também, né, por que eu também fiz...

E: Eu posso até começar a responder alguma coisa e ao longo da nossa conversa mudar de opinião, né? Faz tempo... a gente vai falando...

A: Pode, pode...

E: É, porque a gente vai falando e vai lembrando...

A: Isso, vai lembrando...

E: Olha, assim, tentando lembrar do meu processo... não sei se eu diria que significou, depende do que seria isso, esse significar... assim, acho que significou que teve algum sentido, quer dizer, que teve um sentido, né? Para quem assiste, não sei... mas para mim eu tratei muito quase como um exercício de composição, porque foi o primeiro trabalho que eu fiz depois que eu saí da Quasar, eu acho... não tenho certeza, mas eu acho que sim... acho que foi... então eu estava muito condicionada com um tipo de situação, eu tentei o máximo possível naquele momento ficar bem atenta às questões técnicas e pontuais, e tentei ficar nisso mais... não ficar usando o que eu já tinha muito, claro que usa, né... não tem como não usar... mas eu tentei ficar muito concentrada nas atividades. Se era crânio, era crânio, ficava na crânio; se era Pilates, eu ficava no Pilates; se era na Bola, eu ficava na Bola, se era Toalha, eu ficava muito na Toalha... tentei ao máximo explorar, assim, quase como uma muleta para não cair nos meus chavões, assim, né, recentes.... Então no começo para mim foi bem isso. E daí dentro disso eu percebi que eu tinha uns padrões, que eu chamava de padrões de movimento ou de sensações dinâmicas, enfim, né? E daí eu tentava, nos próximos encontros, começar a partir daquele padrão, e ir seguindo, né? Depois que a Bia apareceu com as imagens, daí a coisa... eu senti que foi uma mudança grande. Porque daí eu usei... entendi como célula mesmo, porque eu tinha acompanhado seu trabalho na Bahia, e já sabia um pouco como você trabalhava com as células... quando eu peguei o desenho e entendi que iria usar aquilo como célula... vou usar isso como célula... eu... foi uma síntese rápida entre a imagem, a sensação da imagem, a memória da imagem e desses momentos que eu tinha trabalhado... parece que a imagem... mas assim... parece que de tudo que eu vinha fazendo a imagem puxava o que era mais forte... e daí a partir daí eu só fiquei com essas mais fortes... eu fui deixando os outros... daí eu fiquei nesses mais fortes e continuei explorando os mais fortes... para desenvolver as outras cenas... então eu usei muito, assim, nisso... no começo eu tive que fazer um esforço para isso, mas depois das células foi muito assim, criou um sentido próprio, uma lógica própria. Que eu só ia, assim, percebendo o que não fazia parte da lógica, e eu ia tentando excluir..., claro que às vezes escapava pelo vício, porque tem uns caminhos que já estavam condicionados, então às vezes escapava... mas era muito assim, era forte o que não era da célula... era engraçado, era mais forte o que não era... eu percebia mais rapidamente o que não fazia parte dessa célula... e essa célula, na verdade, virou para mim uma célula mãe, uma

matriz geral, que todas as cenas eu partia do mesmo ponto... daí eu desmembrava de acordo com a circunstância... mas eu tentava, assim, durante a coreografia você tem que olhar também para lá e para cá, tipo no duo com o Nilo, no momento que eu separo para voltar, eu retomo isso, tentei... eu fiquei muito... usei como ferramenta mesmo, o tempo todo. É claro que eu imagino assim, faz tempo, né, mas eu acho que eu não explorei o máximo não, mas eu lembro que eu fiquei... como ferramenta mesmo, peguei para mim mesmo... assim, sabe, como ferramenta... e foi importante; foi a partir desse momento que eu vi que não estava mais fazendo um esforço para não fazer aquilo, eu tava fazendo isso... sabe assim, eu parei de tentar não fazer alguma coisa e passei a fazer essa coisa. Era engraçado assim, quando a partir da célula, eu, mesmo sem querer, vamos supor, a partir da célula vinha um movimento mais posicionado, mas quando vinha da célula, eu até era mais permissiva comigo mesmo, daí tudo bem...então tá... agora tinham uns que vinham e não eram das células, era porque eu mesma queria fazer, daí esses eu já oh... mas tem outros que vinham de um jeito e eu via um sentido nas células, então esses são ok, porque senão eu ficava parada, porque difícil, né? Nossa, difícil demais! Então eu usei muito como ferramenta mesmo, sabe?

N: Não é da cabeça...

E: É... então foi muito assim, o solo, depois que você chegava, eu preguei muitos desenhos em volta, e eu estudei cena por cena, isoladamente, essa célula me dá isso e isso, e isso, eu fui passando cada vez mais rápido pelas células, até que eu criei uma dinâmica, foi assim um resumão, e o mais forte que ficou foram as matrizes que eu usei. Pronto, acabou eu usei muito de ferramenta mesmo, então pronto, é assim... nesse sentido. Mas assim, como feedback para a célula, que eu te perguntei, é engraçado, porque eu tenho uma relação com o toque, né?... O toque me leva para um lugar que daí aquela coisa que eu falei para você, não sei se é uma coisa muito minha, que eu me dou para isso, não sei se com todo mundo é assim, mas o toque me leva para um lugar diferente do que eu iria sozinha, sozinha. Um lugar reconhecível depois para eu chegar nesse lugar com os meus caminhos, mas se eu não tivesse o toque eu não chegaria, eu tenho isso com o toque, mas não sei se isso é uma coisa da Erica, porque eu sempre gostei muito, mas você sabe da minha estória, eu tenho isso muito forte, então para mim eu concordo, que a célula e o toque é, sei lá, eu sou o toque, então não sei se é o toque, ou a célula... então para mim, não sei, porque esse conceito de célula que eu inventei a partir da sua invenção, não sei, é engraçado, se para mim... ela é uma imagem que traz uma sensação de movimento junto, assim, uma imagem que carrega... quando eu vejo a imagem eu não vejo a foto, eu sinto coisas, me remete a linhas, a sensações, ela parece que é viva nesse sentido, não é que eu vejo uma imagem assim mexendo, ela me lembra de lugares, assim de pontos de início de movimento, digamos... então na verdade quando eu acho uma matriz minha, que estou estudando, e eu não quero perder, eu desenho e eu chamo de célula...

A: Aham...

E: Que é um desenho que me remete, que me traz...

A: É uma ilustração, uma célula... normalmente a gente fala que a célula vem da foto, tinha que fotografar primeiro para você ver isso na foto...

E: Sim...

A: É uma possibilidade de você congelar aquele instante para você estudar o movimento melhor, eu acho que a foto seve para isso, no meu caso assim, a foto está sendo utilizada pelas

qualidades dela de congelar instantes que você não vê... se você não fotografar. Então parte da fotografia... essa sua sensação... a única diferença no seu caso, é que você sente e registra, e essa sensação de registrar seria feita em cima da foto...

E: Sim, eu misturo tudo... mas eu rabisco, o que não é rabisco... e depois eu vejo as fotos, trabalho em cima de fotos, que às vezes nem foram feitas para isso, eu olho as fotos buscando isso, de repente tem um momento na foto que eu tive uma sensação naquele momento... quando eu vi a foto, meu corpo tava dando outras linhas, leituras, que eu não sentia, não tava dando atenção, mas eram linhas que tinham mais a ver com a cena que eu tinha concebido mesmo de fato. Mas naquele momento a minha sensação tava voltada para outra coisa... então foi bom que daí foi o que eu rabisquei na foto, rabisquei...

A: ...então, isso aí é uma célula, ajuda...

E: ...porque naquele momento a sensação vinha, mas também vinha que eu peguei aquele ângulo do braço, e daí eu usava aquele ângulo, eu fazia uso...

A: ... sabe que é que eu acho? Você fez um rabisco, não no processo do *MADAM*, no processo do Boi... você fez um rabisco e depois você fez a célula... você inverteu a ordem... mas parece que não tem muita ordem, quer fazer rabisco e depois surgir as células, pode ser, acho que não tem muita ordem...

E: Mas eu acho que isso aconteceu também porque já havia acontecido assim no *MADAM*, de forma mais linear, porque o desenho veio depois mesmo, eu achei que querendo ou não a gente recebeu as informações numa ordem, mas linear, se for pensar, né?

A: Sim...

E: Mas é engraçado, mesmo se for pensar no *MADAM*, foi bem linear, mas no próximo a ferramenta tava lá, eu fiquei muito à vontade para usar, porque a ferramenta estava lá e eu já sabia que funcionava, que eu já usava, não pensei em usar para ver se ajudava, era uma coisa assim...

N: ...você tinha um mecanismo já...

E: É, já era assim, já fui na certeza que iria me ajudar, que era assim mesmo e tal, eu não fiz assim, nossa, não estou achando e vou ver se essa célula vai me ajudar, não, já fui na certeza assim...

A: Massa...

E: Por exemplo, na célula da Bia, que eu trabalhei mais com uma célula, o que ela fez, o desenho foi meio abstrato, nem tanto, mas foi... a Bia registrou a sensação dela, né?

A: Isso é muito bom, né, é muito doido...

E: Sim, eram sensações que eu não tinha e que eu passei a ter, depois que eu vi o desenho dela... eu via a foto depois e eu sentia a sensação vermelha quadrada e a rosa para cá... que eu não tinha antes de ver a imagem...

A: Contaminação, né? É, contamina...

E: Isso foi muito rico, essa contaminação... foi igual fazer workshop com vários... sabe, quando você se cansa de você, tipo, cansei de mim, sabe, você se apropria disso do outro artista, isso no *MADAM* é que eu achei mais legal, essa apropriação de você realmente se apropriar e usar do olhar do outro artista... mais legal do que o rabisco, porque o rabisco é meu mesmo, uma memória, uma sensação minha mesma, que quando eu vejo eu volto para onde eu tinha ido, mas no caso a Bia eu criava, acrescentava, reforçava, estimulava e acrescentava, alimentava... isso que eu achei mais doido, porque ela já tirou a foto... a foto já era para um...

N: Era uma retroalimentação...

E: Isso mesmo...

N: ... outras coisas que criam coisas...

A: A metalinguagem fala muito disso... na linguística tem a metalinguagem, a questão dessa alimentação múltipla de uma palavra, textos, que seriam alimentados a partir de um estímulo, digamos...

E: ... e esse jogo, tátátátá, que vai e volta, vai e volta, eu usei no processo do Boi, mas não na imagem...

A: ... um pouco sim, um pouco não, né?

E: ... sim, mas é porque a imagem, o desenho fui eu quem fiz...

A: ... sim, mas a partir de uma foto, tudo é a partir de uma foto..

E: ... sim, mas essa coisa do aproveitar... daí também eu sou meio doida, você sabe... as pessoas falavam coisas e eu usava como célula, porque eu também tava na intenção do processo e não tinha outras ferramentas, o que eu tinha eu registrava...

A: ... é, você tinha a história oral...

E: ... é, eu usava tudo como célula, alguém falava alguma coisa legal, e eu anotava... vídeo de ensaio... a Renata uma vez estava abanando a gente com um EVA e eu estudei mais ela ventilando a gente do que a gente mesmo... eu dei uma viajada bacana que foi assim, desdobramentos rápidos, não foi uma coisa assim... foi um caminho... tipo você vê o desenho da Bia e nossa, é possível, parece que, eh..., puff, abre um canal, parece que muita coisa pode ser... e parece que você fica atento... é engraçado, quando vê você dá um dziiiiii... é engraçado que essa abertura eu tinha de outras formas, e agora ela parece que está lá, mais prontinha! Que os outros que eu faço agora, parece que eu não tenho tempo para fazer a pesquisa e as coisas estão lá, parece que eu já pego e uso, tá tudo nas gavetinhas, e isso tem a ver com a experiência do *MADAM* sim! Então, para mim, a experiência do *MADAM* reverberou mais do que no próprio *MADAM*.

A: Bacana.

N: Tempo também, né? Por que aí no final já tinha trabalhado com tudo isso, né!

E: Sim... mas meus trabalhos eu posso escolher, sempre passo por isso, às vezes no terceiro trabalho é que vou entender algo lá do primeiro... daí não me incomodo... sei que no *MADAM* a gente não chegou no máximo que podia, mas para mim é assim mesmo, não me incomodo não... eu uso muitas coisas, que parece que foram coisas que eu já tinha uma intuição de que pode ser, mas daí deu uma impulsionada rápida, sabe, para os outros processos. Até para a escola, coisa de educação, bem abrangente! Mas sempre a mesma situação, olhar, transpor, juntar, aproveitar e passar para lá, aproveitar daqui e passar; e isso é que é a célula, que no meu caso é ver o que eu estou precisando, que eu faço o link: tá, qual que vai ser a minha célula? Eu entendo a célula como algo que me faz isso, que me pega e me joga, então dependendo da situação que eu tô eu fico buscando: nossa acho que essa pode ser a minha célula, me ajuda a viajar e quando eu preciso eu consigo voltar, senão eu só vou, vou, vou...

A: Tem dois filósofos que eu quero tentar usar, e ver qual cabe nisso... você fala que a célula te foca, e também as manipulações, mais as imagens, claro, mas você fala que você tem sempre que estar se afectando, ou afetando, enquanto artista e corpo, no caso das artes cênicas, para que você possa se desmanchar e se reconfigurar em ação, para quem esteja te vendo possa ler essa reconfiguração de ação...

E: Sim!

A: É um desmembramento...

E: Isso... não é porque você vivenciou o processo que está legal não, você tem sempre que se desmanchar e se reconstruir... isso... desmanchar e reconstruir...

A: Para o Derrida isso se chama o enlouquecimento do subjétil, ele fala muito da desconstrução desse corpo, da linguagem. No nosso caso você não pode deixar esse corpo pronto... a potência poética está nesse mexer, o não estar pronto, não ser informação óbvia... o óbvio perde a carga poética... você tem que sempre ter jeito de mexer, e esses estímulos servem para isso, para você sempre fuçar. Por mais que seja, voltando na Quasar, um braço, eu vou mexer esse braço de 22 mil maneiras diferentes, toda a vez que eu for mexer eu vou mexer diferente porque eu vi, eu imaginei, eu pensei, eu senti...

E: Você falou uma coisa, e acho que é por aí... não sei se é assim que funciona na tese, mas acho que você tem que provar que os artistas passam por esse processo...

A: Não, eu posso já partir de que é assim...

E: Então, eu acho que partindo de que é assim que funciona, eu acho que essas são ferramentas que ajudam no desfazer e no fazer, inclusive elas podem ser usadas às avessas, tipo, “Olha, isso aqui é o que você não pode fazer”, tipo, você vai sentir as coisas que vão acender, mas sei lá, não vão acionar isso...

A: Pode sim!

E: Mas é uma das ferramentas para isso, uma das, e uma boa ferramenta, muito versátil, porque ela tem uma essência de que eu não falei... partindo do pressuposto de que o artista faz isso, é da imagem, é do toque que veio, essa coisa que fotografou, eu nem tô discutindo esse

anterior, pois para mim é muito isso também, não é o que eu tô a fim, é algo lá dentro, bem anterior, pequeno, um cocozinho lá, é de captar isso... é uma ferramenta para achar o isso... que todas as pesquisas dos artistas é como achar o isso, cadê o isso, o que o torna isso, o que traz a cena para isso?

A: ... é, é esse lugar...

E: Eu acho que é uma ferramenta importante nesse processo, mas é claro que depende de quem conduz, né? E de quem está sendo conduzido, pois pode ser alguém experiente que nem você, mas pode ser outro alguém que não entra na viagem, daí fica difícil de funcionar...

A: É eu acho que as pessoas que não trabalham o toque com essa percepção, não sentem, de se autoperceber, acham que o toque é outra coisa... ou então que se confundem... o Henrique teve muito isso também, foi legal... que isso confunde o próprio estado da coreografia, porque a coreografia não foi criada nesse estado; ela foi criada em outro estado de pensamento, de percepção, um outro lugar, que se ainda não amadureceu esse outro lugar, você tem que abstrair, sabe, isso?

N: Sei, mas daí, no caso, a construção da coreografia não foi pensando nesse processo partindo do toque...

E: Quero fazer uma ponte com isso, e citar a Graziela e o trabalho dela, que é o mais recente que eu mexi... devem ter outras formas... onde ela põe o bailarino em contato com ele mesmo, o movimento dele, o que ela entende ser dele, importante para ele, e não o que vem de fora, ela traz isso da memória cultural, infância, família, identidade, a pessoa... que daí barra nas mesmas questões – as barreiras estéticas e de não aceitação pessoal, onde às vezes a encrenca é até mais profunda, né? Mas ela parte desse encontro cultural, vou chamar assim porque é abrangente, da pessoa, do entorno dela, do que ela viveu... a Graziela em si puxa muito isso da cultura brasileira, pois ela parte do princípio que as pessoas negam o “pé na cozinha”, tipo isso, né? Tipo, ela vê que as pessoas têm esse pé, e vai ser se eles negam, ou não negam... passa por aí, digamos... quando ela vê que você já entrou em contato com isso, e aceitou isso em você, ou não, você parte para o trabalho de campo, onde você vai entrar em contato com o outro, pois se você nem se aceitou direito, como poderá encontrar o outro, saber do de lá? E isso vai se dando, sendo vivenciado... depois ela quer saber qual é a relação disso com isso, e dessa relação sai o que ela chama de personagem, que pode ser uma coisa, uma situação, relação, um estado, uma sequência, uma cena, uma célula, sei lá o que... as matrizes, ela chama de personagem... quando você acha o tal de personagem, ele fala que corporifica, que tem que encarnar, tipo igual umbanda... dessa relação chega uma hora que o que é, baixa... eh... chegou a entidade movimento daquela situação... aí você vai criar o espetáculo. É uma pesquisa meio assim. A célula acho que ela ajuda muito nesse momento que ela faz com a cultura... porque não é cultural, se você quiser que ela seja pode até ser, mas é mais abstrata, acaba sendo de alguma forma, claro, se você pensar bem, porque vai traduzir meus melindres corporais, minhas aberturas e fechamentos, e é cultural; ajuda a entrar em contato com esse estado eu, uma matriz mais sua, independentemente se você quer dançar, quer virar dança, ou não... sei lá porque, por exemplo, você tem uma matriz interna que no caso meu pode ser uma musculatura, que sei lá, na crânio meu corpo pende para lá, então tá, a Erica está assim, no meu caso porque eu tive um acidente de ônibus e fiquei pendendo para cá, mas eu não quero dançar esse acidente, não tem a ver... no caso da Graziela tem, é mais psicológico... se quiser, você pode agir aí, mas também não precisa, era essa minha briga, é possível você entrar no acidente, mas se você não quiser, também, ótimo, não é isso que vai mudar a qualidade da sua

arte, meu ponto era esse. Agora vamos pensar na coreografia... se o Nilo fosse o coreógrafo e a Erica a bailarina... quanto mais isso for meu, no maior sentido da coisa, eu sei que isso é meu... isso não adianta, isso está em meu corpo, é meu, está registrado, e eu sinto muito, quer queira, quer não, isso vai transpassar... se eu sei que tenho e sei usar isso a favor, enfim, se sei usar isso, acho que potencializa o lugar...

N: Eu tô aprendendo muito aqui hoje. A forma que você fala é a forma que funcionou contigo.

E: Só um pouco... eu continuo fazendo isso porque essa sou eu, eu faço isso, o meu uso da coisa é mais constante, ... às vezes tenho a célula inteira em mim para resolver alguma coisa, mas me dou o direito de usar apenas trintinha, eu me dou esse direito, sabe? Só uns 20% para resolver isso aqui, sabe... (risos).

N: Quando eu peguei para movimentar, no *MADAM*, eu estava um bom tempo parado. O que eu tinha era da gafeira, do forró, que tava bem mais, assim... uma das coisas que me pegou muito foi eu me ver dançando em vídeo naquelas primeiras movimentações que juntava eu, Kaká, para fazer... e aí tinha uma coisa no braço, assim, tipo, eu tava bem na dança de salão, a ponto de eu esbarrar na minha parceira e pedir desculpas, como se tivesse dançando com a dama e ops... eh... (risos). E aí, a referência tava forte ali... a questão da manipulação, ela me deixou muito à vontade, eu escrevi isso... me deixou muito à vontade para poder estar... é como se eu tivesse encontrado, assim... encontrei isso aqui... a figura do líquido (líquor), que foi falado, também dava para sentir isso... olha aí, também está movimentando... (risos) e que também precisava das paragens e tal... assim, houve uma mudança, sem dúvida, na qualidade de movimento e na sensação também, de como eu estou me sentido ali, assim. Porque eu tive muito problema com a coisa de ir para a cena em si, dá aquele cagaço de travar e tudo. A manipulação veio tão natural, que eu tava muito tranquilo, se você falasse assim, “Ó, vou falar uma poesia agora para você e você vai dançar ela”... massa, beleza, conseguia, a partir dessa matriz que ficou. Depois que veio as células, da Bia, parece que veio reforçar as coisas... teve essa coisa das possibilidades, assim, de cores e formas, mas parece que reforçou muito o que eu estava ali, vivenciando da movimentação... eh e assim, o que mais acho bacana é essa questão de solucionar para a cena, eu tava muito à vontade para solucionar as questões, que me pegam, assim...

E: No caso de *MADAM* foi mais específico ainda, pois as nossas coreografias também eram abertas, improvisos dirigidos, e a gente se sentia muito à vontade para usar as ferramentas a nosso critério... isso traz muita tranquilidade...

N: Mas isso..., de qualquer forma existe a improvisação, e foram improvisações dirigidas que eu estava completamente tranquilo... às vezes você se pergunta o que fazer... que você vê no olho da pessoa... aí e agora, que eu faço?

E: Isso pode aparecer mesmo!

N: Sobre as coreografias, assim, os momentos, teve a coisa do samba que parece que era uma mistura do estado matriz junto com a minha viagem com o samba, do deixar aquilo transbordar... eu gosto muito... às vezes eu me pegava fazendo aquela viagem em festas mesmo, antes do começo do *MADAM*... me pegava viajando... parece que vinha uma energia daqui, de uma parte do corpo que passava para outro lugar...

E: É engraçado que no *MADAM*... a gente teve essas viagens... e se pensar, a gente nem teve muito tempo de processo, né? Teve um tanto, mas não foi: nossa!!! Acho que a gente até arrasou, porque a gente ensaiou pouco...

N: É. Tipo você ensaia com ele, não sei o que lá... que dia você pode?

E: Nesse sentido acho que até o bacana do uso dessas ferramentas foi que a gente até ensaiou pouco, né? E mesmo assim a gente manteve, né? A gente nem perdia tanto... é claro que se a gente tivesse feito mais, ia estar mais potente, mas eu não perdia... assim, era... tinha força para permanecer, mesmo sem os ensaios. E no caso de *MADAM* a gente não teve esse mesmo tempo de nosso cenário, som e mídia. É claro que os problemas nesse quesito foram maiores... fragilizou, porque foi um espaço aberto que a gente se meteu a explorar, e a gente nunca tinha tempo de ensaiar nesse espaço de fato... de solucionar... se existissem, pode ser que existam, igual a gente usou as células para solucionar as matrizes, poderia ter algo para a gente solucionar o cenário... no cenário, vocês viram que quando dava errado a gente não tinha um plano B, a gente não tinha o que fazer... a gente ficava tentando solucionar aquilo... a gente podia ter tentado levantar a placa...

N: E não ter dançado em cima dela, às vezes, né?

E: É! Sei lá... e no caso da célula, não tinha esse problema... se for ver, quando não saiu o som, dançamos no silêncio, mas nossa... foi sofrido... engraçado, a gente não teve a mesma potência nos outros quesitos...

A: É a maturidade... faltou tempo para desenvolver isso tudo, né?

E: Talvez se a gente tivesse desenvolvido a célula, talvez a gente tivesse chegado a situações... talvez a gente tivesse aprendido a reagir com as células nessas situações, sei lá...

A: Geraria mais relações com o que tivesse ali no meio, né?

E: É, poderíamos ter chegado a mais lugares. A gente não chegou porque não tivemos tempo, né, mas sei lá... se tivesse tido tempo, a gente também estaria usando esses negócios e a gente teria esparramado... até de a gente bater o olho num espaço e decidir que aqui sim, mas só nesse cantinho, nós seríamos mais pontuais... como quando a gente chegou naquele pátio da UFG e usamos o pátio inteiro, cara... ali foi muito sem noção se for pensar... grande pra caralho aquilo... e a gente sem ensaiar direito, ventando, a gente foi muito doido se for pensar...

N: É, não precisava, né?

E: Não. Mas é porque a gente não tava na mesma propriedade... da mesma forma que era diferente falar: “Nilo, faz o samba em cima do muro, junto das pessoas e na frente do farol do carro”, e ok, ok, ok, a gente não tava tão versátil assim com as outras coisas...

A: Faltou experimentar mesmo. O que a gente experimentou a gente conseguiu colocar em cena, né?

E: Sim!

A: As coisas que a gente experimentou na rua foram muito importantes para mim. A Erica não fez esse pedaço, ela ficou mais nas células, né?

N: A gente foi pra esquina... ah, sim...

A: Sim, você foi para as ruas, para o centro da cidade, os becos... aquelas cenas me influenciaram bastante, tanto a sua (Nilo) quanto a minha...

E: Foram só vocês dois, né, que tinham aquelas imagens do ladrilho verde, da grade vermelha...

A: Isso! Eu fui nessas memórias culturais também, era a casa antiga da minha mãe, etc., passou por aí! Bacana. Para mim, olha como eu usei... Porque essa coisa de movimento interno, eu já usava isso há muito tempo, desde que eu aprendi o Butoh. Para mim, o Butoh me fazia entrar nessa seara, mas era uma coisa mais sofrida, né, uma coisa japonesa, então eu procurava uma sensação mais talvez de dor, por esse caminho, né? Sabendo de craniossacral, eu procurava o caminho da craniossacral em mim, mas mais pela dor, pela história do Butoh. Mas eu já vinha há um tempo tentando desenvolver essa coisa do caminho interno do movimento. E que para mim vinha da manipulação em ação e da terapia craniossacral. Então achar esse caminho interno para mim foi relativamente fácil, assim... mas exteriorizá-lo, no sentido do outro movimento externo aparecer também, acho que foi mais difícil para mim. Acho que eu tinha mais costume de viver dentro do movimento mesmo do que externalizá-lo em ações maiores, ou talvez mais conectadas, e de alguma forma era um link mais difícil: como dançar alguma coisa usando isso... é, foi um desafio. Aí, quando as células saíram, eram as células a partir das suas fotografias (Erica); e poucas da gente... tinham uma ou duas somente que eram da gente...

E: Acho que até foi por isso que eu usei muito...

A: Aí que é que eu procurei usar... em algumas cenas que... é claro que elas me influenciaram em tudo, eu acho... mas também elas viraram filme e pano de fundo para tudo o que estava acontecendo. Então eram linhas, tinham lugares que eu me referia. Mas acho que aquela que eu mais usei foi a que eu relatei com a parte que eu danço com saltos altos, que era o mais desafiante, eu achei... aquela imagem em vídeo que a Bia trabalhou, e ela some, some, some, que é só uma cabecinha, que acho que vem de uma foto sua (Erica), em que sua cabeça está na lateral, vocês lembram qual é, que ela fez essa imagem desaparecer e aparecer?

E: Sim... era verde...

N: Aham... sim, um desenho...

A: Aquela célula foi a que mais me jogou em lugares, me deu sensações... me deu sensações amplas, muito movimento interno, mas de novo, de movimento externo eu achei mais mobilidade através dos desenhos do Egon Schiele... que eu usei o Egon depois, e todos usamos depois...

E: Sim... eu tô lembrando aqui, Adriano, que eu conversei com a Bia no processo. Eu tava determinada a usar a célula como ferramenta antes de existir. Eu falei para ela: Bia, faz para mim, porque eu quero usar essa ferramenta como célula...

A: ...mas não foi só isso não, a gente fez as células com as suas fotos porque você não tinha feito o trabalho em vídeo anterior... você estava sem material, daí pedimos para a Bia fazer isso..

E: Sim, daí eu usei assim, estava determinada...

A: Sim...isso mesmo, que foi seu estímulo mais forte, a gente tinha dito isso antes, como um caminho... mas aí eu pirei porque o Egon para mim serviu como célula, mas não era célula, porque célula vem da foto. Aí eu pirei, pois não era célula, mas ele me deu caminhos também, uma foto qualquer me deu caminhos, então eu poderia usar também como uma imagem que me estimulasse... mas que não veio do meu corpo, como um processo de manualidade... daí eu descartei e usei como um estímulo que eu poderia usar, mas que eu não chamei de célula, digamos assim...

E: Uhum...

N: Sim...

A: Né? E acho que isso. Para mim acho que faltou essa maturidade de transformar a célula e também as manipulações em ação mais em mobilidade externa. Porque também acho que a gente tentou fazer, eu acho... isso apareceu mais na Vivace, que a gente seguia mais movimento externo, quando a gente ensaiou e falava: agora vamos fazer um cambré, e fazer aquilo, e a música eram de tambores, incidental... e a gente tentou passar de um estado corporal para o outro utilizando essas frase de movimento...

E: Lembro... a gente nem usou muito depois, né? É, a gente usou pouco... usamos na UFG, no teatro... mas a gente gastou todo o tempo trocando o cenário e nem deu para usar muito...

A: É, foi isso mesmo... (risos) Mas eu usei um pouco lá!

E: E a gente ficou só trocando o cenário, sem tempo de fazer...

A: Sim, mas essa transição foi a coisa mais difícil de fazer para mim, porque era menos familiar; juntar as duas coisas para mim... enquanto presença corporal, tônus, eu consegui achar... mas enquanto processo inteiro de achar tudo, também não foi fácil para mim... eu achava fácil voltar para aquele lugar e improvisar em cima daquilo... mas às vezes parece que eu estava muito interno... parecia que eu estava muito dentro... e parecia que não era visto que eu estava nesse estado que eu achava que estava... parece que eu estava mexendo o corpo inteiro, e era uma coisa muito difícil de fazer, como qualquer outra coisa que fosse muito mais visível, mas parece que não sei se chegava... eu fiquei com essa dúvida, se chegava ou não... se tava muito dentro de mim, se tinha que ter sido pelado, para o povo ver que eu estava mexendo... daí eu fiquei um pouco com esse dilema, assim... se tinha chegado, ou não, ou se eu tinha que amadurecer mais em algumas coisas, eu me sentia incomodado às vezes...

E: Daí parece que precisava de um diretor, para nos dar essa segurança. A gente tava sem esse diretor, né? É. Foi com a cara e a coragem mesmo... eu acho que um diretor saberia dosar a intensidade dessas células, né?

N: Que pudesse ajudar o tempo todo, né? É, dar uma limpada...

E: É, para a gente só se entregar... entregar e ficar só assim...

A: É, outro olhar, né?

N: É, mas que seja possível dialogar, né? Não só que chegue lá e fale, eu quero isso...

E: (risos)

A: (risos)

E: Eu acho que talvez, eu imagino... vamos supor que não tenha chegado, que você acha que deveria estar chegando... de repente não chegou. Mas o que chegou de repente foi suficiente, foi legal, foi ok, tá beleza! De repente a gente não consegue fazer com que chegue naquela intensidade que a gente imaginou, pois talvez a gente precise de outro olhar para dirigir, uma decisão. Porque nem sempre aquilo que chega visual corresponde a sua sensação, às vezes para chegar naquilo é outra coisa que você faz... é muito louco isso, a interpretação é de cada um... nem sempre o que tá dentro tá fora, isso é muito doido mesmo... mas eu acho que é aquela coisa: cadê o isso da dança, cadê o isso da arte? Eu acho que, independentemente do que chegou, para quem assistiu, quanto mais tempo a gente conseguiu ficar nesse estado de célula, esse estado de concentração, e é claro que a a gente não é budista, nem iluminado, a gente sente e sai, mas a ideia é que você permaneça por mais tempo né, mas às vezes você tem que resolver alguma coisa que aconteceu, então você entra e sai, entra e sai, ou então você entra e fica ali, tentando ser o mais limpo o possível, então, eu acho que, quando a gente consegue estar nesse estado, a gente chega perto desse estado chamado de isso, que é um estado de ares de verdade, de presença, e tem vários nomes... mas eu acho que é de coerência entre o pensar e o agir... você está ali, pensando no que você está fazendo e de repente dá um tum... quando chega nisso, é uma verdade! É! É interessante! Você pode estar parado! Acho que quando a gente consegue isso é artístico, cênico, acontece... então eu acho que têm essas coisas bacanas também, mesmo que a gente não conseguiu "aquilo", os momentos que a gente conseguia se conectar eram preciosos... independentemente do que a gente estava fazendo. É claro que se a gente conseguisse potencializar esses estados, no caso do *MADAM*, juntá-los e nos manter por muito tempo nesses estados, seria muito bom, com certeza...

N: Claro!

A: Isso!

E: Mas sem essa pessoa que faz isso, com que essa sensibilidade... mesmo solto, às vezes dá para linkar... mas acho que com certeza alguém que estava assistindo pescou alguma coisa... sei lá, eu acho que alguma coisa... não sei se no tempo inteiro, se algumas coisas... mas de vez em quando eu acho que com certeza! Para nós três em alguns momentos acontecia isso, entendeu? Digamos que uns lampejos de que realmente tum!

N: Isso, que tá acontecendo, né? Porque a busca é meio que por isso, né? Por esses momentos...

E: Eu acho que é muito difícil isso, né? E a gente acreditar que isso gera uma presença estética e que gera um estado, isso é difícil! Porque às vezes aquilo que te conecta não é o que você imagina que seja legal e que você possa fazer, então tem muitos conflitos. Independente

desses conflitos eu acho que quando qualquer artista chega nisso, seja cantando, dançando... são momentos que dá para sentir...

A: É, a gente que está vendo sente isso...

E: E a gente percebe também. E nem sempre é no: Shazam! Muitas vezes é no Shazam, porque para fazer o Shazam você tem que estar tão 100% concentrado que acaba que você nem atinge isso... às vezes são nas coisas mais bobas! Eu uma vez fui assistir ao Paulo Caldas e vi uma menina baixinha que dança com ele... sei lá, ela tem uma coisa... ela é uma anã, quase, e eu sou fã dela, assim... eu sou apaixonado nessa menina e eu não consigo tirar o olho dela! Daí eles dançaram e o João Paulo Gross sempre é um dos principais, né? Daí eu falei na maior ingenuidade... o Paulo Gross veio tietar a Quasar, ele tava nesse processo de entra, não entra, daí eu fui falar parabéns e eu não consegui falar parabéns! Eu falei assim: gente, vocês estavam dançando e eu tava parada, eu só conseguia olhar para ela! Vocês estavam se matando, mas eu só conseguia... (risos).

N: O povo assim, né: valeu!

E: E era verdade! Todo o mundo se matando e a menina parada e eu ficava assim, oh!

N: Ela realmente está aqui!

A: Mas é engraçado que em cena a gente, dá para perceber esse momento também... a gente sente!

E: Daí o foda quando você sentiu, é que você saiu... (risos).

A: (risos).

N: (risos) Na hora que você falou assim: "ah, entrei!" Putz, daí: "ah, já saí!" (risos). Perdi totalmente!

A: O Henrique Rodovalho falava muito de achar o personagem, essa coisa de brilho, de poder, de presença, de domínio, de tudo! E que no teatro, isso é procurado! Lógico que você pode ter um roteiro e que você vira um corpo diferenciado! Mas acho que isso é tão similar na dança! Para mim é muito similar o processo... e acho que esse trabalho chega nesse personagem, nessa apropriação que é você, que veio da sua memória e tudo mais, mas que pode ser a apropriação de um texto, de um trabalho que está sendo feito sobre o fígado, não vou ser eu, vou ser fígado! Vou ser eu fígado... então tem um roteiro também que cola em você. Então é muito parecido com o teatro!

E: Isso que você está falando acho que "eu sou eu fígado", eu sendo! Porque é uma ferramenta que te dá o eu! E isso é tão importante! Porque o eu seu, é só seu, não tem mais de ninguém, é seu! Isso é um poder que é seu! Não adianta chegar aqui um gênio mágico: não vai ter! Então se você usa isso para te dar um diferencial, ninguém fica igual, porque é seu!

A: E é muito legal de ver! Por que é tão próprio!

N: E você não vai estar ali, tentando ser! Nada, você vai ser você!

E: E isso, gente, no caso da manipulação, que é seu mesmo, né? É a sua memória corporal, então não tem outro lugar! É seu mesmo, não é o que você aprendeu! É a sua vivência! Então, com certeza, essas memórias só têm no seu corpo, não adianta... então, quando a gente vai apropriando dessa forma, madura nesse sentido de: “ok, eu sou assim”, ou “eu estou assim, pois se eu fizer outra crânio vou ver outras coisas”... mas naquele momento eu tenho aquilo, né? De repente, de a gente usar isso a nosso favor, nesse sentido, tendo essa clareza de que isso é importante, me pertence, e é isso que me faz diferente, e isso é bom! Se você partir daí dá para chegar a lugares bacanas... que em grupo depende do que for legal, ou não, porque depende, se tem problema com esse eu, de achar esse eu legal, então eu acho que o todo é prejudicado! Porque pode ser um problema sério, em várias situações a pessoa barra aí! Porque eu acho que se você tiver isso mais resolvido, fica tudo bem... no caso do Henrique esse processo demora demais! Porque se a pessoa bloqueia aqui, não adianta, a coisa não vai adiante... você sabe na crânio: “ai, vou fazer uma crânio, mas não tô acreditando, não vai!”. Pode ficar três meses lá, e não vai! Então como é um processo que parte daqui, eu acho que pressupõe que isso seja bacana! Pra chegar na potência, né? Já que você está experimentando isso! Quando não está bacana tem outras funções, outras utilidades sim! Mas não potência! Mas é chato, porque às vezes esse é o começo da coisa e engasga aqui! Então você se pergunta porque começou daqui, então? Ai, caramba! Daí a gente fica impaciente com esses cenários!

A: Ué, gente, bom demais!

E: Ajudou, Adriano?

A: Ué, demais! Falou tudo que era, né?

N: E a gente respondeu?

A: Respondeu!

E: Posso falar merda agora? Acho que é uma bosta essa célula!

A: (risos) Queria que tudo acabasse! (risos) Não queria dançar nada de célula! (risos)

N: (risos)

APÊNDICE L – DANIEL CALVET

Daniel Calvet. Entrevista em 12 de novembro 2013. A = Adriano Bittar; D = Daniel Calvet.

A: O que eu quero te mostrar, é onde a gente chegou até agora e ver suas opiniões, ver o que você pode raciocinar comigo. É até bom falar antes com vocês, para que eu possa ter ajuda para pensar como as coisas aconteceram e como elas podem acontecer. Eu acho que houve uma primeira etapa do processo de composição em que a gente participou dos roteiros, e depois a gente fez um trabalho mais de manualidade, em que vocês até se tocaram em dupla, um pouco de Craniossacal para ver os movimentos internos, e as aulas Fletcher, visando tocar no roteiro que estava sendo trabalhado, o toque também, da mesma forma, para a gente ver se poderia sensibilizar mais os corpos dos bailarinos a seguirem algum outro caminho de movimento, que poderia ser útil para o processo de criação.

D: Ahã...

A: Daí fizemos aquelas fotos e aquelas células que o José ajudou a fazer, né? E depois as viagens e atividades foram muitas, a gente perde um pouco o fio da meada. Daí foi e voltou e eu tentei passar aquela tarefa que foi difícil de fazer sozinho. Daí, alguns fizeram, outros não. Os links são difíceis de acontecer se não tiver alguém mais em cima mesmo. Ao mesmo tempo, você e Henrique cheios de coisas. Para a gente fazer coisas costuradas foi difícil. O que eu falo não é às vezes muito simples, porque tem todo o caminho... daí eu deixei mais solto mesmo, seguindo o que poderia acontecer.

D: Ahã...

A: Daí eu acho que o que eu pude fazer dentro do processo, eu fiz, às vezes usando o toque, ou as imagens. Mas eu senti que às vezes havia uma resistência dos próprios bailarinos, pois em algumas horas parece que eles gostavam, e outras eles precisavam de fisioterapia mesmo... então eu acho que foi indo assim, e aí mais perto da estreia, eu fiz várias fotos porque elas eram para ser usadas nesse segundo momento. Agora que já existe a coreografia em si, o que foi, foi... se os meninos ficaram embuídos desse trabalho anterior, ótimo... se não, tudo bem também! Então eu acho que alguma coisa no corpo acordou, ficou. Nesse segundo momento, com as fotos e as coreografias, a gente começou a pensar em todo o roteiro de novo, e pedir para os meninos preenchessem as fichas para a gente fazer as células agora baseadas mais na vivência deles mesmo. E ter um contato de novo de toque e com essas imagens, e tentar ver se isso leva a um estado corporal diferenciado, e se é factível. Se esse processo pode ser útil.

D: Ahã.

A: A gente dançou no NEKA com isso, né? E não foi o mesmo processo, claro, foi um pouco diferente. As células foram feitas mais das fotos da Erica, e eu e o Nilo mesmo. Porque ela não tinha feito alguns trabalhos em vídeo que eu e Nilo fizemos, ela estava sem imagens para trabalhar. Eu mesmo, usei umas coisas das células e consegui pegar outras figuras do Egon Schiele, é um pintor lindo, parece com Klint um pouco, e as imagens são muito fortes. Daí eu acabei usando as ilustrações dele. E nem é o caminho, pois as células vêm na manipulação em ação, do Fletcher também. E senti a Erica, eles vão responder o questionário agora, ela e o Nilo. Mas são processos completamente diferente. Aqui tem o processo que você e o Henrique participam, os ensaios, as costuras, limpezas, e aí eu fui mais um elemento, ficando meio de fora e meio de dentro. Mas o processo foi super legal até agora. Daí, quero que você

fale sobre o que viu acontecer até agora, o que vivenciou. E quero te mostrar as células, pois são imagens muito fortes. Nós tentamos trabalhar com o conceito de monstruosidade, pois na Quasar tudo é muito lindo sempre, e tem várias companhias de dança em que mesmo em alguns temas difíceis a estética do belo está sempre presente. Par contrapor o que normalmente está presente, então, nós tentamos abordar mais o monstro. O Marcos que fez muitas intervenções às fotos agora. A Helga ainda vai fazer. Assim, essas fichas e roteiros serão usados mais nas próximas células. E com o Marcos foi mais eu falando e as impressões dele sobre as minhas percepções. Até para a gente comparar uma célula com a outra, uma com minhas percepções e outra mais em cima do que o bailarino vai falar. Queria que você comentasse o que achou do processo e se é factível ou não, se pode acontecer dessa forma. Se isso pode ser estudado e aplicado.

D: Acho que no começo, quando a gente estava testando e eu ainda estava participando, tinham coisas bem funcionais, realmente para a gente acordar algumas coisas no corpo e abrir caminhos no corpo, na cabeça também, abrir possibilidades para o corpo experimentar outras coisas. Mas depois, mais no sentido da montagem como foi, você viu, aquela tensão e o tempo e o Henrique... daí, não tinha nem o tempo para se buscar isso, pois começou a ficar aquela coisa muito fechada.

A: E aí, fala mais!

D: De definição, parece que o trabalho aparecia justamente para não definições, para abrir caminhos, para poder deixar...mas não que não ajudava a definir... para aproveitar várias coisas e ter como possibilidade para usar. E depois, com a correria do trabalho e da definição de tudo, não tinha tempo de testar desse jeito ou de abrir várias possibilidades para a gente comparar e ver. Tinha que fechar para acontecer. Até de repente para o trabalho que já está pronto, também poderia ser interessante fazer isso de novo, para poder pegar o trabalho e sentir as coisas de forma diferente. Não com a necessidade de deixar as coisas prontas, formatadas. A gente pode experimentar novas formas. Mais para eles como intérpretes, não que vai mudar a coreografia, até para deixar vivo na cena, né? A questão sensorial mesmo, de estar vivo mesmo. Como nos Braços, por exemplo: não dá para formatar essa coreografia, do tipo pega aqui e leva a três centímetros do chão colocando o braço. É mais a coisa de estar acordado, instintos, né? Busca nele, leva para lá, são ações... e isso tem que estar acordado em termos sensoriais, mais do que em uma formatação física. Tipo: ah, torce mais, torce menos, pega mais, pega menos. Aí eu acho que o trabalho funciona nisso.

A: Bacana!

D: Acho que por conta do tempo que foi, não deu tempo de experimentar tanto, como foi. E isso acaba ficando difícil de trabalhar com eles, por que o tempo foi curto e eles ficam resistentes, do tipo: ah, eu não quero ficar experimentando, quero que já dê certo! E aí tem gente que fica contra, que quer entrar novamente depois.

A: Acho que todo processo é muito caótico, a gente nunca sabe o que vai usar ou não. Às vezes você se sente mal, pois não está fazendo muitas coisas, ou você acaba achando que está fazendo demais e que nada vai ser usado. Eu acho que de modo geral os bailarinos foram muito generosos, e quem eu tive maior dificuldade foi com o Marcos, que estava naquela situação de sair da companhia. E ele tava num pique assim... ele falou no começo que queria mais era fechar as coisas, e não abrir mais, e que não queria participar. E eu, Marcos e João sempre trocamos muito, pois dávamos as aulas técnicas e tínhamos que estar afinados. E aí eu

falei que eu precisava do *feedback* dele, pela formação universitária de dançarino, e pela dança dele. Ele resistia muito até que ele falava: ok, então vamos fazer alguma coisa. Mas eu comecei a perder a vontade também...

D: Mas esse processo foi mais caótico porque tivemos um problema com o cronograma. E isso atrapalhou muito, porque eu lembro até quando você estava fazendo o trabalho antes da gente começar a coreografar e eles estavam muito disponíveis. Mas depois todos começaram a ficar muito angustiados e acabou que você não tinha mais tempo para fazer o trabalho. E aí, ao mesmo tempo, eles pensavam que se fosse colocar o trabalho seu, eles iriam perder mais tempo ainda de criação e como as coisas iriam fluir. Ainda tinha o filme e acho que isso mexeu com a forma como o Henrique lidou com a criação, e ele foi negando as coisas, sempre negando, e isso foi bem difícil, tenso mesmo.

A: Acho que é inerente aos processos, e navegar por aí é o que você precisa lidar. Você não pode forçar uma coisa e você acaba tendo que lidar com o que vai acontecendo. mas eu acho que fizemos o máximo que poderia ser feito. Imagina se eu ficasse falando: vamos, prestem atenção às células, às manipulações. Eu acho que tem como você pedir até um lugar... mas acho sinceramente que foi tudo generoso. Fiquei muito satisfeito com como rolou mesmo, né? Vou te mostrar as células do Marcos, que são as primeiras que a gente fez...

D: Eu acho que quando eles verem isso, eles podem se remeter aos sentimentos e outros caminhos que ainda não foram trabalhados, por falta de tempo. Podem aparecer em termos de estados dentro das cabeças deles.

A: A percepção é que isso funciona dessa forma.

D: É, dá a sensação de que agora que a coisa está mais formatada, essa fase pode ser de imaginação, da gente imaginar coisas, como que pelas células.

A: A gente acaba que tem muito pouco tempo também, pois o espetáculo está quase estreitando. E vamos mostrar as células para eles e passar os questionários. Acaba que não teremos muito tempo também.

D: Até de eu ouvir o que eles falaram, alguns mais, outros menos, do tipo alguns comentários mais angustiados, de querer encontrar muito claramente o que esse trabalho tava dando de resultado. E aí na hora de criar os capítulos deles, eles achavam que os capítulos tinham sido criados de qualquer jeito. Daí, agora era uma boa hora para eles pegarem as células e trabalharem nos seus capítulos.

A: Lapidar, né?

D: Já que a criação não foi muito boa... por exemplo, no sexo ouvi o Andrey falando que não tinha sido muito profundo, de repente dá para usar esse trabalho para criar o estímulo físico e emocional também. Ele tava numa angústia grande, pois já que o roteiro não funcionou, o roteiro foi muito abandonado, então não tem nada para falar!

A: Acho que ele ficou bem angustiado, pois ele esperava mais do processo. Por ser o bailarino de qualidades tão boas como ele é, o Henrique acaba indo mais para os bailarinos que ele precisa resolver, deixando os outros se virarem. No caso dele, ele se vira bem, então ele deveria estar feliz por ser deixado mais de lado. Ele coreografou as vísceras completamente.

Quando que o Henrique ou você dão essa super liberdade para alguém. Mas ao mesmo tempo isso é compreensivo.

D: É uma carência de receber informações, né? De repente com o trabalho das imagens, as células possam vir para dar esse *feedback* que ele está esperando da criação. Porque aí é uma criação dele, e ele fica sentindo que ele fez, que já está bom, e que ninguém deu um *feedback* também.

A: Eu acho isso também! Agora deixa eu dar um *feedback* para você sobre a Valeska. Alguns bailarinos mais maduros conseguiam fazer um link com o trabalho muito rapidamente. Não que isso fosse determinante para a cena, tipo isso aqui vai ser usado em cena, mas algo a mais para a poética surgir, um estado que eles poderiam passar por. Eu e a Valeska fizemos um trabalho quase completo. Também tem uma confiança entre a gente, outro lugar, que surgiu da convivência de tantos anos, ela faz um trabalho comigo individualizado há tempos. Também o Andrey, que apesar de novo na Quasar, consegue se doar bastante ao trabalho. A Carol também é nova, e eu já consegui fazer muita coisa com ela. O João também, conseguimos conversar bastante sobre o trabalho, não tanto fazer, mas trocar impressões sobre. Já com a Flora, que é mais jovem, acabamos fazendo menos coisas, pois já são muitos estímulos, e resolvemos parar um pouco com essa hiperestimulação. O José, ele pega tudo muito rápido, mas ele acaba indo para outros lugares. Aí quando eu fiz o trabalho com ele, eu senti que deveria ser muito rápido, pois se eu desse muita informação, ele já iria para um universo maior ainda, de amplas possibilidades. Daí eu tive que ser muito pontual com ele. Mas ele responde muito rápido. A Martha foi desafiante, pois ela usou muitas referências visuais e de consciência corporal iniciais quando começamos o trabalho. Acho que ela faz isso para encontrar os limites do corpo dela, pois ela tem facilidade para ir além do que precisa. E depois, eu acho que ela começou a machucar ao seguir esses caminhos, e ela parece que começou a fugir de mim, pois eu queria dar mais limites para ela. Ela estava correndo e eu pedi que ela parasse, por causa das lesões. E ela começou a fugir de mim. Esse meu lugar de muitos papéis aqui na cia, de ser fisioterapeuta, de eu ser de fora e de dentro, isso ajuda a bagunçar...

D: Uhum...

A: Mas acho que ela evoluiu muito no trabalho. Nas células a gente não achou muita coisa impactante. Até agora o resultado não apareceu ainda. Às vezes acho que ela demora mais a achar. *no Singular* acho que ela demorou um tempo para se encontrar. Depois que ela se encontrou, ela ficou linda! Mas acho que ela tem um tempo mais dela. Acho que depende muito de cada um, é individual. A Erica falou sobre isso...para ela, que trabalha com imagem, super funciona. Para quem não usa as imagens como fonte de inspiração, de repente esse trabalho não significa nada. É individual mesmo.

D: Mas é engraçado perceber de alguns. Por exemplo, o José é muito interessado e envolvido com você, mas eu sinto dele que às vezes aparece uma desconexão entre o que ele está pensando e o que o corpo dele está fazendo.

A: Por isso que eu tive que ser muito pontual. Se eu desse muita coisa, ele criaria um monte, mas ele reteria muito menos. Acho que os caminhos, sensações e percepções flutuam muito.

APÊNDICE M – HENRIQUE RODOVALHO

Henrique Rodovalho. Entrevista em 24 de abril de 2013.

H: Eu ando pensando muito assim, somente como este espetáculo, ele como todo entendeu? Eu acho que vai ficar muito claro essa questão... e a presença de outras linguagens; e a proposta do filme, né? É claro que isso é uma coisa, uma relação que estabelece depois... Eu ando pensando muito nisso, principalmente neste sentido de seduzir essa outra linguagem que é o cinema. Por causa disso, eu ando pensando muito no espetáculo como o todo, assim. Aí eu converso com o Shell, muita preocupação nesta parte, assim... Muita preocupação na imagem concreta, ali! Não sei por que, com os movimentos e com os bailarinos, a relação é mais natural, assim dizendo... Mesmo dentro, que seja, de um todo ou dificuldades, isso para mim é mais natural. Mas essa parte como um todo... E ainda vai entrar uma trilha, que eu acho que será outra preocupação!

A: Você vai fazer com alguém que você conhece? O que você está pensando?

H: Não, vamos fazer com o André Mehmari... É um paulista.

A: Mais eletrônico?

H: Não, não... Não é mais eletrônico não. Na verdade, ele é um super pianista. Bem virtuoso, mas assim... Ele trabalha, tem estúdio...

A: E ele já está fazendo?

H: Ele vai começar a fazer depois, pois ele está envolvido com um monte de coisas... Ele vai começar a fazer em junho. Eu até vou te mostrar aqui... Esses dias eu estava lá no café, no ateliê... Esse é ele, está vendo? Se quiser abrir uma imagem aí e vê-lo? Teve uma matéria dele na folha de São Paulo, há um mês atrás.

A: Mostrando o trabalho dele, né? Legal!

H: Ele já ganhou muitos prêmios, já! Ele fez um com a Ná Ozzette. Ele no piano e a Ná cantando.

A: Bacana!

H: Mas assim... Então, é um espetáculo que estou muito focado assim... seja no todo ou seja em cada detalhe deste todo, assim... Então, por isso, quanto mais contribuições vierem, quanto mais detalhes, por exemplo, se aprofundar eu acho que é importante assim... Eu coloco como um espetáculo assim... Realmente um espetáculo referência... De tudo que já fizemos, reproduzimos e construímos... É uma referência que pode ser daqui para frente a Cia... Eu te falei isso, porque muitos falam: ah! Os espetáculos deste ano foram montados meio rápidos ou meio por outras necessidades, né? E esse não! Esse... até para um espetáculo da Quasar, até agora mesmo... não foi efetivamente montado até agora, mas ele está exigindo... e estou pensando nele há mais de um ano, esse espetáculo. Mas acho que é muito por causa realmente da importância dele e da responsabilidade dele. Então assim... eu quero pensar o máximo

possível, o tempo inteiro, como é esse todo assim... mas como muito eu te falei, a partir dos detalhes e da importância de cada detalhe.

A: Henrique, que outro lugar você conhece? Pelas visuais? Sempre eu vejo assim... o cenário parece que é muito importante assim... Posso está falando bobeira... Mas é uma coisa que você começa muito pela luz ou pela ambientação assim... O que você vai ter... Não sei se é assim que você cria, mas parece isso vem na sua cabeça, quase como um filme, uma fotografia. Daí você tenta introduzir isso com o Shell, com quem você vai colaborar... Daí você cria isso e depois o gesto vem entrando assim... Talvez porque você já conhece o gesto, que é mais corriqueiro, e depois você vem trazendo essas coisas para colaborar... é assim que você cria o que você pensa?

H: Depende... Eu acho que sempre para mim foi muito... Cada espetáculo tem, vamos dizer, um princípio mais específico... É claro que essas variações não são, né..., vamos dizer..., tão grandes, tão dispersas, tão diferentes. Mas, normalmente, tem um princípio assim... Como, por exemplo, no Céu na Boca, é um espetáculo que não tem cenário, e é um espetáculo que aconteceu muito. Começa por uma ideia ou começa por uma música..., né? Ou começa... Enfim... Vão chegando outras possibilidades... Teve Coreografia para ouvir, que fiz através de um programa de televisão. A maioria sai por uma ideia mesmo. Seja ela mais teórica ou seja ela por uma imagem, igual, por exemplo, *Só tinha que ser com você*, teve muito a pergunta: o que era a ideia? O que deu de positivo o espetáculo de antes, né? E foi um espetáculo muito específico... Eu quase não coreografei... Foram mais os bailarinos... E foi um espetáculo que os bailarinos, na época, queriam que eu coreografasse... Queriam dançar... Queriam ficar com uma sensação que não haviam conseguido dançar... Não dançaram o tanto que eles queriam dançar... Mas, ao mesmo tempo, foi uma coisa que aproveitei de alguma forma, aperfeiçoar mais a minha linguagem, do meu movimento. Então..., os espetáculos, depois as coreografias de solo, que é de cada um, mas o espetáculo foi super coreografado, mas a ideia é realmente essa..., muito em relação ao movimento. Até questão de cenário, luz..., isso aí vem depois. Agora, o *Céu na boca*, por exemplo, ele foi de uma forma mais intuitiva... não tive uma ideia do que iria fazer... Tive algumas necessidades, até não muito inconsciente, de experimentar algumas coisas. Eu fui meio experimentando, meio tentando e querendo entender isso. Deixando um pouco para o lado intuitivo. Até brincava com a Érica, eu falava assim... “Érica, depois você me explica esse espetáculo”. Eu não sei explicar muito este espetáculo. E o interessante que é um espetáculo que dá muito certo. Normalmente..., até já vou até te confessar um conflito interno: normalmente os espetáculos meus que foram mais intuitivos, que eu deixo normalmente acontecer, sem formalizar muito, pensar muito, sabe assim... Esses espetáculos, normalmente, são os que aconteceram, entende? Seja *Céu na boca*, como por exemplo, as coreografias, *Só tinha que ser com você*, *Mulheres*...

A: *Registro*, também...

H: *Registro*... agora os espetáculos quando foram assim, uma preparação maior, esses como *Estória invisível*. Esse, por exemplo, não aconteceu muito. Quando eu te falo que existiu um pouco de conflito interno, esse espetáculo agora... é o mais pensando de todos... é o mais elaborado. Aí... eu falo de conflitos assim, mas eu estou ligado. Eu acho que talvez o caminho dele é esse mesmo, toda essa parte... devo tentar desenvolvê-lo e desenvolver essa parte teórica, essa parte do entendimento mesmo... Funcional.

A: Do estrutural também, né? Como você está falando, né? Como a preparação da música, você já fez outras coisas e eu acho que isso é especial. A trilha, o cenário, o figurino você já começou a discutir, as teorias, essa vontade de ter alguma coisa que vai entrar agora...

H: Daí eu acho que depois, esse conhecimento, deste entendimento dele, a razão dele... Eu acho que depois tem que abrir para essa coisa mais intuitiva, que eu acho que uma coisa ali na construção mesmo. Esse é um dos motivos que eu fiz aqueles exercícios teóricos, no sentido de conseguir uma mesma sintonia de todos. Lá na frente, talvez não fosse adiantar muito, mas é um entendimento que alguns iriam ter e outros não. Mas se esse entendimento é mais certo ou errado, certo ou funcional... Isso a gente não sabe, mas essa é a questão..., desse entendimento comum. Daí as coisas que vão sendo construídas, propostas e criadas estão dentro deste entendimento. Aí fica mais fácil de sentir.

A: Daí vocês chegaram nos órgãos, nos temas... E parece que vocês chegaram à qualidade, em coreografias mais rápidas, mais lentas, mais agoniantes... Em qualidade no enredo que você traçou.

H: Chegamos... Aí a partir disso, começa a aparecer especificamente, visualidades, visualizações de cada momento. Como vai estar. Como vai reagir. Como as coisas acontecem. E na medida em que vou mais pensando sobre o contexto dos animais e vou vendo mais coisas, à medida que isso vai acontecendo, eu percebo que, mais movimento e mais um pouco eu vejo isso. Aí, ao mesmo tempo, eu fico analisando como é que esse corpo em sua potencialidade, no seu movimento, junto com os outros movimentos. No sentido de um não atrapalhar o outro. No sentido de um contribuir com o outro. Seja na questão da música, trilha... Como que é isso na imagem final. Tanto para não pecar em excessos. Ou se não, às vezes, vamos ver se o cenário é muito gigantesco, muito pomposo, e é isso...

A: Henrique, mais uma coisa que está no seu discurso, posso ter ouvido errado, é que eu vi, nos exercícios que a gente fez, que o seu comentário foi ótimo, que os meninos fizeram aquela atividade que desloca um para o lado e outro para o outro, e você me agradeceu pelas imagens... e daí você fala muito das imagens, e eu não tenho esse domínio. Eu fico querendo generalizar para entender o jeito que você pensa, não é para rotular e eu sei que o processo poético é diverso, mas parece que você tenta criar essa imagem do que você deseja, a partir de várias imagens e você tenta chegar naquele instante assim..., naquela imagem congelada. Seria mais ou menos isso? As imagens são muito importantes para você nesse sentido? Até o movimento constrói a imagem? É muito nisso, eu acho.

H: Por isso que eu te falei essa questão. Especificamente esse espetáculo, por si só, é imagem.

A: É imagem!

H: A diferença em que você colocar, somente a imagem em movimento, mas este espetáculo de dança por si só, é isso. A minha preocupação está mais elevada nesse sentido, até porque pensando nisso e amadurecimento..., ver isso na tela de um cinema... É quase que se no fundo, às vezes eu estou olhando, não é toda vez não, mas eu vejo isso numa tela de cinema... Então realmente assim, eu estou muito focado nesta questão da imagem. É claro que isso pode ser muito perigoso e fico tentando, seja eu, sejam todos no contexto, nos prevenir de não ser imagem pela imagem... Que aquela imagem ter o seu contexto, ter o seu por que...

A: ... do princípio da arte, assim... da dança, das imagens e desse diálogo.

H: E é claro que eu tenho uma preocupação com isso também, pois isso é muito importante... A questão de quem for assistir, se empolgue, emocione, de alguma forma, do que apenas uma leitura do belo, do feio, sabe assim... Ah! É bonito! Eu quero sair um pouco desta discussão assim... Eu quero, de alguma forma, provocar isso de se emocionar, de sentir... Agora, é claro que não, pensando já em um filme, é uma narrativa cinematográfica, de história, de personagem, de ação, não é isso.

A: São coisas de emocionar, bem específica para atingir as pessoas... Você fala muito em desejo também..., de trabalhar pelo desejo e estar ligado nisso, né? Isso também motiva o intérprete a ir de encontro a isso... Acho que é este link que você faz né? Fazer com o desejo.

H: Eu acho assim... Eu acho que se começar a fazer um exercício diário, um exercício de relação, até no sentido que seja a expectativa, por exemplo, os bailarinos, e cria uma relação, de caminho, de espetáculo, do que eu irei fazer... É claro que a expectativa deles é muito no sentido de fazer uma coisa muito legal, de construir, de um trabalho bem interessante mesmo. E a mesma coisa, eu no meu lado, questiono isso, porque, por exemplo, dentro deste caminho, dentro desta construção, essa questão do desejo, desta vontade e da satisfação, talvez uma questão de notação, assim, né!? “Ah... Tá bom... Estou satisfeito.” Tomando um pouco de cuidado com isso, mas eu acho que você já conseguiu provocar isso nos bailarinos esse desejo, eu acho que isso é muito mais fácil depois essa relação acontecer com os bailarinos com o público. Como eles estão fazendo, como eles se desenvolvem, como eles aprofundam e vivenciam aquele momento. Existe uma coisa mesmo desta, quase uma sedução de ares ali, do tido que está construindo ali... Isso acontece, essa expectativa. Ainda mais no trabalho como este, há todo esse evento, há todo esse reformular, trabalhando com muitas pessoas, aí ainda mais a expectativa mora mais... Tem que tomar muito cuidado para que isso não se transforme em frustrações.

A: Pensei nisso também... Mas ele entende também. Mas esse cuidado é muito bom. Acho que eles se sentem muito bem. Tem tudo para sair bom... Mas se não sair também... Eles estão super abertos. A minha percepção é essa. Mas acho que tudo está muito aberto para acontecer, eu acho que pode funcionar. E as células, Henrique... As fotografias... Aquelas imagens borradas... Você tem uma opinião do que é? Do que te ajuda como imagem? Você tem alguma opinião se aquilo te ajuda, se aquilo pode ser explorado? Eu não sei se você viu..., mas passei uma tarefa para os meninos para levar para a turnê... Eu dei as células para ele, borrados e coloridos. Só uma percepção para eles guardarem internamente. Aquela coisa do movimento in e ex terno. Aí eu dei uma para eles se lembrarem deste padrão. E pedi para que eles fizessem exercícios de manipulação e o Fletcher de alguma referência corporal que os levava para este lugar. Aí eu pedi para eles tentarem e lembrassem no corpo este caminho e o caminho contrário, que foi o último exercício com a Marta... Pedi para eles explorasse um pouco, focando e deixo isso mais claro. Fazendo um rabisco, tipo um rabisco mesmo, do que aquilo representa. Não tanto, mas talvez uma força, uma série de rabiscos. Então cada um trazendo isso como exercício, isso pode ser explorado, como eu te falei, pode tá em articulações, menor, aqui e lugares... mas que estas imagens construídas, que são as células corporais, que elas consigam informar os bailarinos de posições, de subtextos, ideias, lugares..., para que ele possa explorar na movimentação... Isso que está sendo a minha ideia. Você tem uma sobre isso, sobre o estudo dessas células... É inédito também, para mim não é uma metodologia, vou inventando... É experimental... Você tem uma ideia se ajuda, se pode usar... Como você vê até agora... O resultado que os bailarinos, fez nos exercícios... Eu queria

que você falasse livremente, se dá para usar, se dá para começar... Fica-se mais profundo... Como que é isso?

H: Primeiro, eu estou achando muito interessante o que está sendo desenvolvido, o que você está criando com os meninos. Eu acho que algumas coisas diretamente e outras não diretamente. Como você está propondo, me dá uma sensação de muito em cima de um princípio, que é uma coisa muito legal... É que você está provocando uma consciência, que me chama mais atenção. Como se fosse uma consciência dentro, por exemplo, que seja respiração ao mínimo movimento. Mas aberto com as pessoas dentro do corpo. Ele por ele mesmo, né? O corpo. Já teve uma forma de consciência disto e como a partir disto, poder utilizar. Eu estou te falando isso, pois nunca rolou isso na Cia, estabelecer uma consciência tão forte. Aí o que eles estão fazendo, em questões exploradas diretas... O que eles estão fazendo, eu acho que vai começar a acontecer muito na construção dos movimentos dos espetáculos, dos corpos, destes movimentos. Então, agora para mim, eu nem penso muito assim, nem estou analisando se isso vai dar certo ou não... A princípio eu acho que tudo vai dar certo. Acho que, a princípio, tudo irá ser utilizado. Acho que tudo não... Mas às vezes, algumas pessoas vão acontecer mais, outras menos, acho que vão ter essas possibilidades... Mas então, o que me chamou muito atenção é a consciência, em todos os sentidos, e principalmente essa consciência de cada um e a partir desta consciência de cada um pode construir. Então isso me chama atenção e eu gosto muito. Os resultados práticos, físicos... Isso ainda não analisou. Acho que isso tem que continuar, pois você estabelece e constrói percepções interiores e íntimas, e isso é de cada um. Essa relação deles, essa consciência, eu acho que vou conseguir aproveitar muito lá na frente. A partir disso, cada um será melhor para dizer, entendeu! Porque às vezes eu não vou lembrar... O que eu acho aquilo que um bailarino fez, conseqüentemente eles vão mostrar depois.

A: Tipo um subtexto, né, Henrique..., porque o corpo está recebendo informações, e é muito legal. Uma coisa que estava falando como Daniel... O Daniel é super antenado, rápido, né? E ele faz umas perguntas que eu fico assim... como eu vou responder isso agora? E depois você vai pegando e mais ou menos a resposta chega. Daí ele me perguntou um dia... Como que é isso? É uma forma? Daí eu fiquei com aquilo na cabeça, que não é objetivo... aí depois, eu vi uma coisa do Derrida, um filósofo que trabalha com a desconstrução, com a construção de outras coisas..., o que você faz na cena, a poética... Ele traz umas relações de desconstrução. E tem um texto que ele fala, sobre submeter ao subjetil. O subjetil é um termo usado na ciência pelos italianos, e ela era, onde fazia uma escultura ou era massa para fazer uma escultura. Era isso que era o subjetil. E ele fala que esse suporte tem que ser enlouquecido, ele pega as poesias do autor do teatro e começou uma fase que queimava o papel, não era o que estava escrito que importava, era o formato do papel, aquilo se transformava em outra coisa e aquilo ele chamava de enlouquecer o subjetil. Que essa base, que esse enlouquecimento é a poética maior. Não é a forma final da coisa, é mais ou menos o processo que faz para chegar até lá... Seria antes da forma, mais ou menos isso. Daí respondi isso para o Daniel.

H: Daí a forma era quase uma consequência depois...

A: É uma consequência de uso. Então, o trabalho que eu faço, não é coreografia... É que você está cheio de informações e poder usar isso ou não... De você escolher. Se estiver ruim demais, não usa! Essa consciência, acho que é neste sentido. Tem uma agonia nos meninos, eu acho muito evidente. São intérpretes maravilhosos, acostumados a ter uma coreografia maravilhosa e ter um julgamento do que está certo e do que está errado. Este caminho está bom e esse outro não está... Então, no primeiro momento, eles ficaram muito agoniados.

H: Eles sentiram um pouco.

A: Aí eu olhava e você dava um *feedback* e falava que esses exercícios eram para vocês... Se der algo, ótimo... Se não ok... aí eu senti que eles soltaram mais e saíram mais. Mas eu estou achando muito legal. E essa coisa de brincar com a câmera da Helga, eu acho que podemos ver essa questão das imagens, de como eles podem se relacionar com a câmera, para amadurecer este olhar, para estar como imagem no palco e perceber isso, até no filme também. Acho que é mais ou menos isso o modelo de construção. E dentro disto, você pensou em passos de como podemos fazer? Você pensou em cronograma?

H: vamos viajar para Portugal e depois voltar...

A: Daí depois é o processo de criação?

H: Isso... Daí, entramos no processo *Por sete vezes*.

A: Então irei colocar no Facebook o que a gente conversou e eles ficam pensando nos exercícios na Europa. Daí vemos em que pé eles estão.

H: Preciso conversar mais com eles. Acho que alguns têm a preocupação de talvez de um entendimento, do porque está sendo desta maneira. Acho importante conversar isso com eles.

A: Eu tenho conversado mais individualmente e tentado explicar. Acho que eles estão curtindo, mas é bom você falar o que está surgindo.

H: Eles têm essa necessidade da prática e do resultado, mas é que a coisa é com o seu tempo.

A: Eu pensei, quando você fala, no que a Quasar faz e tentar, tipo, o bailarino fazer algo totalmente diferente, acho que já te falei isso... Mas eu pensei assim, que a Quasar sempre tem esse coisa de partes de movimentos menores pelas partes e grandes deslocamentos, tem o movimento menor, mas tem saltos grandes, tem um deslocamento pelo chão e que cresce, então, tipo, é um princípio. Eu pensei que quando vocês voltarem de explorar nas imagens, no exercício que eles vão desenvolver na Europa... Movimentos grandes e em espaços pequenos. Eles começaram a atentar pelas partes, mas por outra linguagem contrária que normalmente é feito. Você acha que faz sentido? Bem toscamente, no movimento maior em espaços menores. E não movimento menor em espaços maiores. Bem toscamente, assim... Você acha que pode ser explorado assim como percepção?

H: Somente como percepção mesmo. Tipo, o movimento é tão natural que eu acho que é interessante eles terem a percepção de movimento em outras possibilidades. Eu acho que pode contribuir mesmo, porque, essa questão de juntar em proporção, tamanho, intensidade, atenção, que seja... Isso é uma coisa que tem que ser muito trabalhada mesmo, o resultado.

A: Para ir a um lugar diferente. Eles questionam isso. Que tem a rotina da Cia. e não tem jeito de ser mais, né, Henrique? Depois que isso vai se intensificar nos laboratórios e depois que isso começar a ser coreografado. Eu fico com medo disso aparecer, de qual a estratégia devemos ter de passar isso no gesto. De como que devemos criar e ao mesmo tempo buscar outras coisas, como isso deve ser feito. Mas é isso acho que não temos resposta não. Acho que

isso é na feitura. Acho que isso é fazendo, conversado e vendo, será que isso vai acontecer isso pode ser assim, vamos tentar colocar isso... Acho que isso é na feitura, né?

H: É na feitura. Tem uma coisa, que isso é mais filosófica... Essa questão entra um pouco, assim... Eu ando muito me questionando, na realidade, sobre o que eu já fiz, mas principalmente como eu fiz, entendeu? Aí algo já engloba o outro. Já me coloco inteiro. Dentro de questões profissionais, artistas como questões pessoais. É difícil não associar. Então, já conversei um pouco com os meninos e isso já tem um tempo. Essa questão de estar aparecendo e já tem um tempo que foi levando as coisas meio um pouco, talvez não exigindo, para não ser exigido. Mas eu tenho uma consciência assim de uma coisa, que seja Quasar, entendeu... Que seja assim..., de lugar! Para ser mais! Para ser melhor! Sabe assim... Até minha pessoa também, sabe assim... é como se fosse... Eu fico em dúvida, daí eu fico me apoiando em observações no que as pessoas falam, comentam... Fico na dúvida em que apoiar..., se talvez eu não tivesse que ser mais enjoado, mais difícil, mais exigente, sabe assim... No que me parece, tinha que ser mais eu às vezes. Às vezes sou bonzinho demais, calmo, tranquilo... Às vezes eu sou meio carente, às vezes sou meio devagar... sabe, coisas assim?

A: Eu acho assim, pelo que te conheço há muitos anos, sigo de perto, mas às vezes não estou lá e tenho uma análise por cima... Eu acho que você está muito mais suave e consegue as coisas com mais suavidade. Porque eu acho que os meninos estavam muito grilados no sentido de cobrança, assim. Estou falando muito dos intérpretes. Antes você era mais pontual, chama mais a atenção, você fica mais falando... E parece que no final eles rendiam mais, no caminho, eles ficavam muito grilados. De não querer conversar com você. Acho que era mexer com os meninos... Eu tenho essa leitura. Você queria que a coisa selecionasse para sair e para chegar a resultado. E eu acho que isso você parou de fazer um pouco e não vejo isso acontecer mais. Acho bom isso por outro lado, mas isso não estimula os meninos. Acho que deveria ter um meio termo... Pílulas!

H: (risos)

A: Mas também você deixa de tirar o máximo das pessoas. Acho que não pode incomodar, para sair uma coisa harmônica. Obrigado, Henrique... Eu te agradeço...

H: Eu que te agradeço, por você ter me ouvido a desabafar!

APÊNDICE N – HENRIQUE RODOVALHO

Henrique Rodovalho. Entrevista em 13 de novembro de 2013.

A: Henrique, olha só, eu quero te mostrar o que a gente fez até agora para ver essa nova etapa em que entraremos, a etapa final...

H: Ahã.

A: Aí, eu dividi assim, como se fosse uma primeira parte, em que a gente fez aquelas vivências de meia hora, ou um pouco mais; mais os estudos dos roteiros com você...em que fizemos mais as coisas de toque e os meninos tocando um pouco, relacionado um pouco com o roteiro... e depois nós fizemos...

H: Então, você está falando daquela coisa dos objetos, né, de estímulos...?

A: É! Estímulos! Depois nós fizemos um pouco do Fletcher, tentando perceber mais o ato respiratório, detalhes, para ver o que disso poderia surgir... tudo isso foi meio para construir aquelas células...

H: Ahã.

A: ... dentro da percepção do que eles tinham guardado de movimento dentro do corpo deles. Aquelas células, que são as fotografias modificadas, é meio por onde eles estavam passando nos movimentos, o que era mais óbvio nos corpos deles. Por várias avaliações dá para ver aquilo. Dá para ver muito pela craniossacral, porque ela vai por onde o corpo mais vai, o tecido corporal cede para onde o corpo mais vai... daí você vai fazendo um mapa dos corpos. É... naquela época paramos o ciclo e vocês viajaram por quase dois meses...

H: Ahã.

A: Daí eu passei algumas tarefas para que eles mantivessem aquele estado no corpo, mas parece que eles não fizeram não... é subjetivo, eu acho, é difícil de manter esse contato o tempo inteiro. Daí perdeu, mas voltou... e você começou a pegar para coreografar mais mesmo, né? Para fazer o espetáculo acontecer. Aí durante esse processo, algumas coisas eu consegui falar ou para eles manterem, ou ter algum diálogo com aquilo, mas ao mesmo tempo, às vezes não. Às vezes também não... não era díspare, mas às vezes era difícil usar todos os estímulos ao mesmo tempo, né? Por que tem a versão do próprio espetáculo e as coisas que vão surgindo com o tempo, né? Daí, eu fiquei seguindo tudo e vendo como eu poderia interagir com aquilo tudo. Mas sempre tinha uma requisição às vezes por coisas de fisioterapia, do tipo: estou tenso, estou machucado...daí eu fazia, tranquilo! Mas daí parece que os estímulos ficaram meio que assim: o que é que é, pra que que é, como que a gente vai usar isso, se isso está na criação, ou não está, se isso serviu, se isso tem um link direto... daí, depois faz alguma coisa que o Henrique ou o Daniel pedem para ser o contrário... daí eu acho que havia uma certa angústia também, como é que isso ia ser usado, dialogar com eles... Então depois disso eu consegui fazer com alguns, mais especificamente, um pouco por conhecê-los mais, talvez um pouco pela abertura deles para esses estímulos, eu consegui fazer algum trabalho que era mais com manipulação, do que você já estava trabalhando já! Então a gente pegava algum trecho que eu chamei de momento-chave, e era um trecho dentro da

coreografia que eles achavam que estavam mais presentes em cena, mais inteiros. Ou o que eles mais gostavam de fazer, ou aonde eles se sentiam mais presentes...e naquele trecho eu manipulava...

H: E todos tinham um?

A: Nem todos... eu consegui fazer com a Valeska, com a Carol, com o Zé, eu consegui fazer com a Paulinha, eu consegui com o João só um pouco, a gente não manipulou, a gente conversou... quem mais?

H: Martha, Marcos...

A: Com a Martinha às vezes ela me pedia para fazer isso... mas cada um tem uma característica... depende de muita, muita coisa... assim... essa intervenção, eu ficava tentando ver que hora, que dia, como podia fazer... com o Marcos, porque ele estava saindo, o processo foi bem diferente, a gente não fez quase nada...ele não queria fazer, aí eu insisti com ele, porque a gente sempre trocou muito, ele e eu como professores de técnica... a gente sempre falava: que é que você está dando? ... eu nesse semestre vou fazer isso, ah, eu vou dar isso... daí com o João eu também troquei muito nesse sentido... aí eu falei para ele: “Marcos, eu precisava de um *feedback* do trabalho... como a gente sempre trocou muita coisa, me dê um *feedback* do trabalho...”, mas ele... primeiro eu vou te mostrar as células dele, as fotos modificadas... por que eu quis ir até o fim do trabalho com ele, sem mesmo ter trabalhado tanto, mesmo apesar dele não estar muito disponível... a gente fez no máximo umas duas vivências, de uns vinte minutos, no máximo, e não conversamos muito sobre esse processo inteiro... porque ele estava com muita coisa, e a gente mais falou sobre o que podia ser feito, e falei para ele que iria fazer as células e iria mostrar para ele, só para finalizar... e o entrevistei também, para ele dar um feedback... com ele foi isso... quem mais... O Andrey também falei... das meninas faltou a Flora, eu acho... com ela, eu fiquei um pouco mais afastado, pois eu achei que já eram muito estímulos para ela lidar...acho que tem isso também: se forem estímulos demais, daí não vale a pena, pois vai mais confundir do que trazer clareza, né? Aí, enfim, primeiro te perguntar o que você achou dessa coisa dos estímulos até acabar de coreografar, e eu te mostro as células, mais para você aprovar... tem muitas prontas... daí se você aprovar, a gente vai aplicar de novo para ver se até dezembro o que que isso consegue desenvolver. E a perspectiva é de ser rápido para não influenciar tanto, porque tem mil coisas acontecendo...

H: Ahã.

A: Acho que daí podemos fazer mais dois encontros... acho que alguns precisam menos do que dois encontros... por diferentes motivos... tipo a Valeska, a gente quase já finalizou; a gente trabalha há muitos anos juntos, ela faz sempre terapia comigo, então ela já sabe o que é; alguns sabem também, mas às vezes se fecham, ou se abrem, sabe... é muito pessoal! No instante que você está criando mesmo, você está em processo... A Martha mesmo, acho que ela sempre usou. Mas ela machucou e ali ela ficava meio fugindo de mim, pois acho que ela achava que eu ia falar alguma coisa... e ela ficou muito afastada depois. Daí eu tive uma conversa e ela ficou mais clara. Queria que você comentasse assim, como você achou que foi a primeira parte, e depois vem essa segunda parte, para finalizar isso...

H: É... eu acho assim. É claro que pra mim... é muito claro, assim, por exemplo, o seu olhar. E eu acho interessante, proveitoso e praticamente meio essencial assim... você tem um olhar

assim, muito diferente do meu. Por que o meu olhar tava muito depositado nas reações artísticas mesmo, nas angústias ali, da coisa, né, de tudo assim... e o seu olhar nesse processo... ele é diferente, é uma relação de consciência, né? De conhecimento, né? E eu percebi, assim... que às vezes era bom... por isso esse seu olhar era legal para os bailarinos... porque o processo, vamos dizer, praticamente se manteve... eles que vão traduzir o que tá sendo colocado, né? E eu como fico nessa parte um pouco dessa criação e como preparar isso da melhor maneira possível... mas eu percebi que era legal você ali... porque as outras vezes que eu vi, eu não vi muito... isso me puxava um pouco... não que me puxava para trás, mas me levava de volta para essa consciência e até mais detalhado, uma coisa de princípio, um início seja de qualquer movimento, e não somente a relação do bailarino, ele com ele mesmo, ele com seu corpo e ele com seu movimento... isso eu achei muito legal! Eu acho que felizmente, ou infelizmente, eu ainda não tenho essa consciência assim: foi dentro de um contexto que foi esse espetáculo, *Por 7 Vezes*, que existiu muito, foi muito intenso... acho que foi para todo mundo, né? Você viu, né? Loucura, um monte de gente que tava num mundo e muitas questões sendo analisadas, colocadas e criadas, então realmente foi quase meio angustiante mesmo assim, esse processo... né? O que eu acho é que talvez teve que ter sido desse jeito mesmo, como foi, pois cada um ali, de alguma forma, é... é um espetáculo que acho que tirou um pouco a gente de uma zona de conforto ali... por exemplo; *no Singular* era mais fácil para mim, pois é um espetáculo que tinha praticamente um roteiro para ser seguido, enfim... querendo ou não, tinha que ter parte de uma estrutura consciente e que às vezes eu percebia quando você estava, saca, assim... é claro que os fins são um pouco inespecíficos, um pouco diferentes, mas eu acho que contribui sim... por isso que eu falei que felizmente... acho que podia ter tentado ter mais tempo para você, entendeu? Às vezes ficava até pensando em você aqui dentro, de você ser sempre muito respeitoso, nessa loucura toda da gente. Às vezes você chegava para fazer alguma coisa e a sala estava um caos, e o seu trabalho, e enfim... mas eu não sei se de repente isso... talvez isso foi até bom e você vai saber dizer melhor, se até essa loucura vivida foi mais interessante para você e o seu processo... ou se não, se tivesse sido um espetáculo mais tranquilo... talvez os resultados poderiam ser melhores... eu percebo isso que você falou... cada um tem um jeito, você tem que lidar um pouco com cada um... uns tem mais ou menos interesse, ou uns precisam mais ou menos, assim... essa forma de lidar com as pessoas, porque querendo ou não, você precisa delas, está lidando com elas, né? Tem que ter todo um jeito de saber lidar com isso... mas assim, eu acho que eu ficava muito com essa preocupação com você mesmo, se, né... foi uma loucura e... ainda continua sendo, não para nunca...

A: Tá muito agitado, né, Henrique...só te dando um *feedback*... acho que tem muito a ver com essa afinidade pessoal dos meninos comigo, e de mim com os meninos, mas tirando isso do pessoal para o profissional, tem a ver com o desenvolvimento do bailarino mesmo... porque com a Valeska, que a gente já se conhecia muito, a gente pegava pequenos momentos e fazia o trabalho todo! Independente de tudo, eu falava: “Vamos trabalhar hoje”, e ela respondia, “Vamos!”. Eu falava: “Valeska, vamos trabalhar...”, e ela topava, e falava, “Ah, isso é isso, aquilo é aqui, linka com aquele outro...”, então a gente desenvolvia tranquilo... já com outros era preciso ter mais tempo, explicar mais, ficava meio perdido... para mim é muito interessante vivenciar processos de criação. Eu adoro, lógico. Mas eu participo também de todas as angústias, né? ... então eu também fiquei angustiado, pois no processo foi muita coisa. E eu ficava: “Será que vai dar tempo, será que não? Será que eles vão aproveitar? Será que eles estão entendendo o que é isso?”. Parece que às vezes ficava um ponto de interrogação sobre o que era aquilo direito e se vai ser utilizado ou não. Mas o que eu mais gostei, inclusive foi um pouco com João, com a Valeska, e a Carol também... foi a generosidade de trabalhar sem achar que vai chegar em algum lugar. Assim: “Ah, eu vou

trabalhar isso, e isso vai chegar a esse gesto, e o Henrique vai achar bom, então eu vou fazer e vai ficar no espetáculo...”, não, a gente se preocupava em trabalhar um pouco e “Ah... vamos manipular esse braço que você está trabalhando”, “Vamos!”. Manipulava e dizia: “Eu tô sentindo mais assim, pode ser interessante passar por aqui, trabalhar o braço desse jeito, pois poeticamente pode passar por esse lugar e entender o gesto de outra forma, então vamos testar isso!”. E trabalhamos também com os rabiscos, os meninos desenhavam o que eles tinham sentido do trabalho dentro da coreografia... é mais um registro, não é dos caminhos que você passa, mas são mais os registros abstratos do que você acha que significa, se é uma coisa tensa, se é fluida... é uma forma de registrar, eu chamei isso de rabiscos... então os meninos rabiscaram algumas coisas... te mostrar isso, não sei se você viu... os meninos desenhavam o que eles tinham sentido do trabalho e na coreografia... muito bom que cada um foi usando para o processo em si, sem achar que era um produto final. Por outro lado, tinha gente que falava: “Eu não vou fazer, pois depois eu não vou usar nada e o Henrique vai fazer tudo o contrário”, ou “Não é esse o caminho”. Tudo bem também. Não tem nada! Mas rolou um cansaço porque eles já estavam fazendo muitas coisas. Fazer mais uma coisa que poderia ou não ser usada...

H: E todos fizeram esse rabisco?

A: Não, eu fiz só com alguns...acho que foi com o José, a Carol e a Valeska... foram esses três... agora é que eu vou fazer mais, pois surgiram as células novas. Deixa eu te mostrar do Marcos primeiro. Quem fez dele foi a Helga! E quem fez essas atuais foi o Marcos Camargo e a Helga vai fazer, depois de todos, pois ela teve uns problemas e não conseguiu fazer... Nós trabalhamos com os seguintes conceitos... quando a gente falou no começo que queríamos fazer uma antítese do que a Quasar faz: não vamos repetir movimentos pequenos que viajam por longos percursos... vamos fazer movimentos grandes e ficar mais parado, deslocando menos. Não deu para chegarmos a esse laboratório. Então resolvemos utilizar as fotos que já tínhamos mesmo... então no espetáculo eu vi coisas que me remeteram ao corpo monstro, tipo a coreografia braços, que eles se duplicam; na Boca parece que os meninos viram siameses, como já havíamos falado... a Valeska que seria nem homem, nem mulher... então ficou aquela coisa dos monstros e ao mesmo tempo a questão de fazer a antítese ao belo, de você falar que vocês sempre procuram pela beleza no gesto; e a gente quis fazer o contrário, para estimular outros olhares... para vocês olharem aquilo e tentarem dançar por aquele outro tônus e aquele outro lugar... mas muito importante também era o não mimicar daquela foto. Não é interpretativo, de chegar àquela mímica e fazer aquela cara, ou àquela mímica... era mais um achar do tônus, da pele, de texturas e de aquilo aparecer enquanto gestualidade. Com o Marcos a gente não trabalhou isso com ele, não falou o que é que seria... a gente só fotografou. Como ele ia embora, combinamos que para fechar a gente faria só um estudo de ideias e eu mostraria isso para ele. Então fechamos até aí... tem essa...

H: Gente!!!

A: Que é vaidade! Então é algo muito feito, tipo da alma, algo horroroso! em essa...

H: (risos)

A: Que é Braços... que é de duplicar os braços, fazer coisas diferentes com a imagem... e essa que eu acho bem chocante, olha!

H: Nossa, é mesmo! Essas fotos foram feitas nos ensaios?

A: É! Essas fotos são minhas, da Helga e do Marcos.

H: Ahã.

A: E aí eu fiz uma seleção das fotos dos momentos que eram mais representativos de cada coreografia. Isso vendo você trabalhar, o Daniel e conversando com os meninos. Daí a gente fez as células, as modificações gráficas em cima desses momentos. E do roteiro, o que era e o que não era. Aí, como o Marcos terminou mais cedo, eu fiz uma entrevista com ele e finalizamos aí. Ele deu a opinião sobre o que era... ele achou que era muito bacana, mas que ele estava saindo e que isso não estava integrado, então que ele tinha dúvida sobre o que era direito...

H: Isso, mas está muito interessante mesmo! Nossa... deixa eu ver um pouco mais!

A: Henrique, quando eu vi isso, eu te confesso que fiquei super assim perguntando o que é que eles iam achar. Porque a gente, como bailarino, e você também dançou, sabe disso, a gente nunca foi trabalhado para chegar a essa percepção. E eu fiquei perguntando o que isso iria causar, de estranheza... sei lá o que poderia causar... tem mais uma, aqui, esta... é da simetria perfeita do rosto... copiar um lado do rosto e colar do outro lado... para o bailarinos se ver todo simétrico... então isso de se ver bonito, esquisito, simétrico, feio, duplicado, é um jogo que pode te levar a mover de forma diferente, né? A pergunta é essa, se leva ou não. Se dá para usar isso, né? E pode ser um caderninho para que você lembre as coreografias... tipo assim, você tem uma percepção do que você usa para entrar naquele gesto...do que você tem que mobilizar internamente para poder dançar aquilo. Então, as células do Marcos foram essas...

H: Legal!

A: Ah, tá, deixa eu te contar isso que rolou com o Marcos... a Helga colocou essa foto do rosto duplicado e simétrico do Marcos no Instagram dela, com uma legenda: Essa pessoa não existe. Daí eu também copieei e coloquei no meu. Eu achei que seria uma coisa bacana de despedida do Marcos, quase que como uma homenagem, é uma foto bonita... eu não colocaria essa outra foto estranha sem antes falar com ele... o que as pessoas pensariam, né? Que ele estava doente, morrendo, sei lá! Eu usei a foto mais de forma celebrativa. E antes eu enviei as células para ele e divulguei essa... daí ele pediu para eu tirar e que depois a gente conversaria sobre isso! Daí eu fui para a estreia e nem conversamos lá, pois achei que não era a hora certa, e depois nós falamos sobre isso. Acho que foi mais porque ele não tinha entendido o trabalho. Ele falou: “Adriano, eu não participei disso, parece que eu não entendi o que era, você deveria ter me mostrado”. É lógico que ele estava certo, e eu até pedi para a Helga tirar a foto dele do Insta dela. E daí eu vi a necessidade de passar um documento com a forma como elas seriam usadas, pois imagem é imagem, né?

H: É!

A: Mas houve essa coisa também. Aí eu fiquei mais quieto e achei que era uma bobagem. Depois até entendi melhor, pois essa divulgação não havia sido discutida, e precisava. Com o Marcos Camargo, que vivenciou menos esse processo de criação, eu usei as referências do blog que nós havíamos feito, e depois a conta do Facebook, da qual você não participou. Eu peguei as primeiras fotos que você havia requisitado para eles e tentei usá-las como mapa

para que as fotos saíssem... o roteiro, as coreografias, as músicas, usamos tudo!!! Para ele, passei essas impressões, que eram mais minhas. Eu falei: Marcos, isso é isso, desse jeito, desse jeito. Daí ele foi elaborando isso... com a Helga, que depois ela vai fazer mais células, eu tô pedindo para os meninos escreverem roteiros... dei o nome de Ficha Técnica. Aí tem local, data, nome da pessoa, a coreografia, as pessoas envolvidas, e eu sublinho o nome da pessoa que irá fazer aquela Ficha Técnica. Daí eu coloco "palavras-chave", para que eles usem o roteiro do que foi feito. Daí tem o "mini-roteiro", para eles descreverem o que eles estão dançando e "células/momento-chave", que é aquele momento que eles acham mais forte, mais característico. Então essa Ficha é bem mais derivada das percepções deles, para que eles participem mais e não achem que é uma coisa só de um outro olhar que é legal também, mas que eu achei que poderia ser ofensivo de alguma forma. Não que não pudesse ser legal esse olhar do outro, mas poderia ser ofensivo...

H: Sim...

A: É complicado às vezes... aí essas são as células que usaremos agora... então dentro desses roteiros e desses momentos-chave das coreografias, a gente vai fazer uma imagem, essas do Marcos já foram feitas, são sugestões, e as da Helga serão feitas.... daí, a gente vai manipular nesses momentos específicos, dentro das coreografias, para eles se verem em outros lugares, e terem outras sensações, e pedir que eles usem as células para fazer com que os gestos se contaminem daquilo. E depois pedirei um rabisco. E finaliza isso. Tipo com um livrinho que eles podem seguir e trabalhar. E depois, passa um questionário para responder o que aquilo causou. Não agora, mas depois que os espetáculos desse ano terminarem...

H: Ahã.

A: Que isso tem uma etapa prática... eles estudam isso agora e depois veem como isso será usado no espetáculo. Então aqui, é uma dos braços... aquele momento mesmo... então pode ser que eles precisem trabalhar o peso dessa parte do corpo, ou uma dinâmica diferente...

H: Então isso foi feito a partir de uma foto do Marcos...

A: Uma foto minha, da Helga, do Marcos...

H: Essas intervenções foram do Marcos...

A: Então no gesto a gente pode ver um bocado de coisas, como o peso, dinâmica, textura...

H: Ahã.

A: Um bocado de coisa pode sair daqui... eu não vou sugerir muito não, eu acho que é melhor eles mesmo fazerem... e depois eu posso tentar sugerir alguma coisa, e depois vai para a cena, para você ver, limpar e falar se é ou não é. Porque pode modificar a intenção, tudo, né? Olha! Vaidade, braços...

H: (risos)

A: (risos) achei que isso poderia ser ofensivo... mas depois achei que depende de como cada um reagir...

H: Você já mostrou isso para ele... (risos)?

A: Ainda não. Mostrei para o Daniel e agora para você, e depois mostrarei para eles. Para que vocês também pudessem dirigir, se pode usar, se não, se acha legal ou não. Esses aqui são tipos de imagens, mas tem outras dos meninos, da Carol, do João, que talvez a gente possa usar isso na Escuridão. Essas são da Martha, que é para Pernas, ela colocou um monte de coisas de sereias. Essas são minhas, que acho parecido com o clima do espetáculo, essas flores grandes, né?

H: Sim, essa tem a ver mesmo...

A: Essa coração, olha... tem o coração dela, e eles formam um coração. E a gente trabalhou muito com a Paulinha nesse agarrar das pernas... pelos braços também... a gente trabalhou algumas coisas de manipulação com a Paulinha. Eu pedi para ela sentar com as pernas cruzadas em "Z" e ela deveria fazer uma extensão de coluna e abraçar o ar com as pernas e braços, como se fosse o João. E eu a manipulei, para que ela pudesse ter mais tensão ali, ou mais ação daquele lado, para que ela pudesse achar lugares e percepções no corpo dela, de modo a tirar proveito de alguma coisa que ela pudesse usar. Isso foi uma coisa que trabalhamos com o Fletcher também, e de imagem ainda nada. Ela foi usando aquilo como um estímulo...

H: Ahã.

A: O João eu trabalhei um pouco isso também, mas foi mais de conversa, a gente ainda não trabalhou o corporal. Essa aqui é dos braços do José. Eu gosto, parece uma asa, né?

H: É! (risos)

A: Se eu pensar que isso é um monte de braço, um monte de mãos, não sei se isso... são perguntas... pois se isso vai mudar o tônus, pode ser que mude a coreografia também... eles vão ficar mais vivos em cena, melhores, mais presentes? Talvez seja a presença que colabora mais, sabe? De estar apoderado do gesto...

H: Ahã.

A: É uma pergunta...

H: É. Eu acho assim... você colocando essas imagens para eles, eu acho que contribui talvez muito para outros níveis de consciência, na hora que eles estiverem interpretando, fazendo... até em um sentido de assim: ah, de alguém, por exemplo, que na hora de fazer esse movimento ocorrer essa imagem na cabeça... que esses braços são maiores, que são muitas mãos. Acho que é interessante eles terem essa consciência, e principalmente estarem abertos para isso, entendeu?

A: Modifica muito o gesto, né, H?

H: É! De ser mais um instrumento de provocação do que uma coisa para imitar, né? Tipo é isso, pronto...

A: Bacana, H, eu acho que é isso mesmo...

H: Todas essas foram o Marcos...

A: É. A Helga vai trabalhar mais com as manipulações dos rostos. O corpo em outros lugares. O Marcos é mais integrativo... não sei classificar direito, mas ele integra mais o visual inteiro da foto, digamos... essa é uma percepção da Escuridão que estamos trabalhando, que eu já entro na Escuridão aceso nas partes que eu vou dançar: se danço mais vísceras e olhos, já entro em cena com isso aceso, ligado, na própria Escuridão! Isso aqui são os meninos em vísceras, o Andrey e o José... é bem lúdica. O Andrey já fez a Ficha e falou que acha que no roteiro eles eram pulmões na coreografia. Aí o José disse que eram vísceras... mas tudo bem, cada um com a sua percepção. Daí o Andrey disse também que na percepção do roteiro dele, os dois estavam juntos e o gesto sai da extremidade de um, passa pelo meio dos dois, e chega em outra extremidade, independente de onde seja. Eu acho que o pulmão ajuda essa gestualidade a sair... então vamos ver o que é que dá para usar disso aí...

H: Ahã.

A: Essa foi uma que eu já comecei a trabalhar com os meninos também... tem uma coisa aqui que as meninas em vísceras estão super bonitas, mas elas representam vísceras, assim a gente pode pensar que elas dançam com as vísceras nas mãos, ou alguma coisa nesse sentido... aí elas mostraram essa célula e essa... daí a gente derivou para essa imagem... e que aí de repente pode ser o terceiro momento da Valeska, em que ela vai explodir, e que ela pode gerar alguma qualidade diferenciada do gesto, como se ela estivesse arrancando os olhos, entendeu? Ela se basear um pouco nisso. Da Valeska foi interessante... a gente tava trabalhando com a respiração... no primeiro respirar... mas a gente não conseguiu uma boa foto dela, pois não poderíamos fazer de cima, de frente o zoom não chegava... daí vamos usar essa foto, e não sabemos se vai ajudar ou não... é meio aberto e meio focado ao mesmo tempo, vamos ver o que ela fala quando ver essa...

H: Essa relação desses olhos sangrando aí...

A: Pode estar presente, né?

H: Isso é muito interessante, né? Acho que principalmente numa relação de uma quase pesada dependência com os olhos, entendeu? Se a pessoa tem uma relação pesada, quase inteira dependência com os olhos, e daí você vê os olhos machucados, você acha que essa pessoa está completamente machucada, completamente destruída...

A: Bacana! Vou falar um pouco disso para ela, se eu lembrar, montar isso depois...

H: Essa dos pés ficou muito bom...

A: É, eu gosto, dá significado, fica forte, né? Achei legal a das mordidas, né? Eu não sei ainda não! Pernas foi uma das últimas coisas. Parece que a coreografia está um pouco aberta ainda, não entendo. Parece um ponto final, e cada um usa as pernas para ir para o lugar que quer...

H: Até no espetáculo também acho que não está muito claro ainda não. Parece que é uma coisa de escolhas... quero até falar isso com os bailarinos... eu vou conversar com eles, para entender isso melhor... eu acho que é um momento quase como se fosse deles, entendeu? Cada um escolhe...

A: Muito bom isso...

H: Do que seguir como um todo...

A: Parece que é coerente, pois ela é mais exata, mais limpa no sentido de lugares, parece que isso costura bem o fim do espetáculo...mas o roteiro está meio perdido...

H: Isso é uma boa relação...

A: Acho que pode ser meio isso, e a gente imbricou para uma coisa que não gosto muito na imagem, mas que pode ser... como se fossem raízes, se eles estivessem se enraizando. Não sei se pode ser utilizado... não gosto muito da foto, nem da manipulação feita... mas ficou esta...

H: Talvez poderia ser mais raízes aéreas do que para baixo... sair do centro e buscando se apoiar a partir dessas escolhas, né? Se apoiar, escolhas... se são certas e devem ser tomadas...

A: Bacana, podemos inverter a direção das raízes, legal, joia... olha os rabiscos! Esse é da Carol... isso aqui na Escuridão, depois de manipular, fazer Fletcher, só algumas partes para ela entender mecanismos corporais, uns detalhes, e depois pedir que ela rabisque algumas sensações corporais, sem tirar a caneta do papel...aí ficou assim, óh! Que é o que ela sente dançando a Escuridão. Aí eu peço três pequenos desenhos para completar o raciocínio.

H: Ela coloca como um começo e um fim, né?

A: É engraçado, porque aqui parece que eu estou vendo ela dançar de cima a sequência dela...olhando assim...

H: Uhum...parece mais uma relação de ocupação do espaço, né...

A: Tem muito a ver com como ela dança, acho que ela tem muito essa relação com o espaço, como ela dança mesmo...

H: Sim, o próprio movimento dela, do corpo...

A: Sim, os lugares que ela acha... aqui da Valeska, essa é a geral de Olhos. A Valeska teve muito, desde o começo, que foi o padrão corporal dela, foi ela ir fazendo assim, óh, ir para esse lado. Daí tem umas coisas na dança que ela continuou a explorar isso, e ela começou meio que tentando não sei se fazer isso... mas saiu esse rabisco individual, e esses são os três pequenos, óh! E esse último quem fez foi o José. Esse é o individual de Olhos. Esse outro... Esse dos três...

H: Dos três o quê?

A: Três rabiscos de Escuridão... a percepção dele dos momentos dele no palco...

H: Ele pediu para desenhar com essas canetas?

A: Não, eu que dei opções e podia desenhar com aquelas canetas, daí ele pegou canetas de cores diferentes... eu não sei sobre os traços e gestos do José, parece que ele vacila... ele

escolhe um lugar, um traço, depois ele vai por outra via, depois ele troca de novo...eu não sei, parece que pode ter alguma qualidade do que ele faz em cena, uma leitura... claro que qualquer leitura é muito viciada, mas eu acho bem representativo do que eles fazem.

H: Com certeza, dá para ver isso...

A: Né? E num caderninho, você rever isso, às vezes você vai voltar a ensaiar aquilo de outra forma, né? Aí depois tem só umas células para terminar. Olha essa... essa é sexo explícito...

H: (risos)

A: Essa também foi menos trabalhada e aí o que eu dei de dica para o Marcos foi que era muito explícita... daí eu falei para o Marcos que se pudesse aparecer dentro da Paulinha, a vagina, o útero, o ovário, e se poderia fazer tipo um pinto no Andrey mesmo... para o Marcos chegar perto dessa imagem... talvez isso enfatizasse um pouco essa sensação pela pélvis, a questão de onde eles podem e como podem se mover. Falei isso para o Marcos e ele me apresentou essa imagem. Eu disse que estava bacana e que perguntaria se poderíamos usar isso. Ele podia ter um tônus mais firme, de repente de querer entrar em lugares, de sensações, ou de ser tocado... e a Paulinha pode ter uma relação mais de sentir, sei lá, se mais pegando, não sei... aí ficou essa... dá para trabalhar também, né, Henrique? Qualidades específicas... essa é de pernas... essa é a última que ele me mandou e não sei muito o que é. Essa é aquele momento de braços, quando os meninos estão naquele sofrimento, mas não entendi muito, está muito fragmentada. Esta é Escuridão, os pontos específicos de cada um... o coração da Paulinha... essa é a última, que eu acho boa para Escuridão, olha... tem uns lugares mais visíveis para eles trabalharem depois... é isso!

H: É... são ricas essas informações, né?

A: Às vezes provoca outra poética, né?

H: É, contribui, contribui para... acho que até essa coisa de sair de um lugar comum, né?

A: Procurar outros lugares...

H: Até no sentido mesmo, por exemplo, de que seja essa foto do Andrey de pinto, acho que até se já abrir a discussão, entendeu... não sei como a Paulinha entenderia isso, pois pode ser meio pornográfico, mas eu acho que até o Andrey também, assim... agora é claro que é praticamente um tipo de olhar, né? É uma percepção sobre, né? E que de alguma forma eles têm que.. eu acho que pode enriquecer mesmo! É muito mais um meio, né? A cabeça deles especificamente, né? Mas eu acho completamente enriquecedor!

A: Que bom! Imagens, né, Henrique, você fala sempre isso... dessas imagens sugerirem coisas, transformarem, já que dança é tão imagem, né? Você fala tanto isso também... então posso usar todas, ou você acha que alguma não pode ser usada? Sei que temos que inverter as raízes dos pés...

H: Essa da Paulinha na Escuridão, do coração, não sei...

A: Não gosto muito dela também, não é muito isso não, né?

H: Eu até gosto, mas deu uma sombra ali, que parece que essa sombra...

A: Parece que tem algo saindo dela, né, não gosto muito não. Não acho muito significativa mesmo não...

H: Agora das outras eu gosto... e tem o da Martha que é um outro lugar, né? Mas acho que é bom mostrar para ela, vamos ver se ela percebe isso... parece que está em outro lugar.

A: Eu fiz uma série de fotos, não vai dar nem tempo de trabalhar com todas... é mais para dar uma percepção geral e usar uma ou duas, não é um trabalho que vai dar para aprofundar, pois não tem tempo, vocês ainda vão viajar muito. Mas temos um rol de opções e eles podem escolher quais irão usar. Talvez a da Martha podemos fazer outras e dar um pouco mais de opção, talvez... as da Helga são outra viagem.

H: Sim, eu queria saber... a Helga vai fazer também os rostos...

A: É, ela vai fazer mais modificações corporais... ela não conseguiu fazer para agora, pois disse estar em um período desatento, mas que vai fazer... do Marcos já seria suficiente. Mas deixa ela fazer também, pois começamos o trabalho com ela...

H: Claro, claro!

A: Deixa ela mostrar e vemos como usamos. Ou para atingir algum nível de detalhe, ou para comparar que resultados podemos ter com uma foto ou outra...

H: Achei muito legal mesmo, parabéns!

A: Obrigado... é tudo do seu trabalho mesmo, Henrique...

H: Não! (risos)

A: (risos) Nada mais do que você fez! (risos)

H: Então, eu só estimulei, esse trabalho é de vocês!

A: Valeu, pronto, então grato!

H: Aí depois quero saber o que deu, viu? (risos)

A: Os meninos podem falar que nunca mais querem trabalhar comigo...

H: Você vai mostrar tudo para todos...

A: Inicialmente pensei que não.

H: Acho que sim, que valerá a pena!

APÊNDICE O – LIVRO DOS DESEJOS NEKA

livro dos desejos
NEKA



Figura 100 - Anna Behatriz Azevedo, Processo *MADAM* Toalha e Improviso, intérprete Erica Bearlz, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.

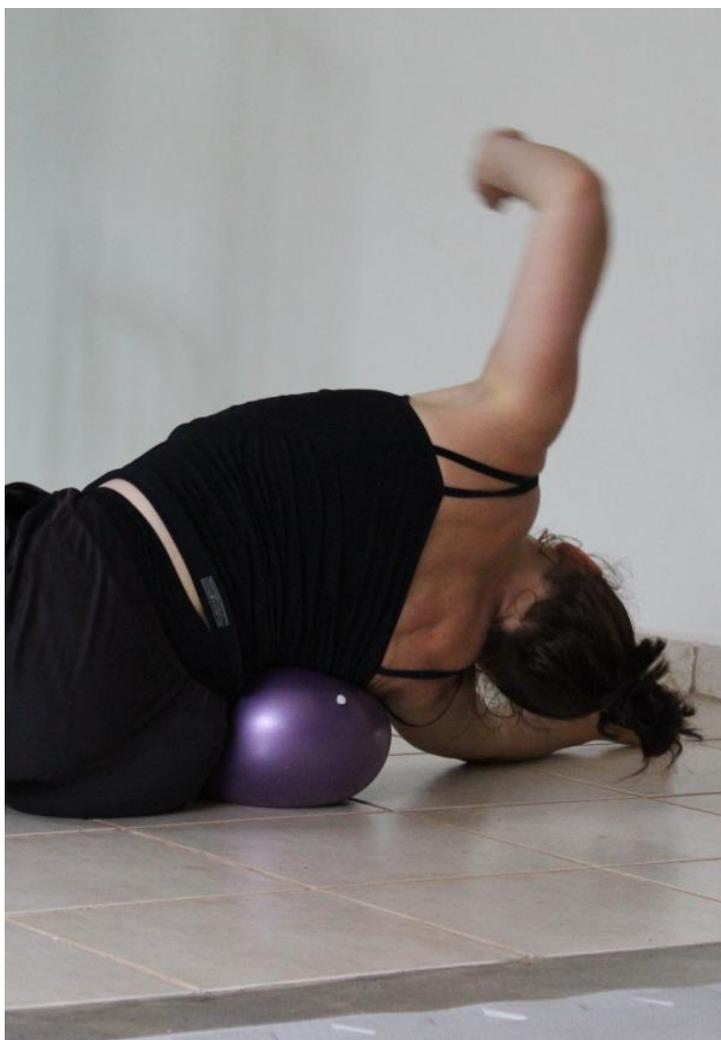


Figura 101 - Anna Behatriz Azevedo, Processo *MADAM* Bola Bearlz, intérprete Erica Bearlz,
Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 102 - Anna Behatriz Azevedo, Processo *MADAM* Improvisação com roteiros, intérpretes Nilo Martins e Adriano Bittar, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 103 - Anna Behatriz Azevedo, Processo *MADAM* Improvisação com roteiros e uso de TOP em cena, intérpretes Nilo Martins e Adriano Bittar, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 104 - Anna Behatriz Azevedo, Processo *MADAM* Improvisação com roteiros e uso de TOP em cena, intérpretes Nilo Martins e Erica Bearlz, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 105 - Anna Behatriz Azevedo, Processo *MADAM* Partitura coreográfica, intérprete Adriano Bittar, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 106 - Anna Behatriz Azevedo, Processo *MADAM* Partitura coreográfica, intérprete Nilo Martins, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.

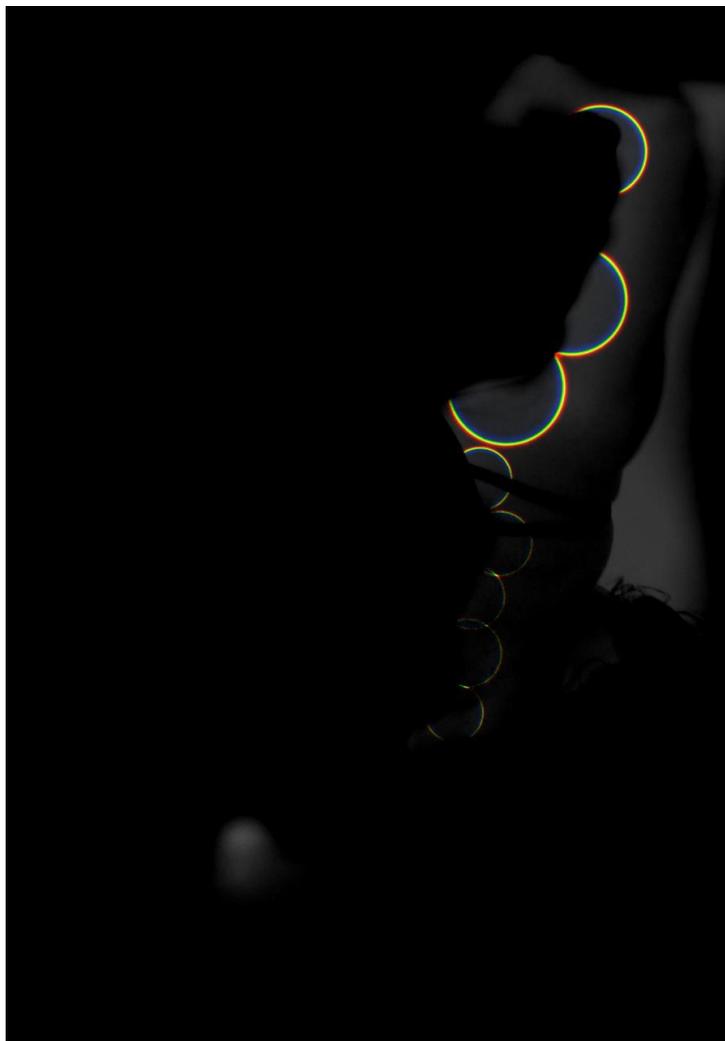


Figura 107 - Anna Behatriz Azevedo, CEC *Em Obscuro 1*, Foto preto e branco com manipulação gráfica colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 108- Anna Behatriz Azevedo, CEC *Em Obscuro 2*, Foto preto e branco, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 109 - Anna Behatriz Azevedo, CEC *Em Obscuro 3*, Foto preto e branco, 105 x 148 mm, 2012.

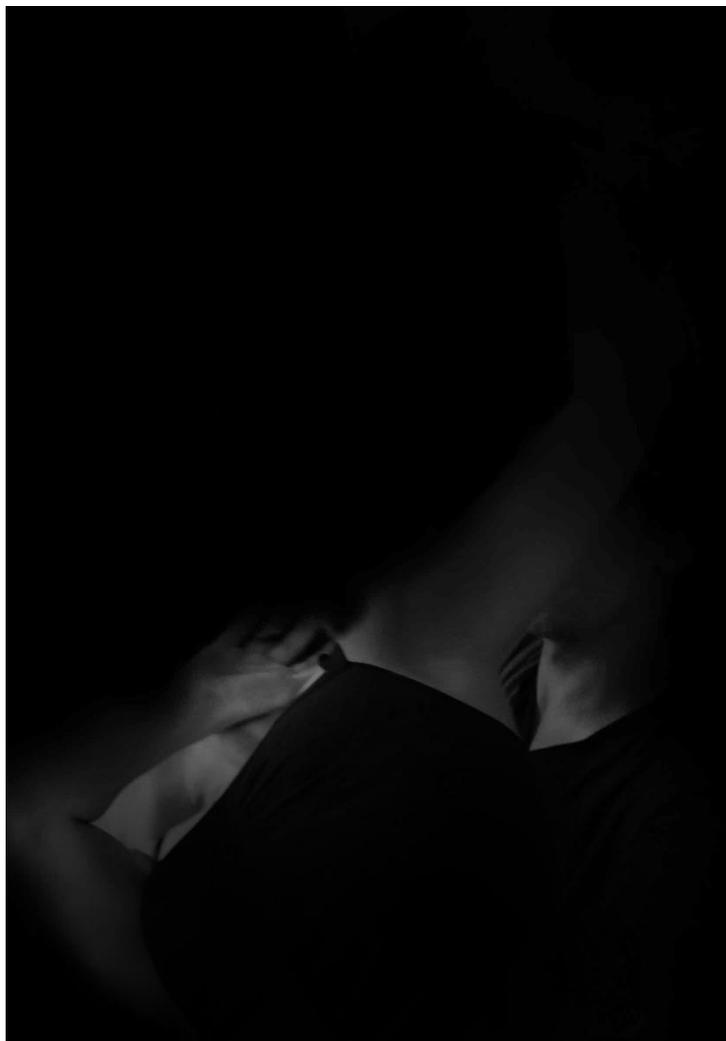


Figura 110 - Anna Behatriz Azevedo, CEC *Em Obscuro 4*, Foto preto e branco, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 111 - Anna Behatriz Azevedo, CEC *Em Obscuro 5*, Foto preto e branco, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 112 - Anna Behatriz Azevedo, CEC *Em Obscuro 6*, Foto preto e branco, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 113 - Anna Behatriz Azevedo, CEC *Em Obscuro 7*, Foto preto e branco, 105 x 148 mm, 2012.

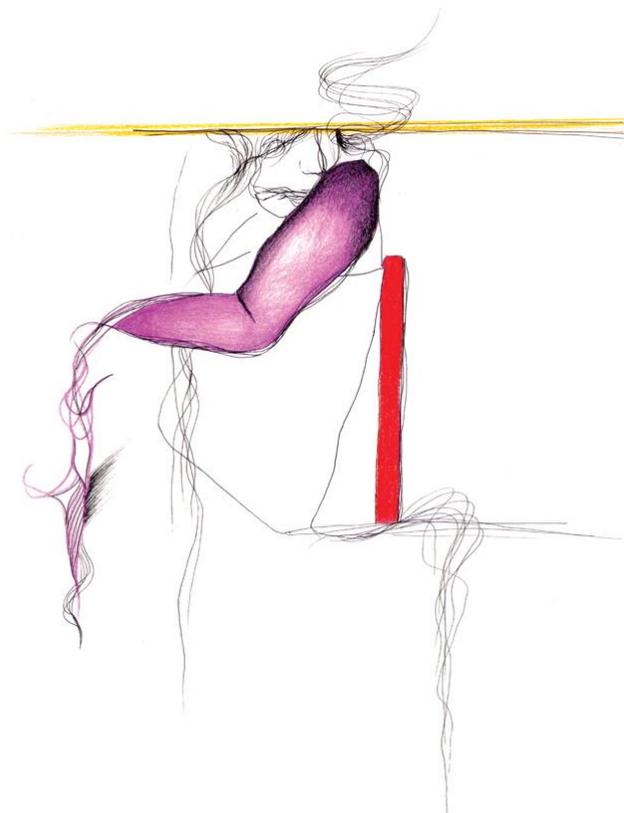


Figura 114 - Anna Behatriz Azevedo, CEC sem nome 1, Desenho em lápis colorido e caneta esferográfica em papel couche, 210 x 297, 2012.



Figura 115 - Anna Behatriz Azevedo, CEC sem nome 2, Desenho em lápis colorido e caneta esferográfica em papel couche, 210 x 297, 2012.

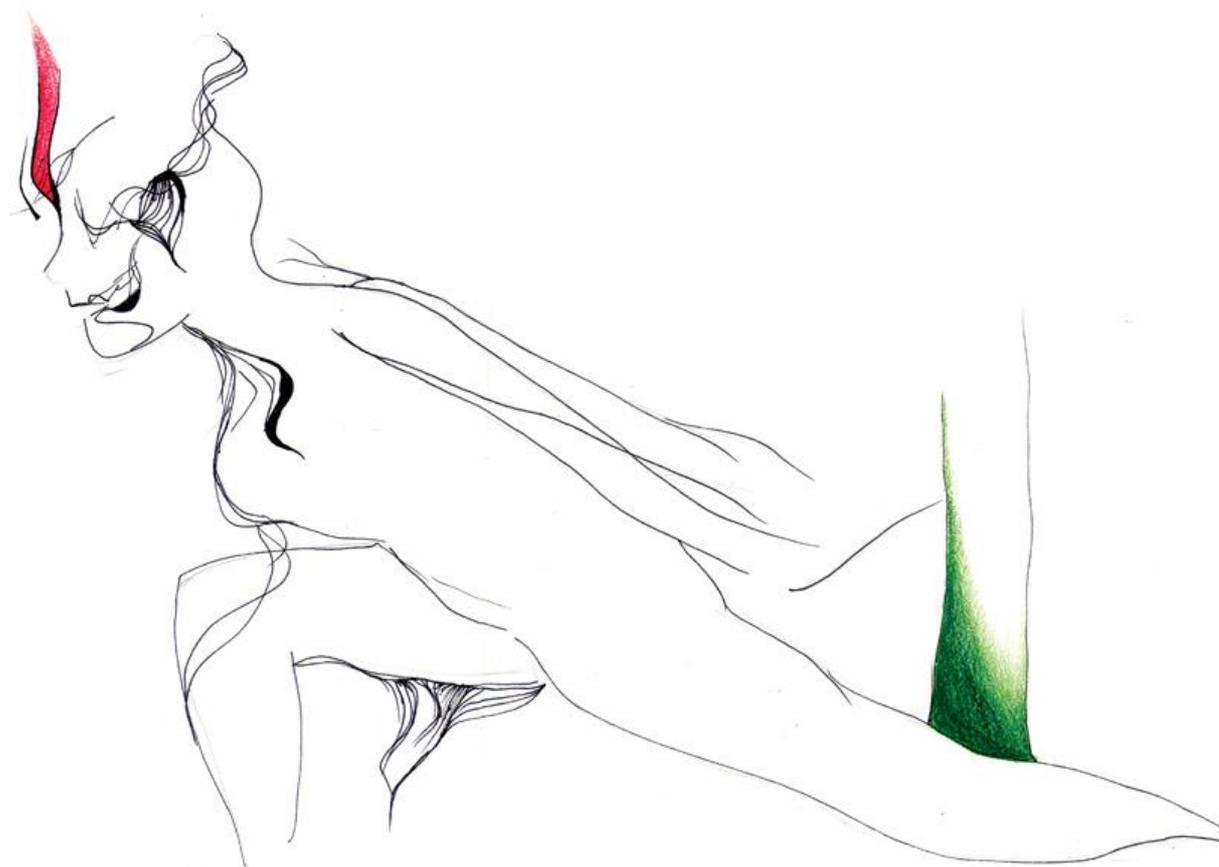


Figura 116 - Anna Behatriz Azevedo, CEC sem nome 3, Desenho em lápis colorido e caneta esferográfica em papel couche, 210 x 297, 2012.

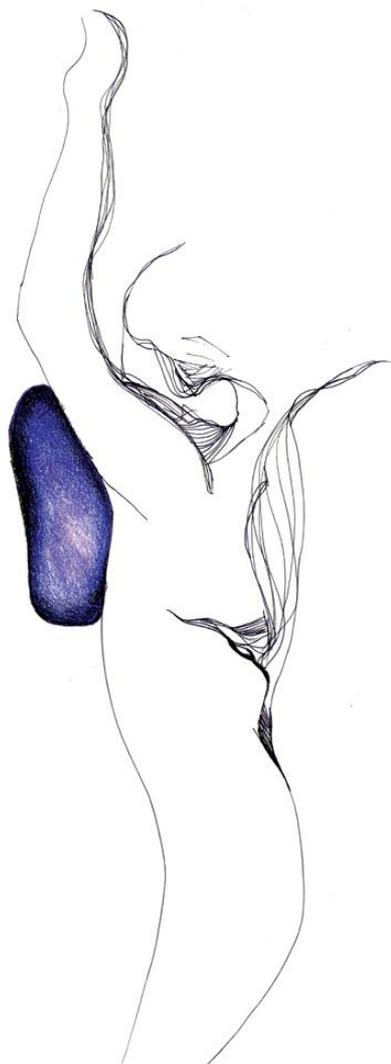


Figura 117 - Anna Behatriz Azevedo, CEC sem nome 4, Desenho em lápis colorido e caneta esferográfica em papel couche, 210 x 297, 2012.

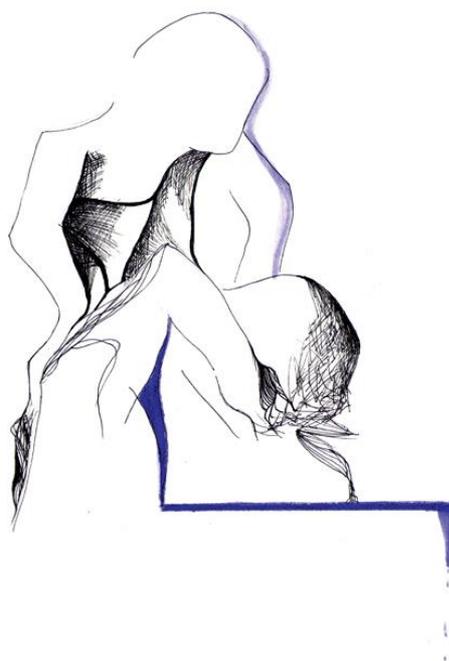


Figura 118 - Anna Behatriz Azevedo, CEC sem nome 5, Desenho em lápis colorido e caneta esferográfica em papel couche, 210 x 297, 2012.

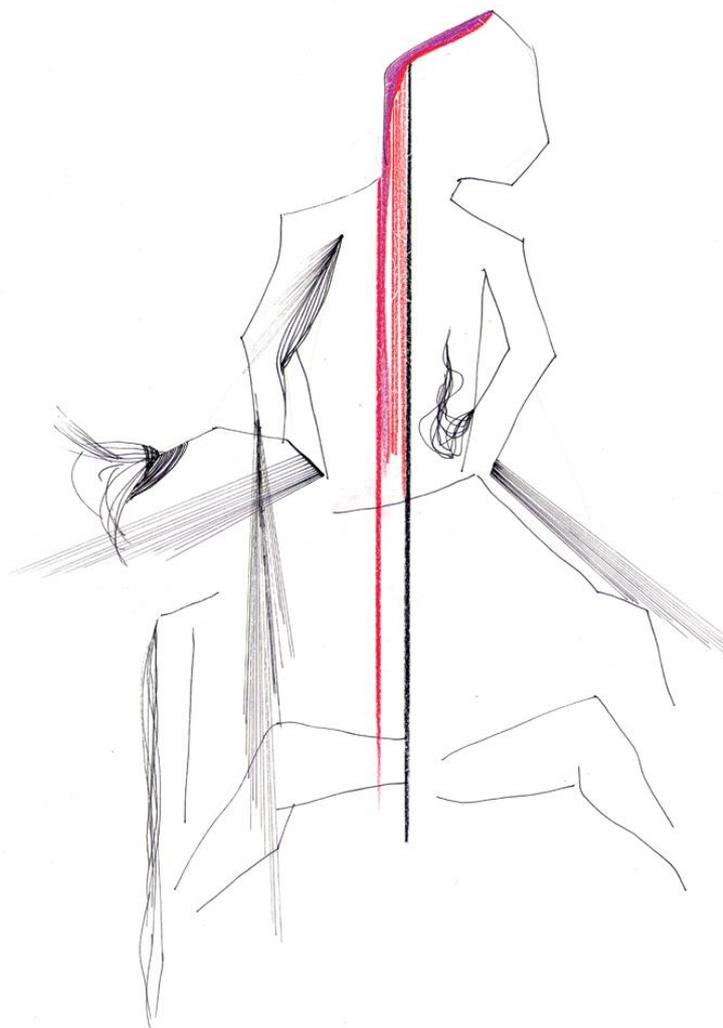


Figura 119 - Anna Behatriz Azevedo, CEC sem nome 6, Desenho em lápis colorido e caneta esferográfica em papel couche, 210 x 297, 2012.



Figura 20 Anna Behatriz Azevedo, EC Sem nome 7, Desenho em Lápis colorido e caneta esferográfica em papel touché, 10x29, 2012.

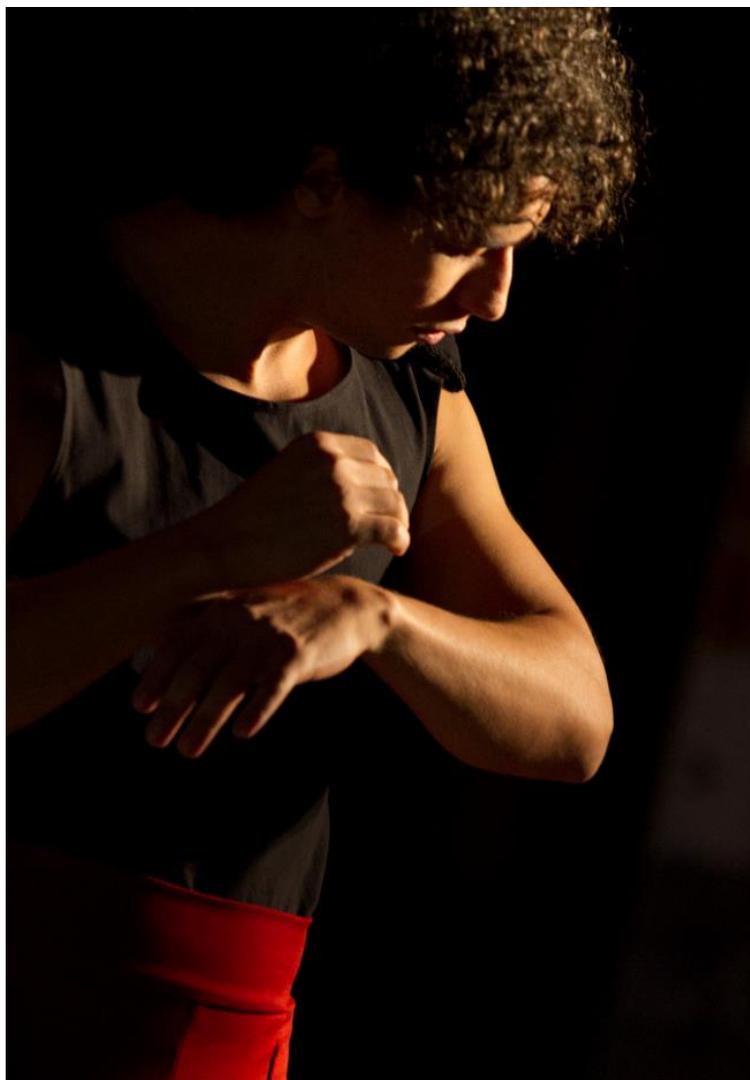


Figura 121 - Luciana Barcelos, Partitura Coreográfica *MADAM*, Intérprete Nilo Martins, Foto colorida 105 x 148 mm, 2012.



Figura 122 - Luciana Barcelos, Partitura Coreográfica *MADAM*, Intérprete Adriano Bittar, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 123 - Luciana Barcelos, Partitura Coreográfica *MADAM*, Intérpretes Adriano Bittar e Erica Bearlz, Foto preto e branco 105 x 148 mm, 2012.



Figura 124 - Luciana Barcelos, Partitura Coreográfica *MADAM*, Intérprete Adriano Bittar, Foto preto e branco, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 125 - Luciana Barcelos, Partitura Coreográfica *MADAM*, Intérpretes Erica Bearlz, Nilo Martins e Adriano Bittar, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 126 - Luciana Barcelos, Partitura Coreográfica *MADAM*, Intérpretes Erica Bearlz, Nilo Martins e Adriano Bittar, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 127 - Luciana Barcelos, Partitura Coreográfica *MADAM*, Intérpretes Nilo Martins e Adriano Bittar, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 128 - Luciana Barcelos, Partitura Coreográfica *MADAM*, Intérprete Nilo Martins, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 129 - Luciana Barcelos, Partitura Coreográfica *MADAM*, Intérprete Nilo Martins e Adriano Bittar, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 130 - Luciana Barcelos, Partitura Coreográfica *MADAM*, Intérpretes Erica Bearlz e Nilo Martins com uso de TOP, Foto preto e branco, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 131 - Luciana Barcelos, Partitura Coreográfica *MADAM*, Intérpretes Erica Bearlz e Nilo Martins usando TOP em cena, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.

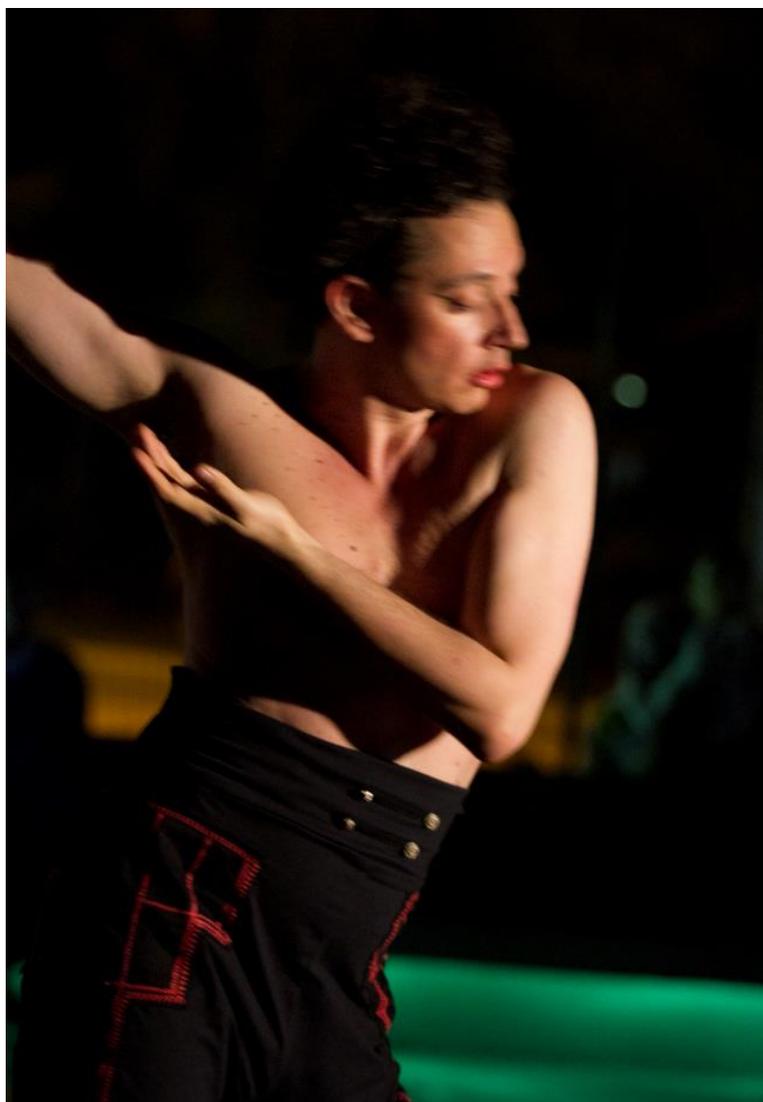


Figura 132 - Luciana Barcelos, Partitura Coreográfica *MADAM*, Intérprete Adriano Bittar, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 133 - Luciana Barcelos, Partitura Coreográfica *MADAM*, Intérprete Adriano Bittar, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 134 - Luciana Barcelos, Partitura Coreográfica *MADAM*, Intérprete Adriano Bittar, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 135 - Luciana Barcelos, Partitura Coreográfica *MADAM*, Intérprete Erica Bearlz, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 136 - Luciana Barcelos, Partitura Coreográfica *MADAM*, Intérprete Erica Bearlz, Foto preto e branco, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 137 - Luciana Barcelos, Partitura Coreográfica *MADAM*, Intérpretes Nilo Martins e Adriano Bittar, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 138 - Luciana Barcelos, Partitura Coreográfica *MADAM*, Intérpretes Erica Bearlz e Adriano Bittar, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.

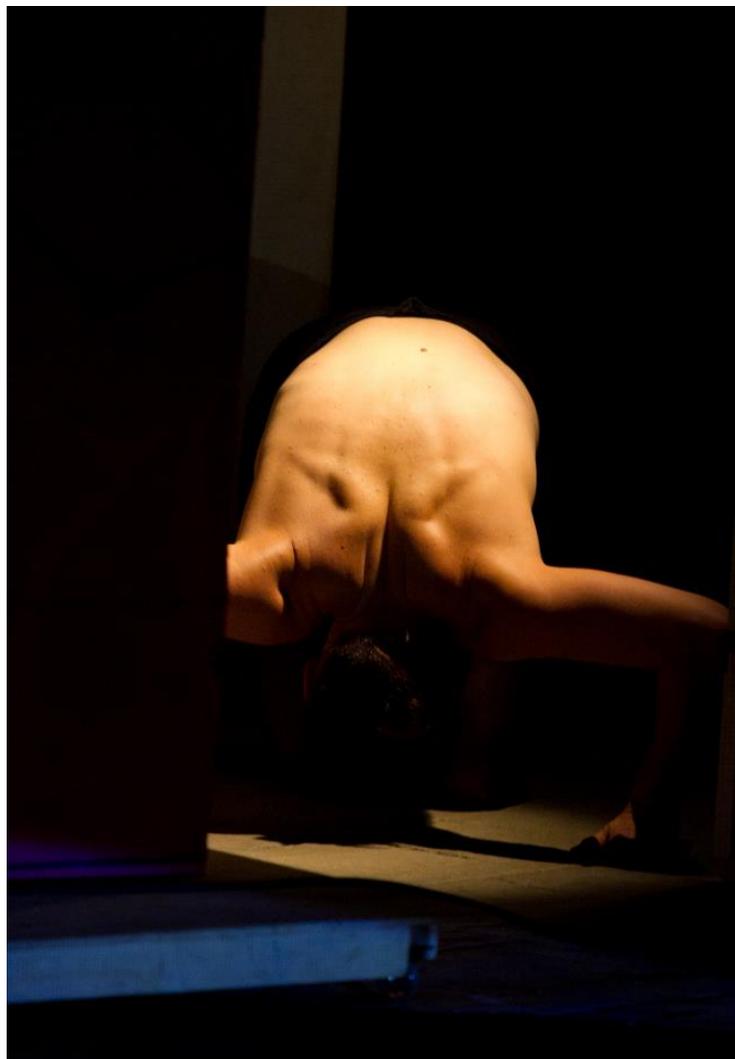


Figura 139 - Luciana Barcelos, Partitura Coreográfica *MADAM*, Intérpretes Erica Bearlz, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.

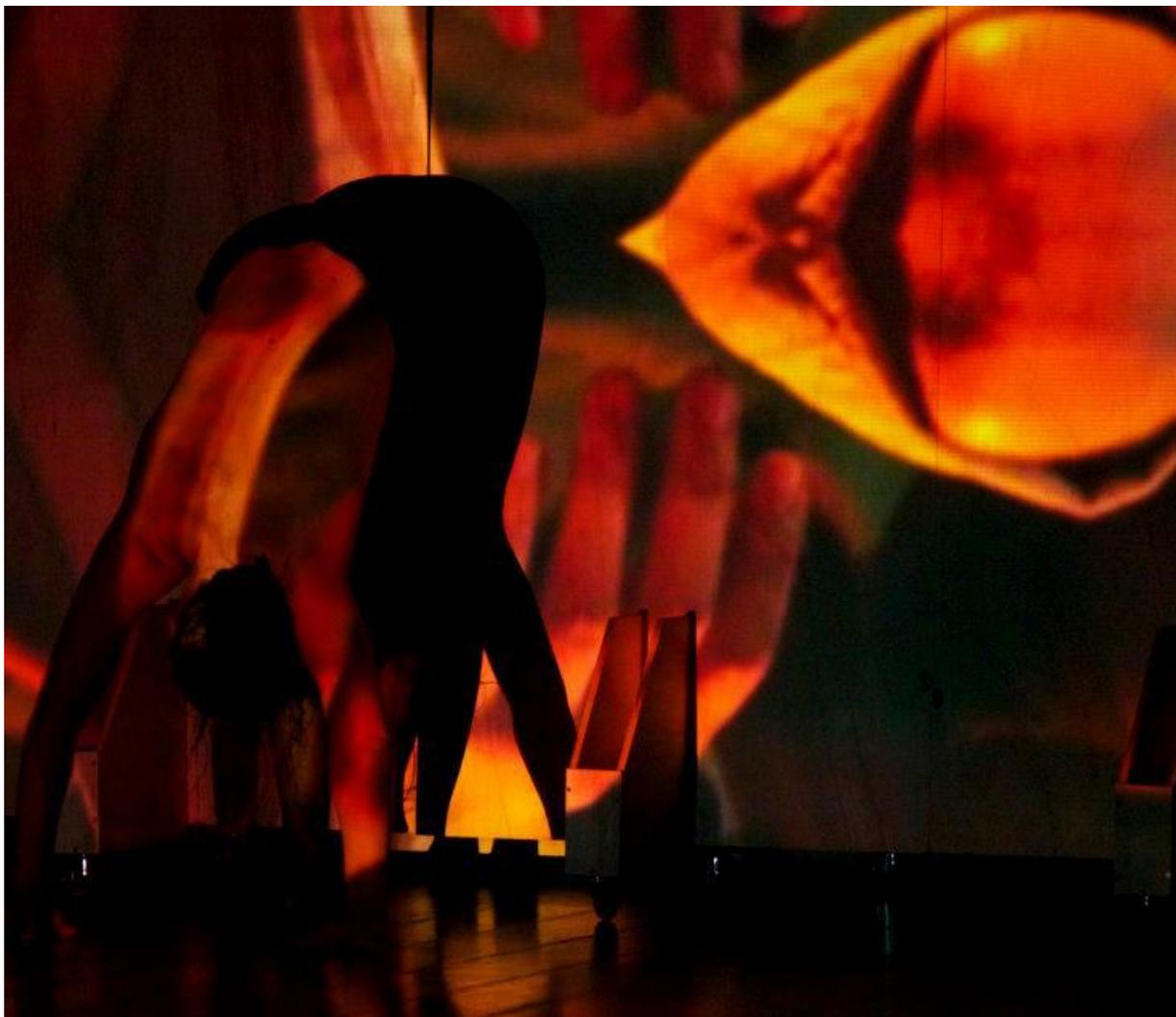


Figura 140 - Luciana Barcelos, Partitura Coreográfica *MADAM*, Intérprete Erica Bearlz com projeção em tapumes, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.

APÊNDICE P – LIVRO DOS DESEJOS QUASAR

livro dos desejos
QUASAR



Figura 141 - Adriano Bittar, Reunião equipe cênica, na foto: Henrique Rodovalho e João Gross, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 142 - Luciana Barcelos, Laboratório de corpo Fletcher Pilates®, elenco Quasar cia. de dança, 2011, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2011.



Figura 143 - Luciana Barcelos, Laboratório de corpo Fletcher Pilates®, elenco Quasar cia. de dança, 2011, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2011.



Figura 144 - Luciana Barcelos, Laboratório de corpo Balé Clássico, intérprete Andrey Martins, 2011, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2011.



Figura 145 - Luciana Barcelos, Laboratório de corpo Balé Clássico,
intérpretes Andrey Martins e elenco Quasar, 2011,
Foto colorida, 105 x 148 mm, 2011.



Figura 146 - Luciana Barcelos, Laboratório de corpo aula de TOP, intérpretes Paula Machado e Flora Maria, 2011, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2011.



Figura 147 - Luciana Barcelos, Laboratório de corpo aula de TOP, elenco Quasar, 2011, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2011.

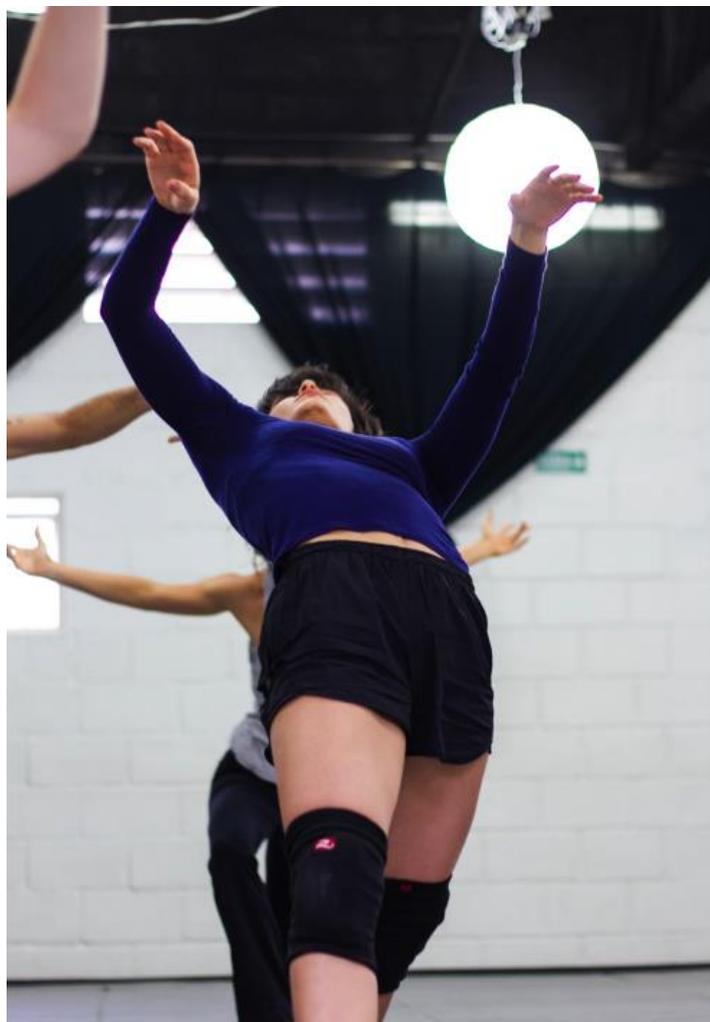


Figura 148 - Adriano Bittar, Processo *Por 7 Vezes* Partitura coreográfica, intérprete Paula Machado, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 149 - Adriano Bittar, Processo *Por 7 Vezes* Partitura coreográfica, elenco Quasar, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 150 - Adriano Bittar, Processo *Por 7 Vezes* Partitura coreográfica, intérprete Valeska Gonçalves, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 151 - Adriano Bittar, Processo *Por 7 Vezes* Partitura coreográfica, intérpretes Carolina Ribeiro e João Gross, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 152 - Adriano Bittar, Processo *Por 7 Vezes* Partitura coreográfica,
intérpretes Carolina Ribeiro e João Gross,
Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 153 - Adriano Bittar, Processo *Por 7 Vezes* Partitura coreográfica, intérpretes Andrey Alves e José Villaça, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 154 - Adriano Bittar, Processo *Por 7 Vezes* Partitura coreográfica, elenco Quasar, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.

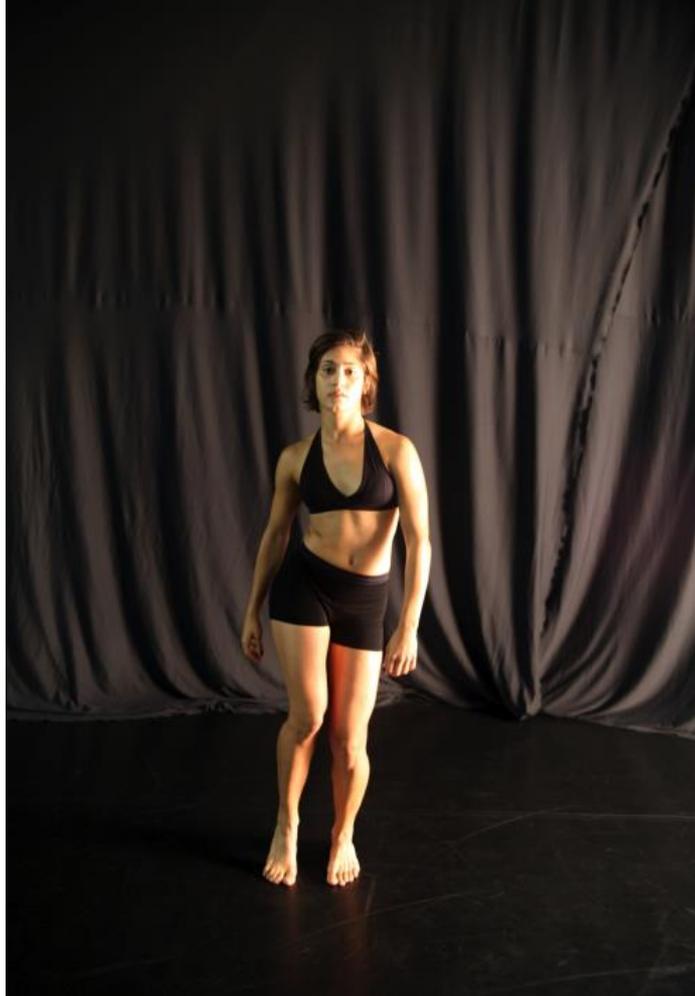


Figura 155 - Helga Stein, Foto para CEC, intérprete Carolina Ribeiro, 2012,
Foto colorida, 105 x 148 mm, 2011.

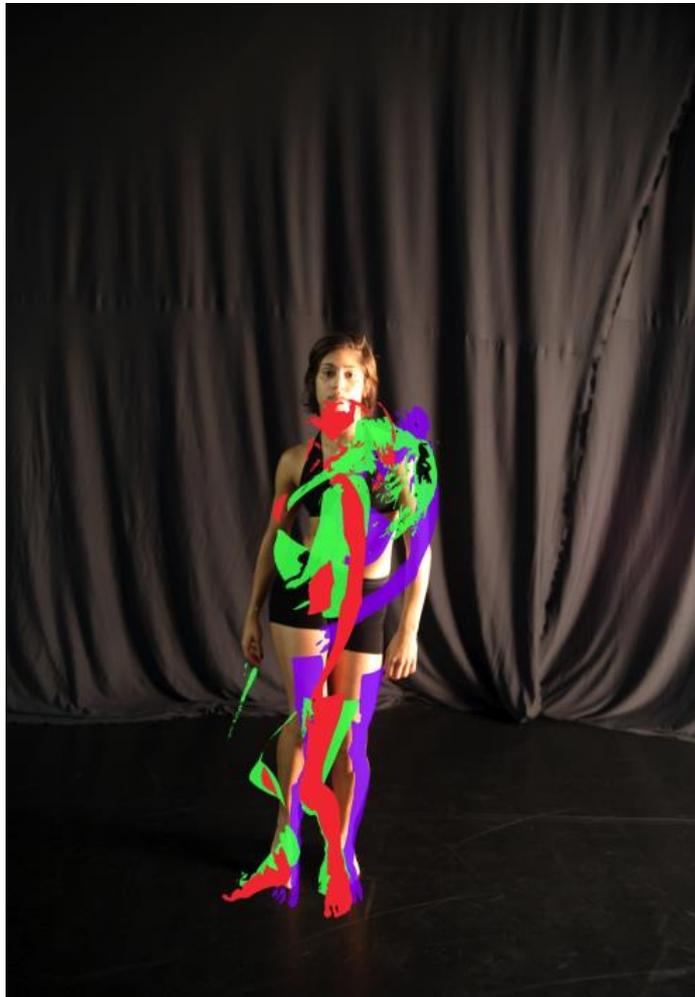


Figura 156 - Foto Helga Stein e Manipulação gráfica José Villaça, CEC, intérprete Carolina Ribeiro, 2012, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2011.

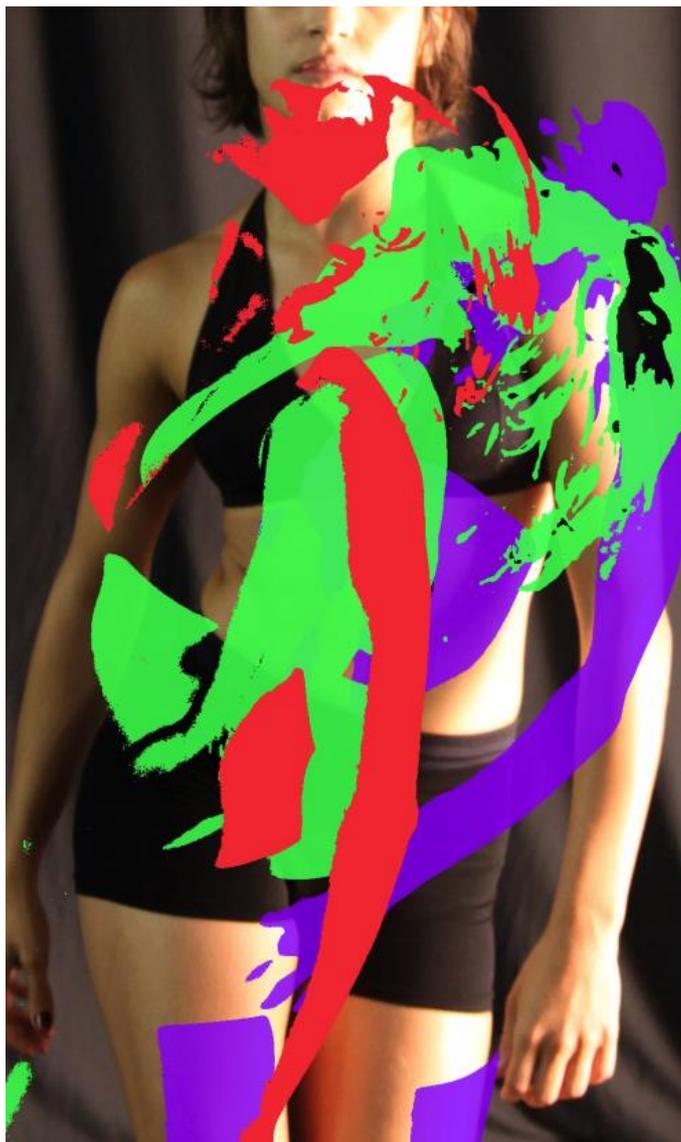


Figura 157 - Foto Helga Stein e Manipulação gráfica José Villaça, Detalhe de CEC, intérprete Carolina Ribeiro, 2012, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2011.



Figura 158 - Helga Stein, Foto para CEC, intérprete João Paulo Gross, 2012,
Foto colorida, 105 x 148 mm, 2011.



Figura 159 - Foto Helga Stein e Manipulação gráfica José Villaça, CEC, intérprete João Paulo Gross, 2012, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2011.

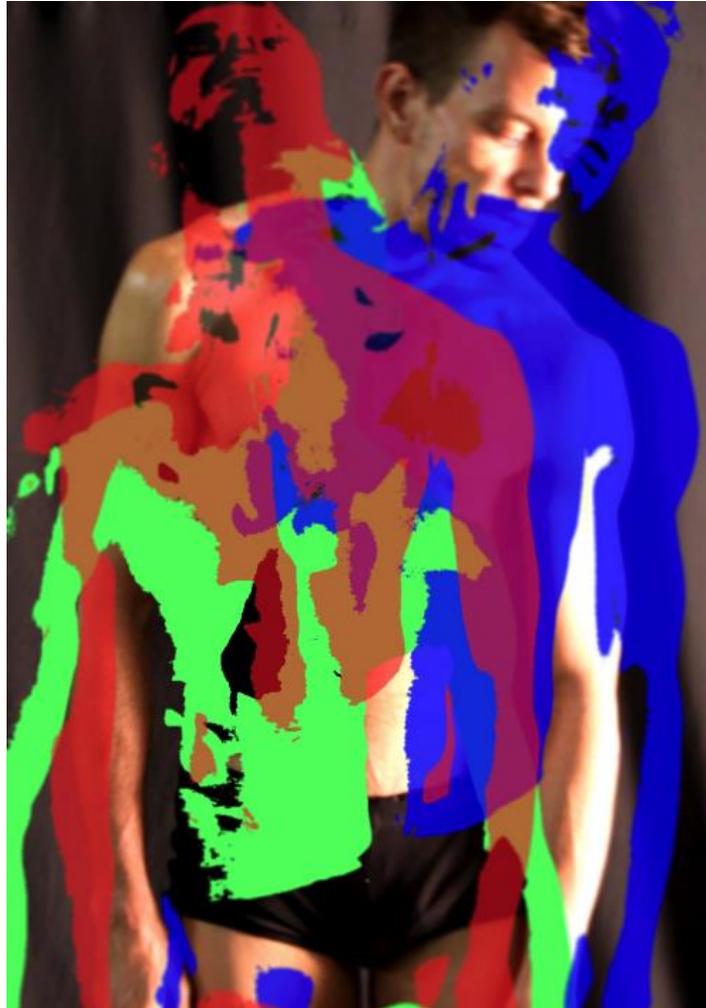


Figura 160 - Foto Helga Stein e Manipulação gráfica José Villaça, Detalhe de CEC, intérprete João Paulo Gross, 2012, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2011.



Figura 161 - Helga Stein, Foto para CEC, intérprete José Villaça, 2012, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2011.

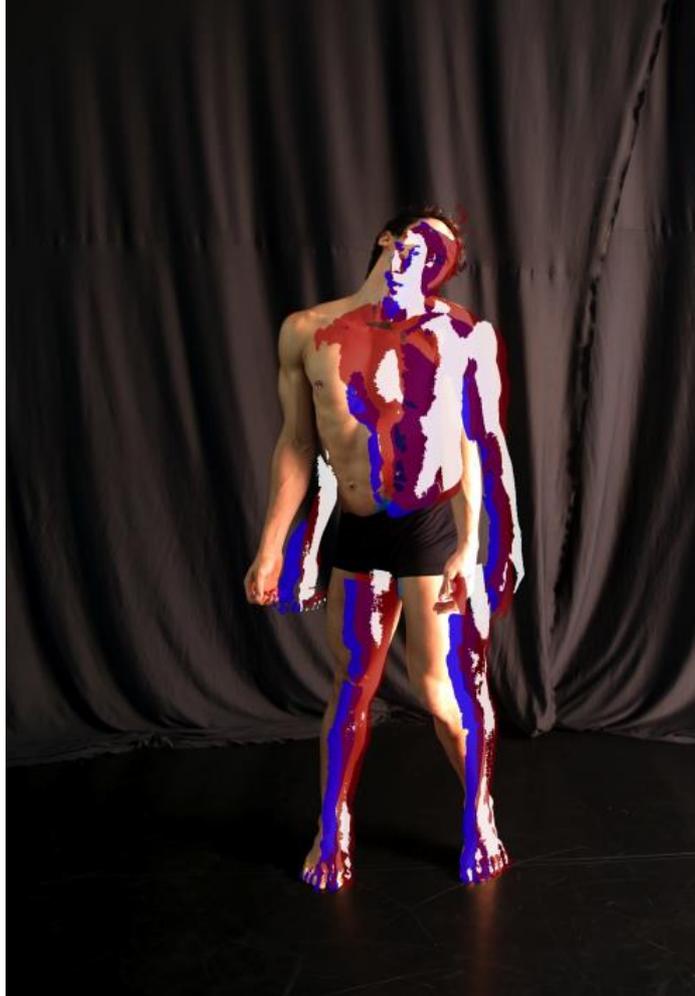


Figura 162 - Foto Helga Stein e Manipulação gráfica José Villaça, CEC, intérprete José Villaça, 2012, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2011.



Figura 163 - Foto Helga Stein e Manipulação gráfica José Villaça, Detalhe de CEC, intérprete José Villaça, 2012, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2011.



Figura 164 - Helga Stein, Foto para CEC, intérprete Martha Cano, 2012,
Foto colorida, 105 x 148 mm, 2011.



Figura 165 - Foto Helga Stein e Manipulação gráfica José Villaça, CEC, intérprete Martha Cano, 2012, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2011.

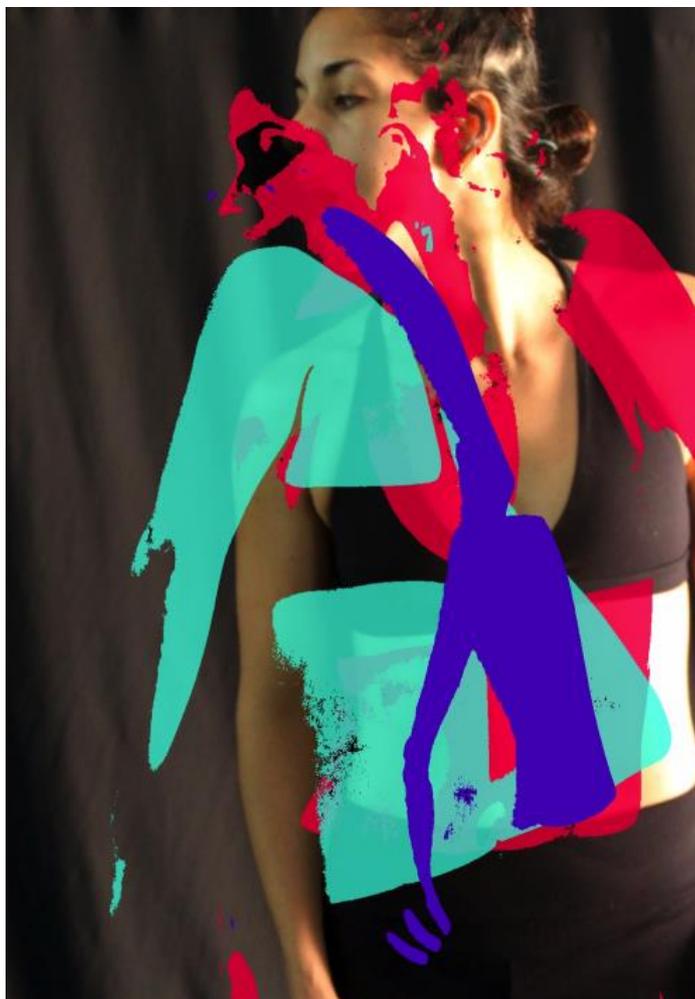


Figura 166 - Foto Helga Stein e Manipulação gráfica José Villaça, Detalhe de CEC, intérprete Martha Cano, 2012, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2011.



Figura 167 - Helga Stein, Foto para CEC, intérprete Paula Machado, 2012,
Foto colorida, 105 x 148 mm, 2011.



Figura 168 - Foto Helga Stein e Manipulação gráfica José Villaça, CEC, intérprete Paula Machado, 2012, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2011.

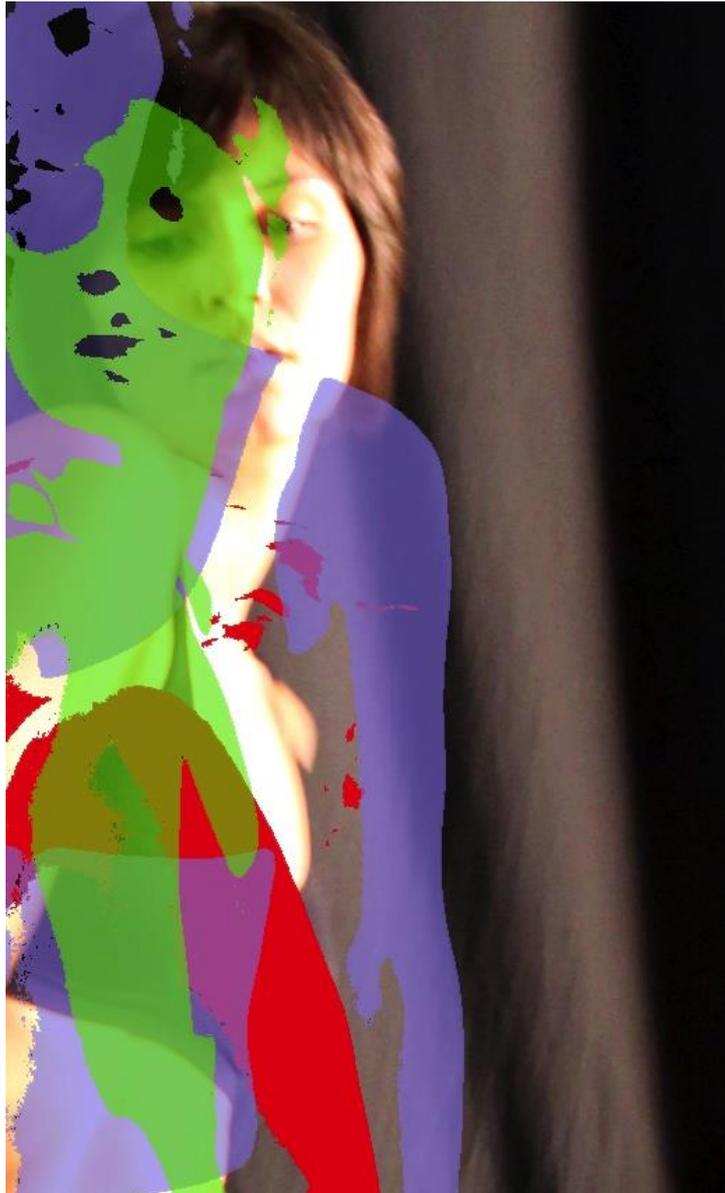


Figura 169 - Foto Helga Stein e Manipulação gráfica José Villaça, Detalhe de CEC, intérprete Paula Machado, 2012, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2011.



Figura 170 - Marcus Camargo, *CEC Escuridão*, elenco Quasar, Foto preto e branco, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 171 - Marcos Camargo, *CEC Escuridão*, elenco Quasar, Foto preto e branco, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 172 - Marcos Camargo, *CEC Olhos* intérprete Valeska Gonçalves,
Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 173 - Marcos Camargo, *CEC Boca*, intérprete João Gross e Carolina Ribeiro, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 174 - Marcos Camargo, *CEC Boca*, intérprete João Gross e Carolina Ribeiro, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 175 - Marcos Camargo, *CEC Braços*, intérprete Flora Maria, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 176 - Marcos Camargo, *CEC Braços*, intérpretes Marcos Buiati e José Villaça, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 177 - Marcos Camargo, *CEC Braços*, elenco Quasar, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 178 - Marcos Camargo, *CEC Coração*, intérprete Paula Machado,
Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 179 - Marcos Camargo, *CEC Vísceras*, intérpretes Quasar, Foto preto e branco, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 180 - Marcos Camargo, *CEC Visceras*, intérpretes Marcos Buiati e Carolina Ribeiro, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 181 - Marcos Camargo, *CEC Sexo*, intérpretes Andrey Alves e Paula Machado, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 182 - Marcos Camargo, *CEC Pernas*, intérprete Martha Cano, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 183 - Marcos Camargo, *CEC Pernas*, elenco Quasar, Foto colorida,
105 x 148 mm, 2012.



Figura 184 - Helga Stein, *CEC Escuridão*, elenco Quasar, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 185 - Helga Stein, *CEC Escuridão*, elenco Quasar, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 186 - Helga Stein, *CEC Olhos* intérprete Valeska Gonçalves, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 187 - Helga Stein, *CEC Boca*, intérpretes João Gross e Carolina Ribeiro, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 188 - Helga Stein, *CEC Braços*, elenco Quasar, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 189 - Helga Stein, *CEC Braços*, intérpretes José Villaça e Marcos Buiati, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 190 - Helga Stein, *CEC Braços*, intérpretes Martha Cano e Marcos Buiati, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 191 - Helga Stein, *CEC Braços*, intérpretes Martha Cano, Flora Maria e Marcos Buiati, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 192 - Helga Stein, *CEC Coração*, intérpretes João Gross e Paula Machado, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 193 - Helga Stein, *CEC Coração*, intérpretes João Gross e Paula Machado, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 194 - Helga Stein, *CEC Visceras*, intérpretes Andrey Alves e José Villaça, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.

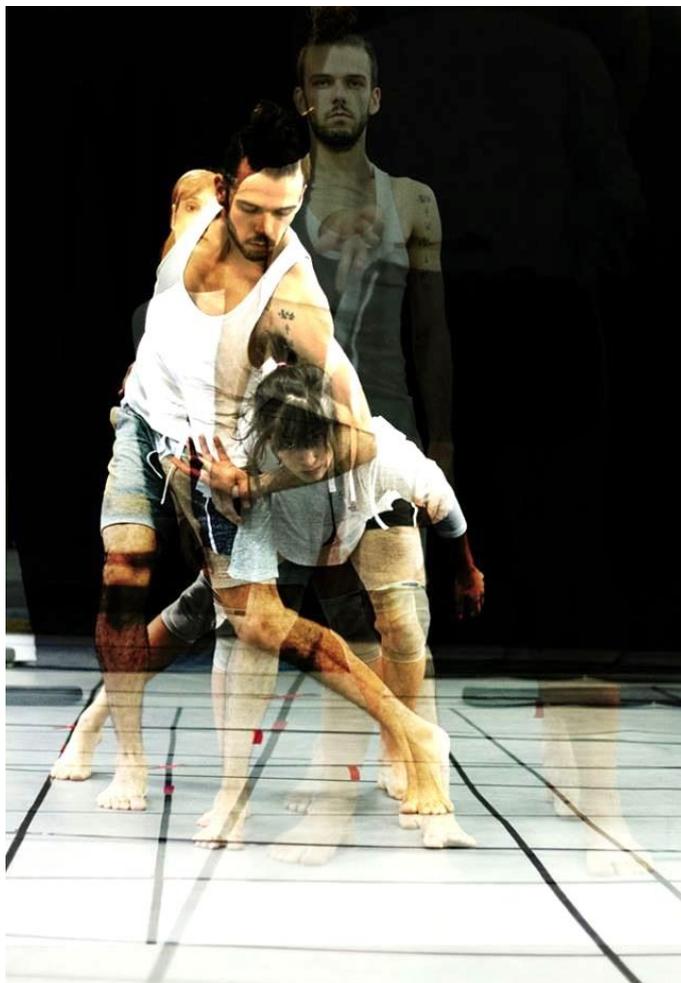


Figura 195 - Helga Stein, *CEC Visceras*, intérpretes Andrey Alves e José Villaça, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.

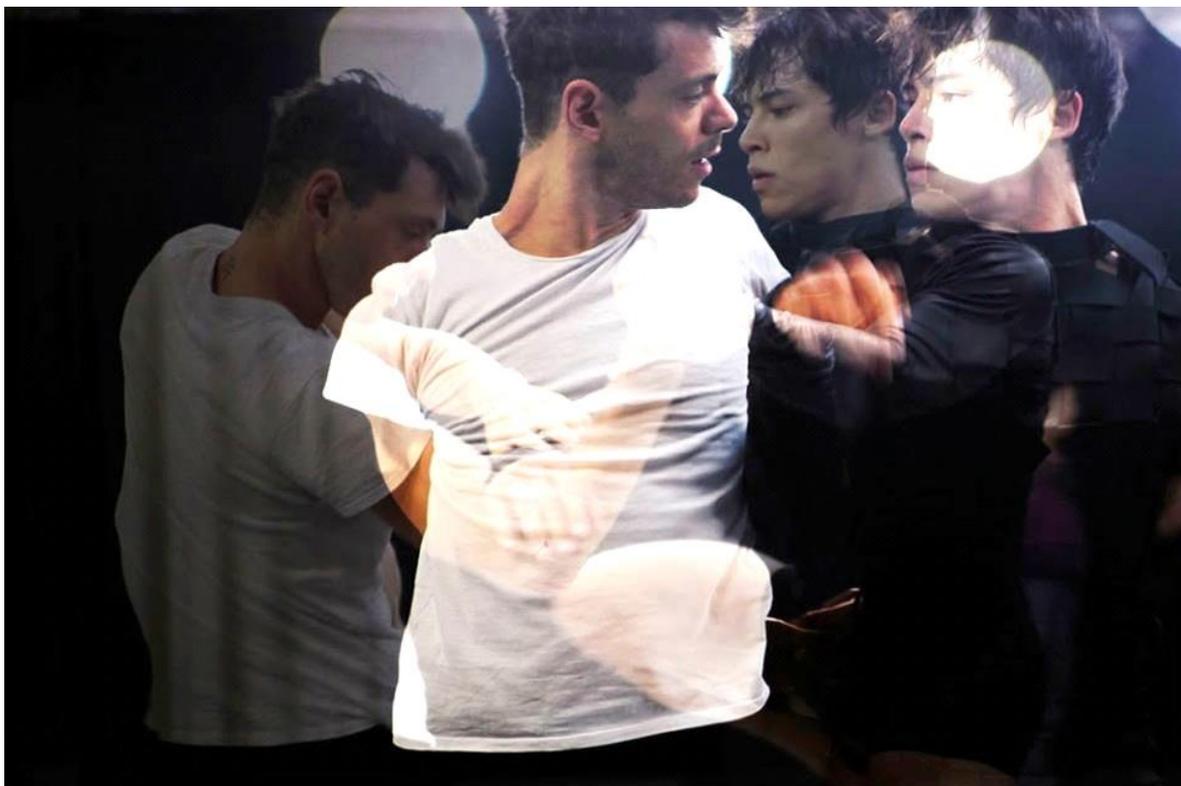


Figura 196 - Helga Stein, *CEC Visceras*, intérpretes Carolina Ribeiro e Marcos Buiati, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 197 - Helga Stein, *CEC Sexo*, intérpretes Paula Machado e Andrey Alves, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 198 - Helga Stein, *CEC Pernas*, elenco Quasar, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.

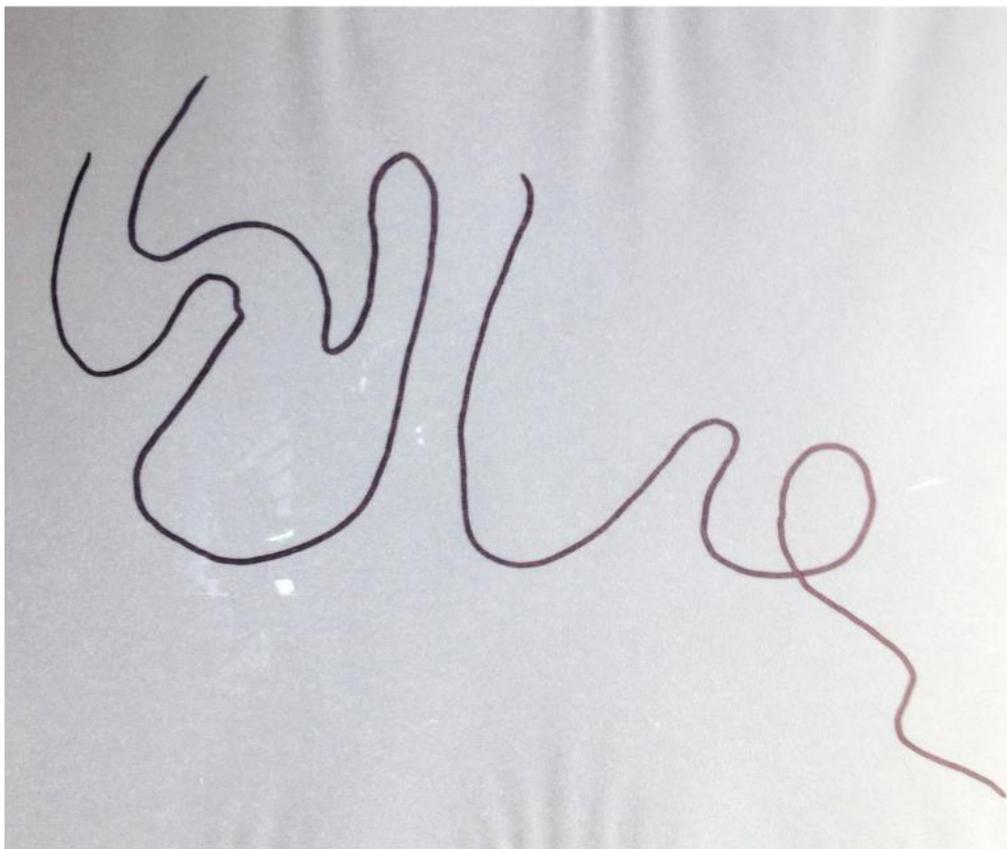


Figura 199 - Andrey Alves, RA geral, desenho com caneta esferográfica sob papel de seda, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 200 - Andrey Alves, RA *Olhos*, desenho com caneta esferográfica sob papel de seda, 105 x 148 mm, 2012.

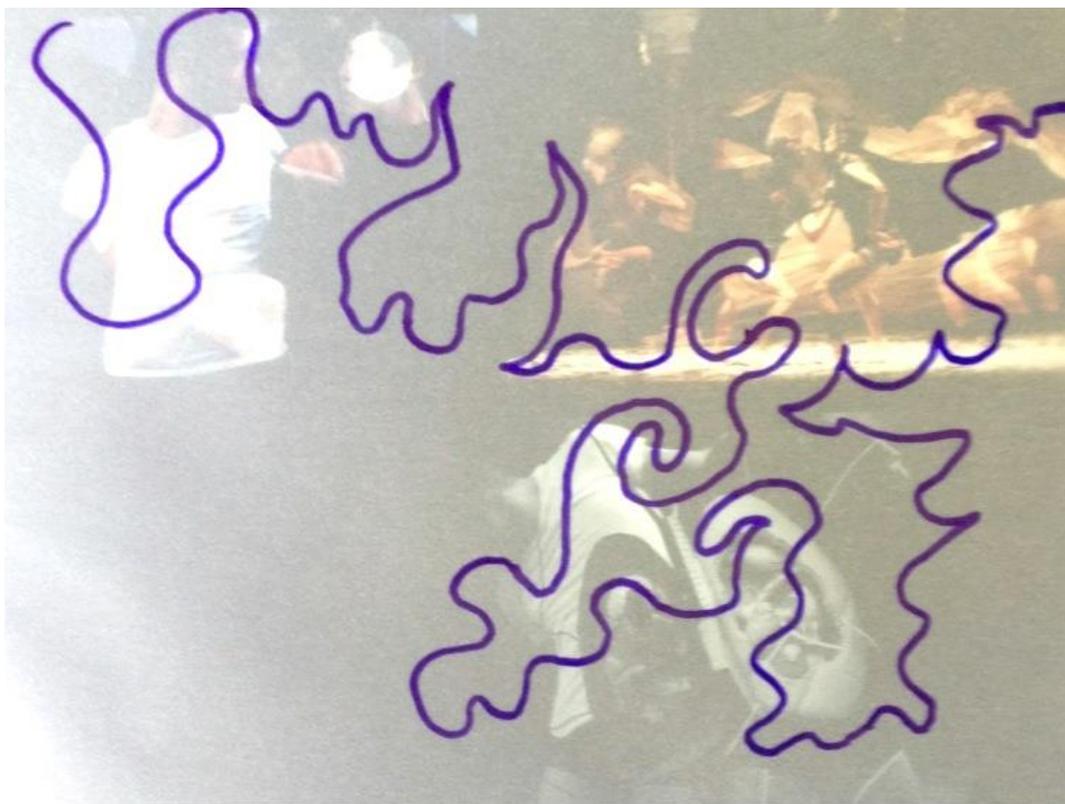


Figura 201 - Andrey Alves, RA *Visceras*, desenho com caneta esferográfica sob papel de seda, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 202 - Andrey Alves, RA *Sexo*, desenho com caneta esferográfica sob papel de seda, 105 x 148 mm, 2012.

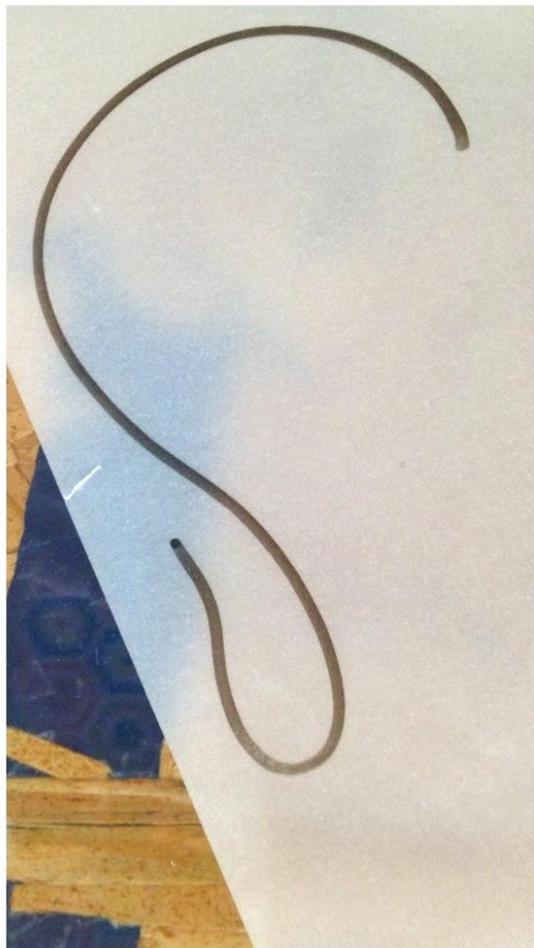


Figura 203 - Valeska Gonçalves, RA geral, desenho com caneta esferográfica sob papel de seda, 105 x 148 mm, 2012.

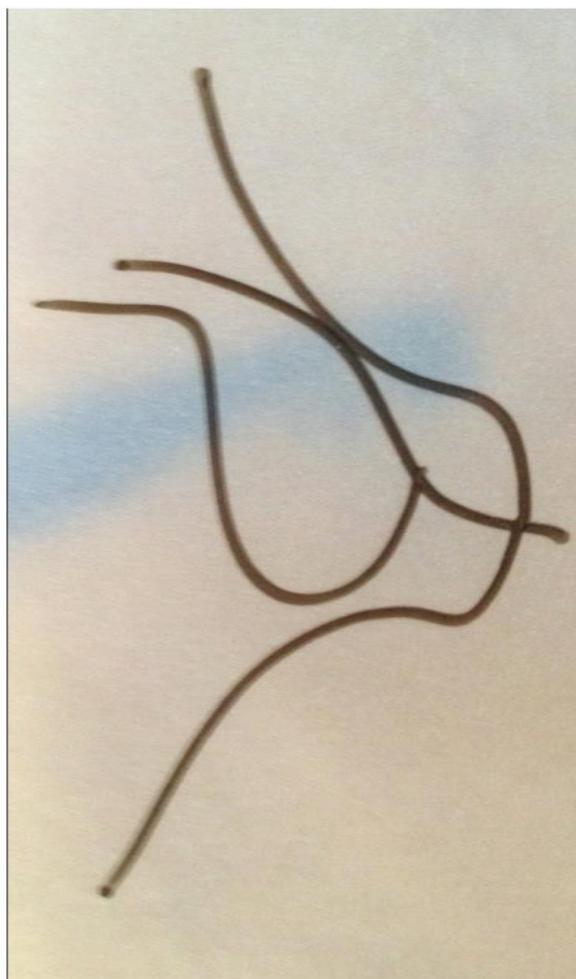


Figura 204 - Valeska Gonçalves, RA *Olhos*, desenho com caneta esferográfica sob papel de seda, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 205 - Valeska Gonçalves, RA *Olhos*, desenho com caneta esferográfica sob papel de seda, 105 x 148 mm, 2012.

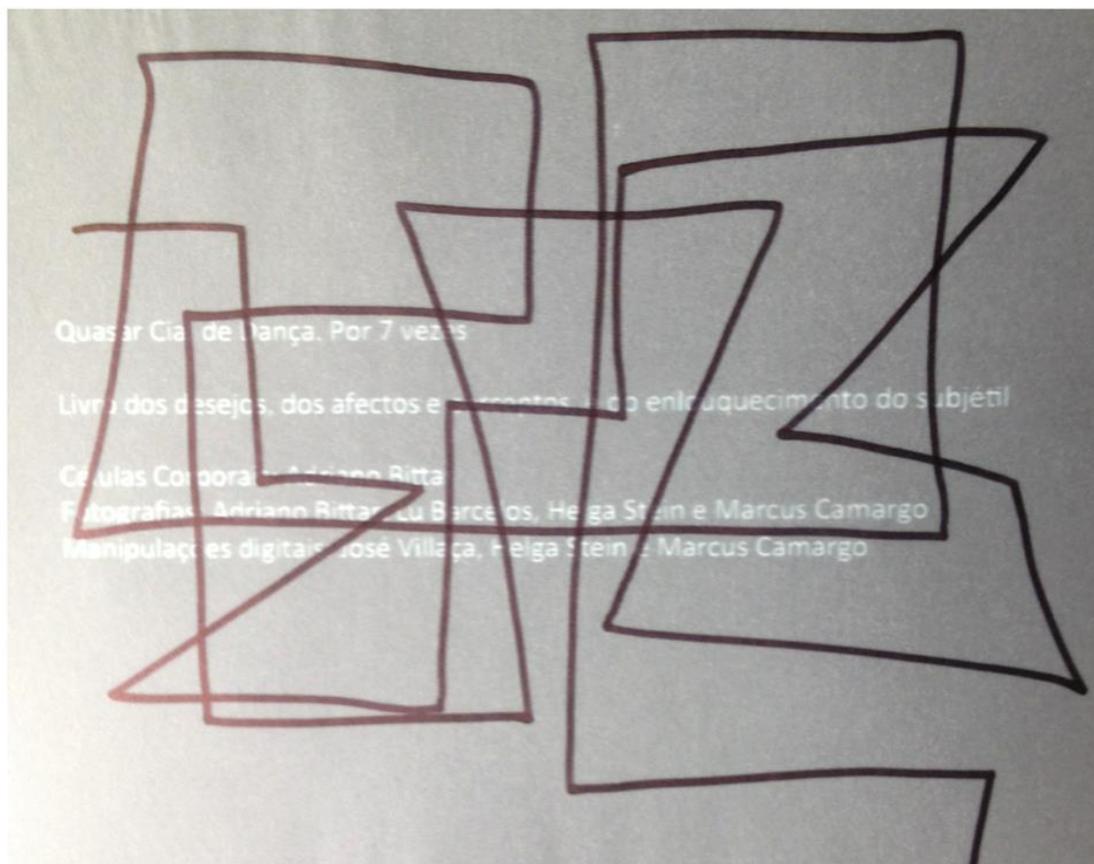


Figura 206 - Martha Cano, RA geral, desenho com caneta esferográfica sob papel de seda, 105 x 148 mm, 2012.

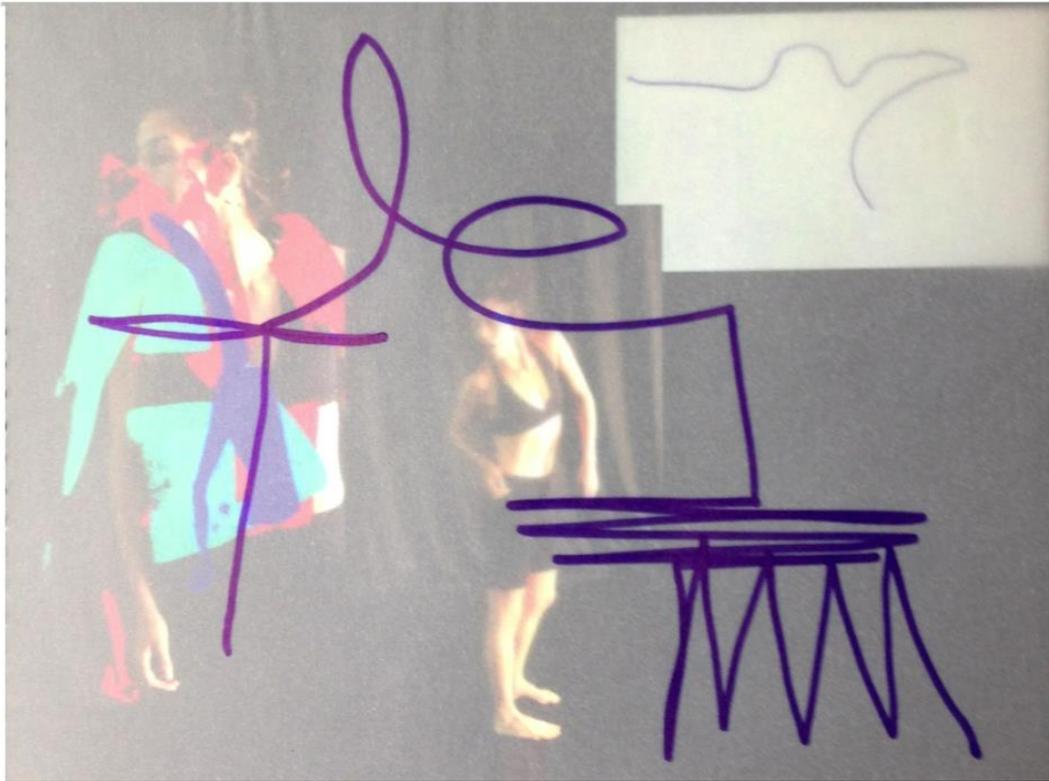


Figura 207 - Martha Cano, RA geral, desenho com caneta esferográfica sob papel de seda, 105 x 148 mm, 2012.

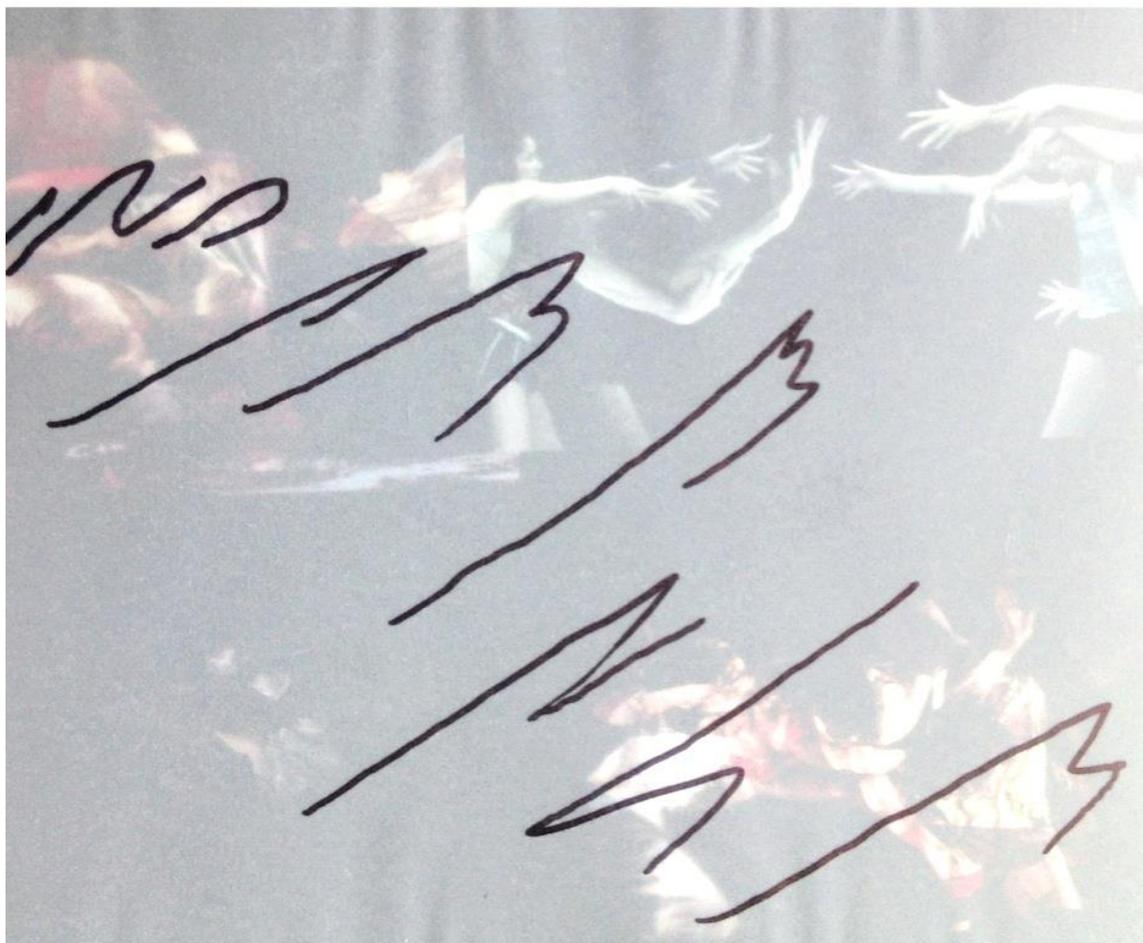


Figura 208 - Martha Cano, RA *Braços*, desenho com caneta esferográfica sob papel de seda, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 209 - Martha Cano, RA *Braços*, desenho com caneta esferográfica sob papel de seda, 105 x 148 mm, 2012.

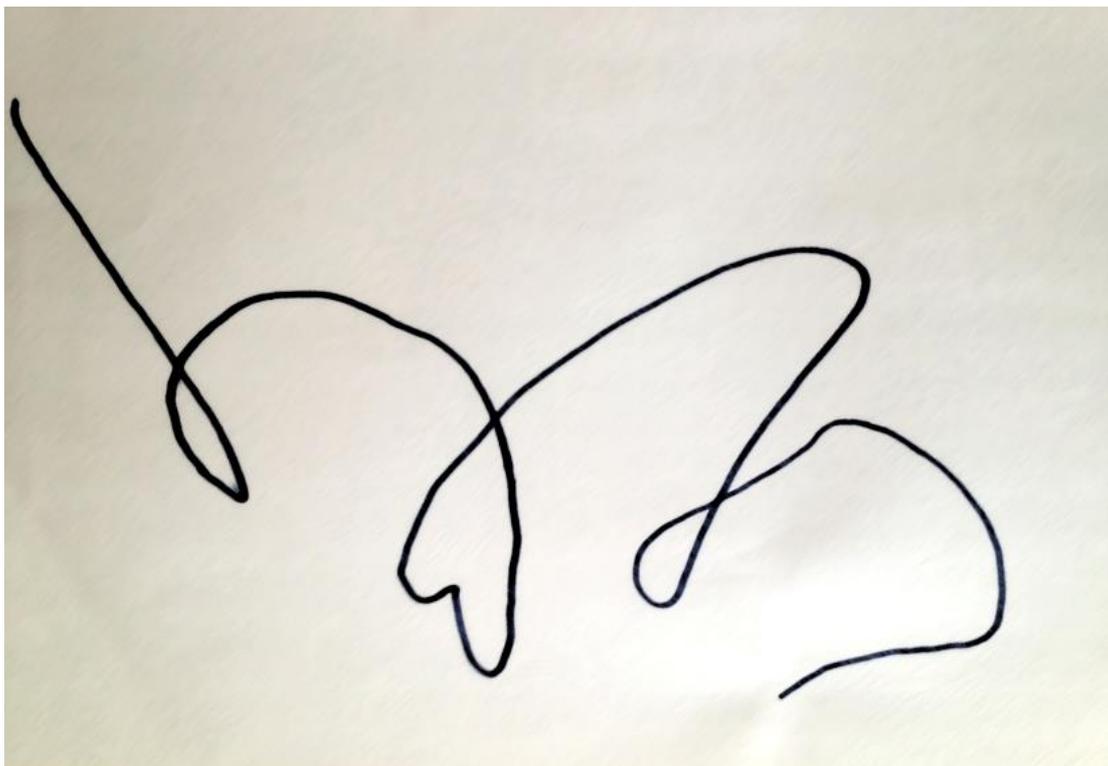


Figura 210 - José Villaça, RA geral, desenho com caneta esferográfica sob papel de seda, 105 x 148 mm, 2012.

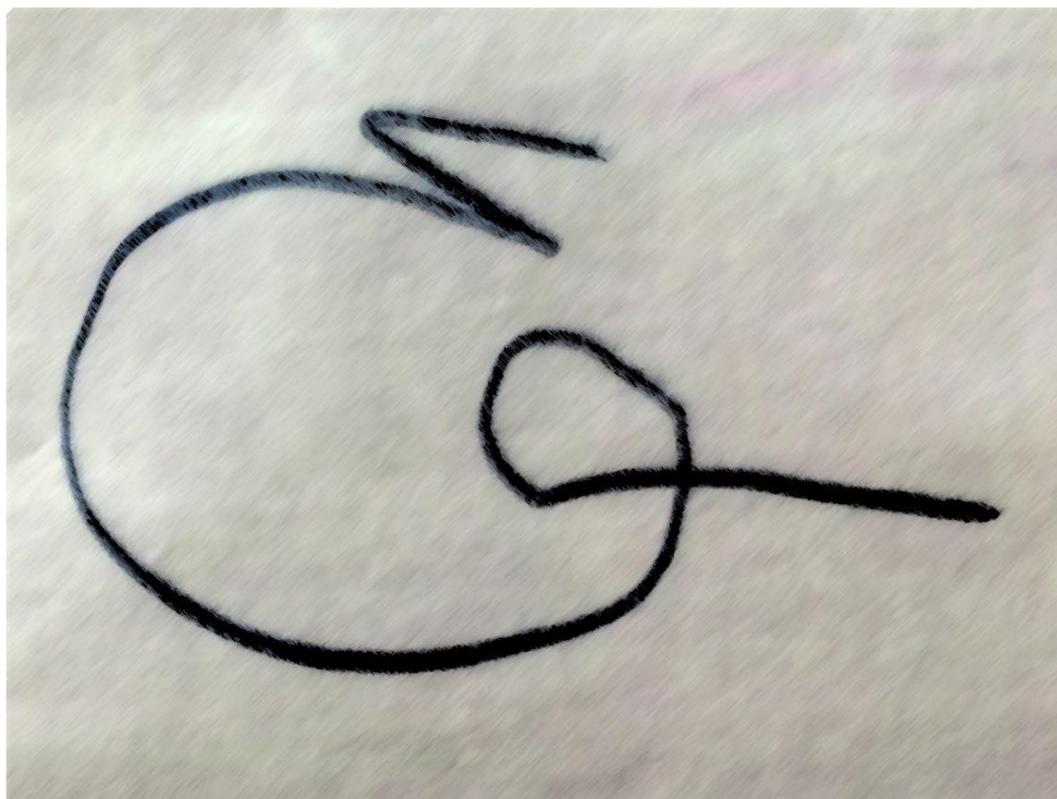


Figura 211 - José Villaça, RA *Olhos*, desenho com caneta esferográfica sob papel de seda, 105 x 148 mm, 2012.

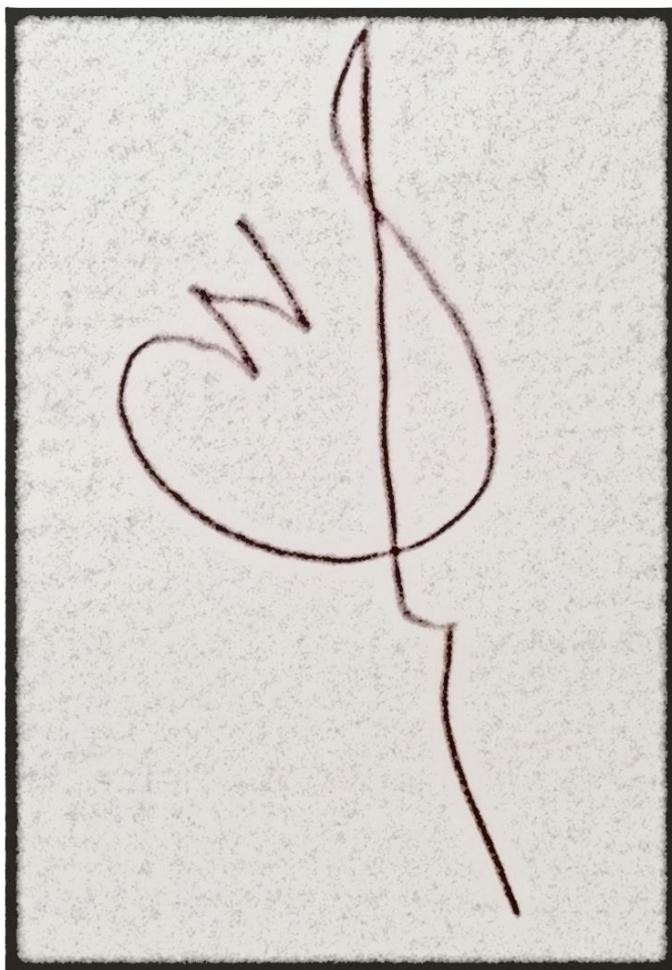


Figura 212 - José Villaça, RA *Braços*, desenho com caneta esferográfica sob papel de seda, 105 x 148 mm, 2012.

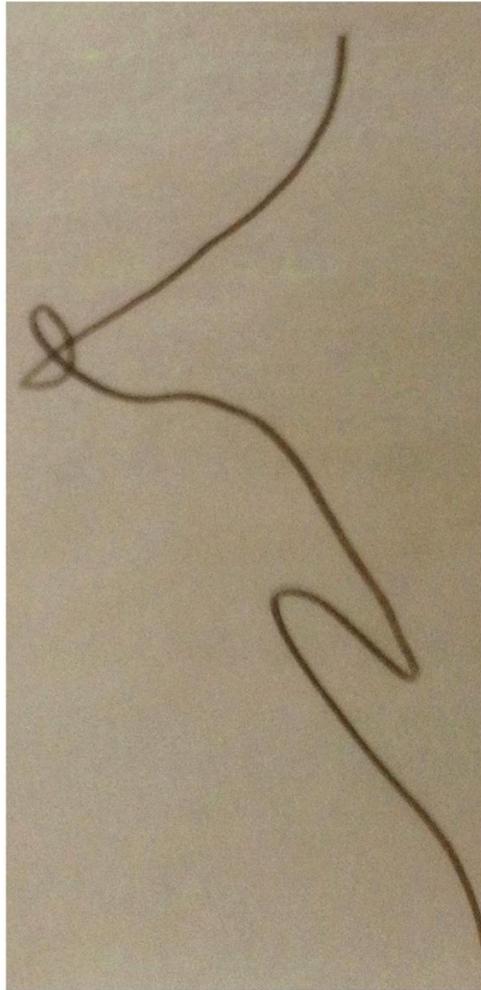


Figura 213 - José Villaça, RA *Pernas*, desenho com caneta esferográfica sob papel de seda, 105 x 148 mm, 2012.

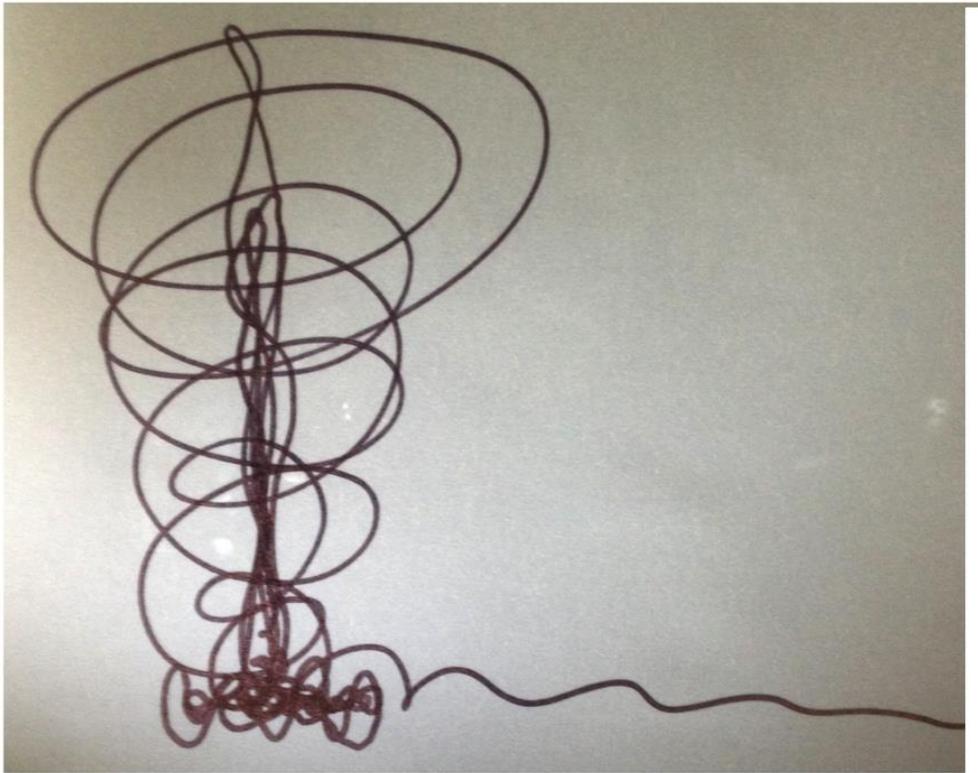


Figura 214 - João Gross, RA geral, desenho com caneta esferográfica sob papel de seda, 105 x 148 mm, 2012.

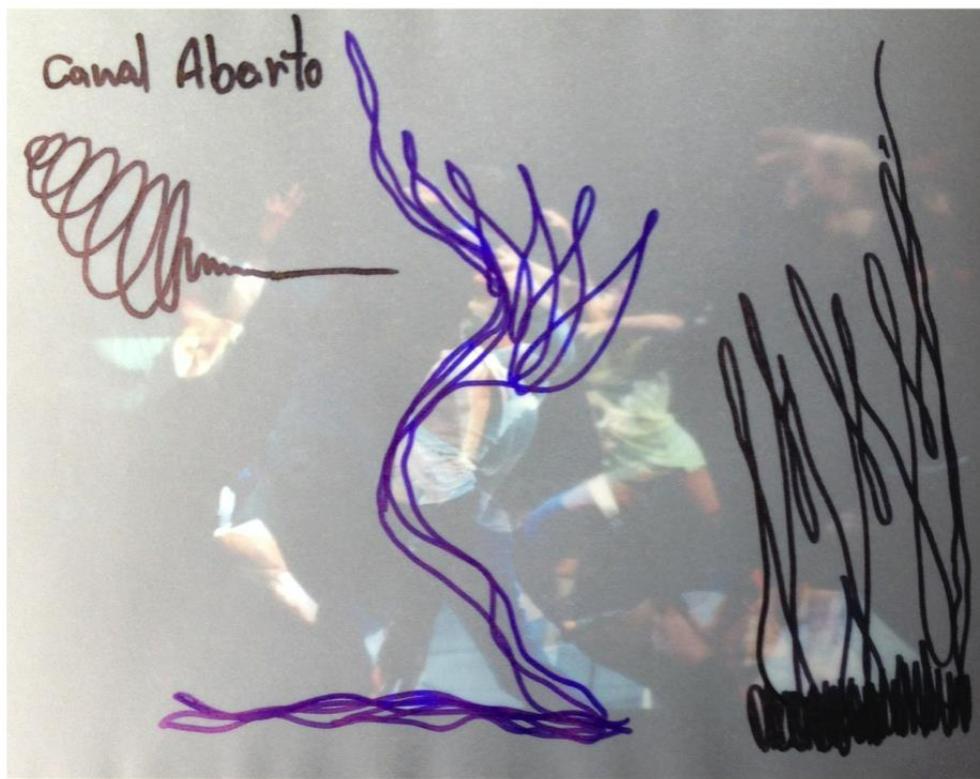


Figura 215 - João Gross, RA *Escuridão*, desenho com caneta esferográfica sob papel de seda, 105 x 148 mm, 2012.

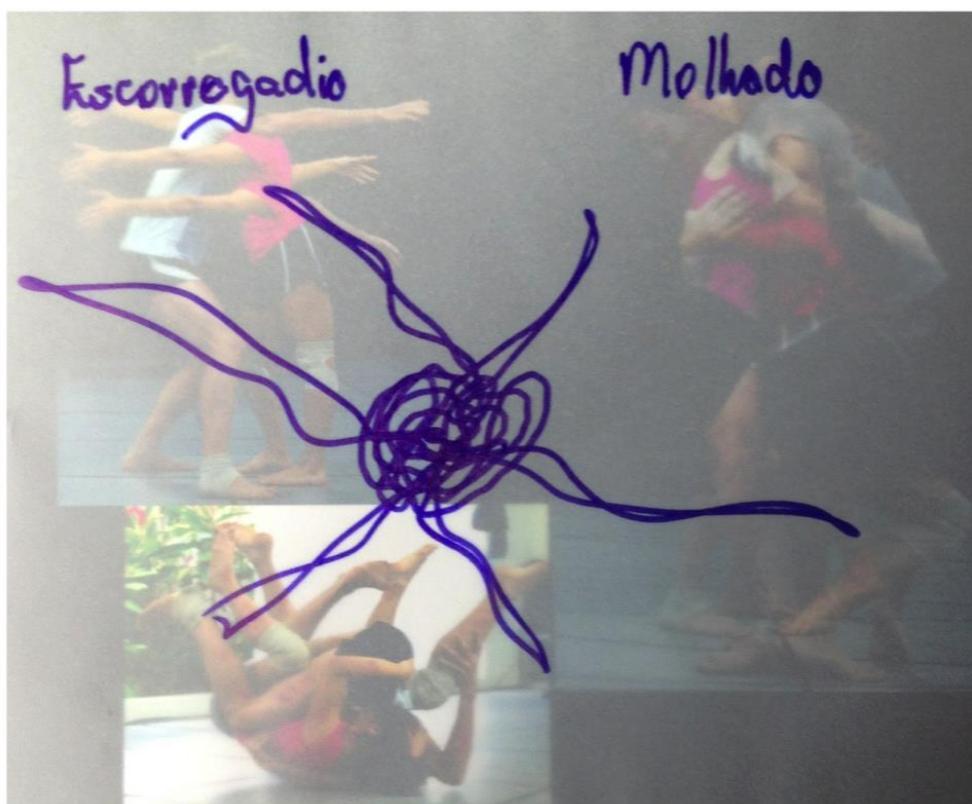


Figura 216 - João Gross, RA *Boca*, desenho com caneta esferográfica sob papel de seda, 105 x 148 mm, 2012.

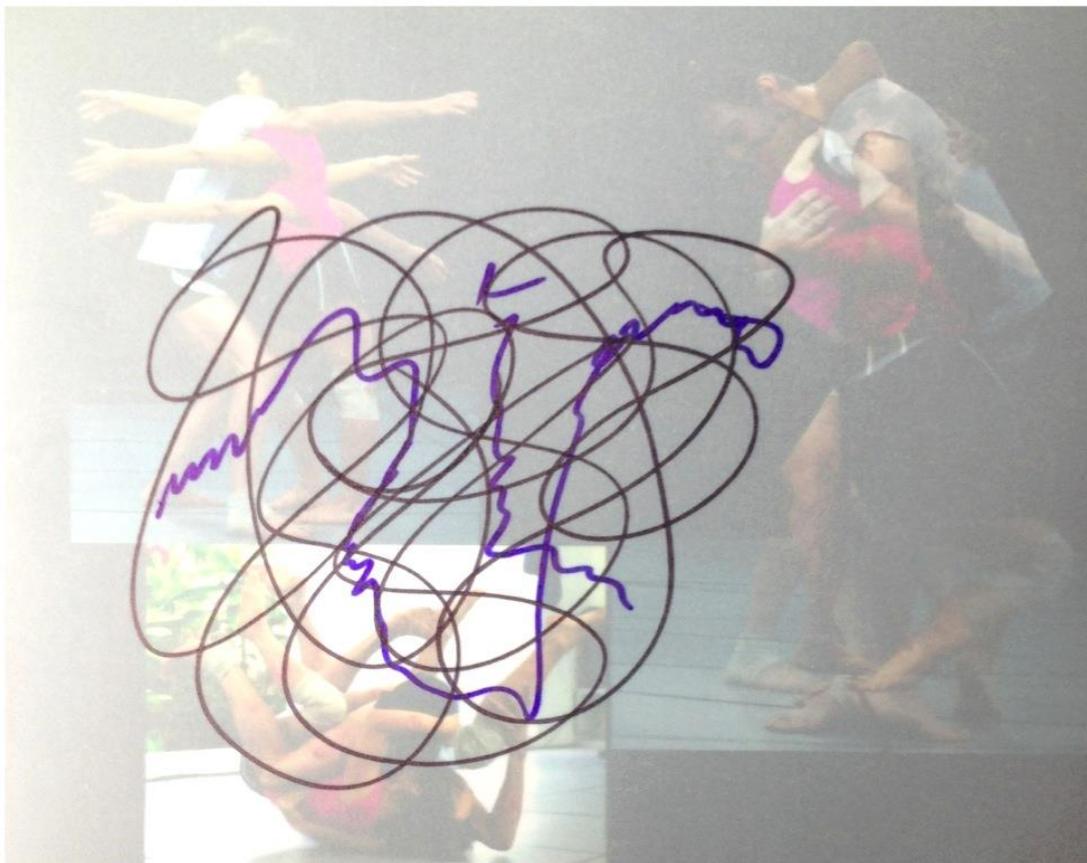


Figura 217 - João Gross, RA *Boca*, desenho com caneta esferográfica sob papel de seda, 105 x 148 mm, 2012.

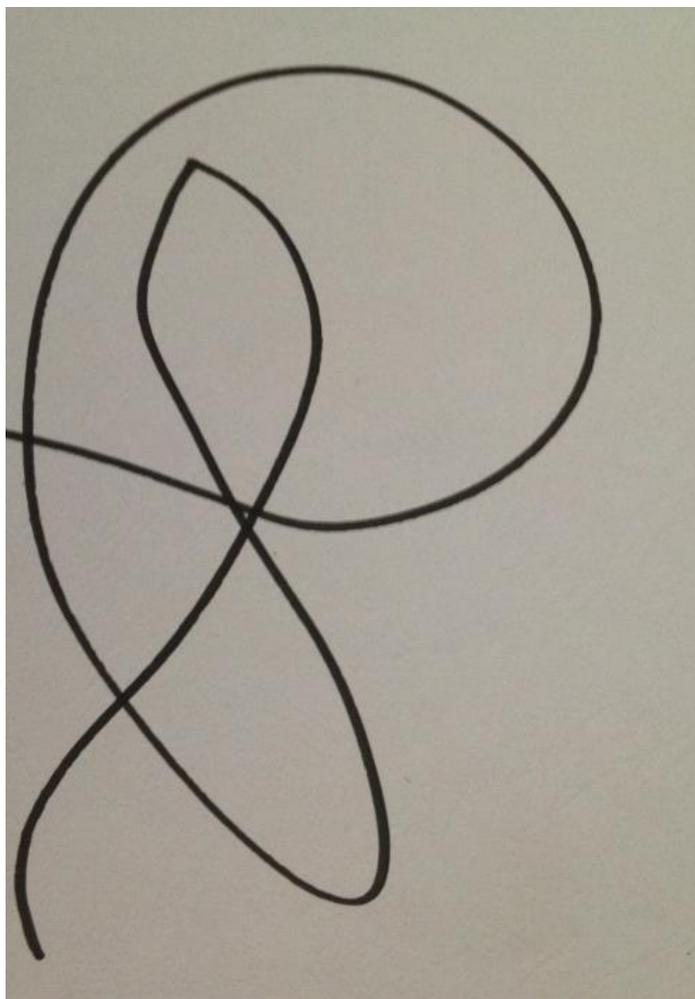


Figura 218 - Carolina Ribeiro, RA geral, desenho com caneta esferográfica sob papel de seda, 105 x 148 mm, 2012.

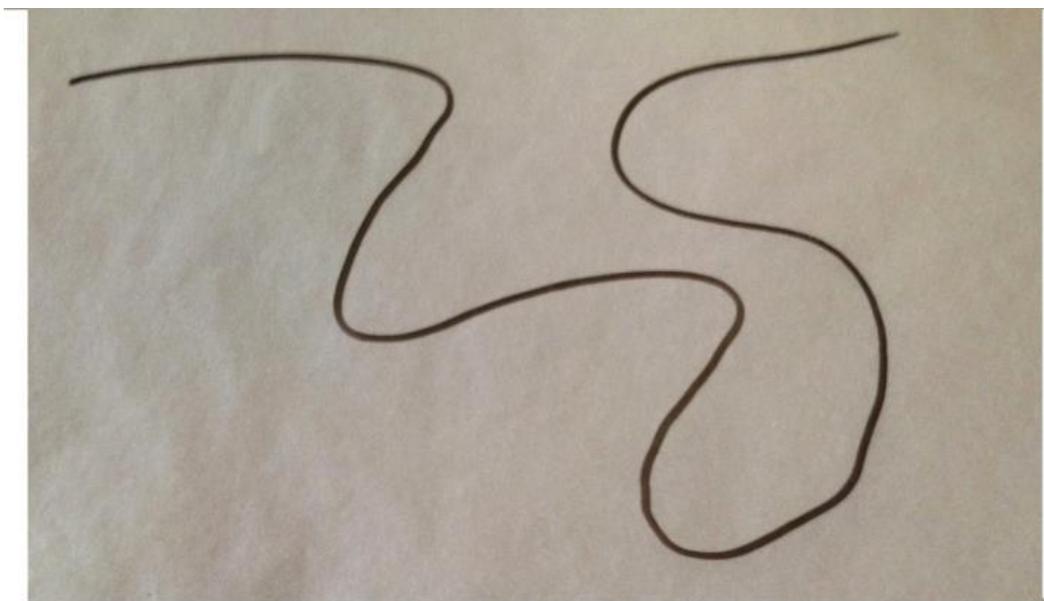


Figura 219 - Carolina Ribeiro, RA *Boca*, desenho com caneta esferográfica sob papel de seda, 105 x 148 mm, 2012.

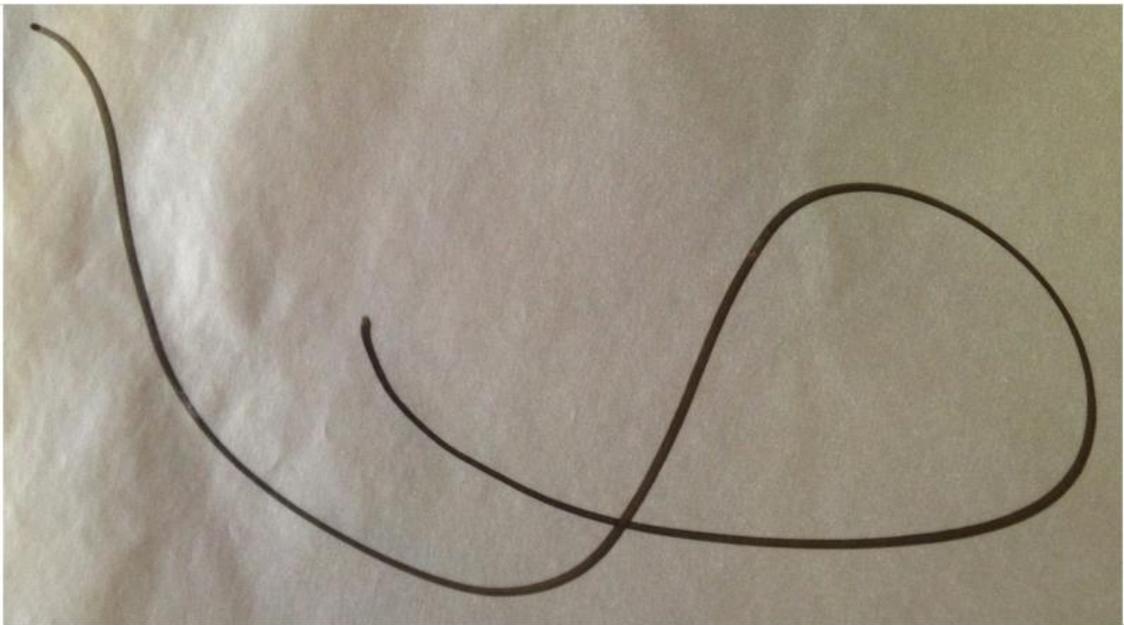


Figura 220 - Carolina Ribeiro, RA *Visceras*, desenho com caneta esferográfica sob papel de seda, 105 x 148 mm, 2012.

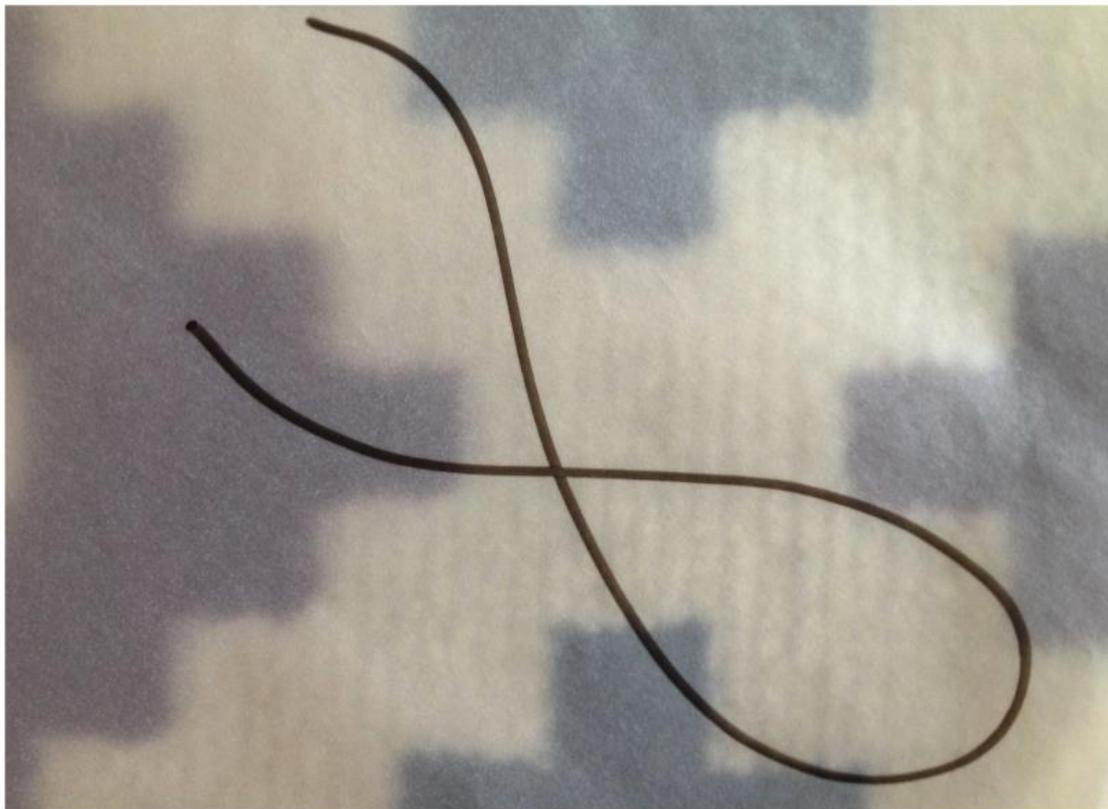


Figura 221 - Carolina Ribeiro, RA *Pernas* desenho com caneta esferográfica sob papel de seda, 105 x 148 mm, 2012.

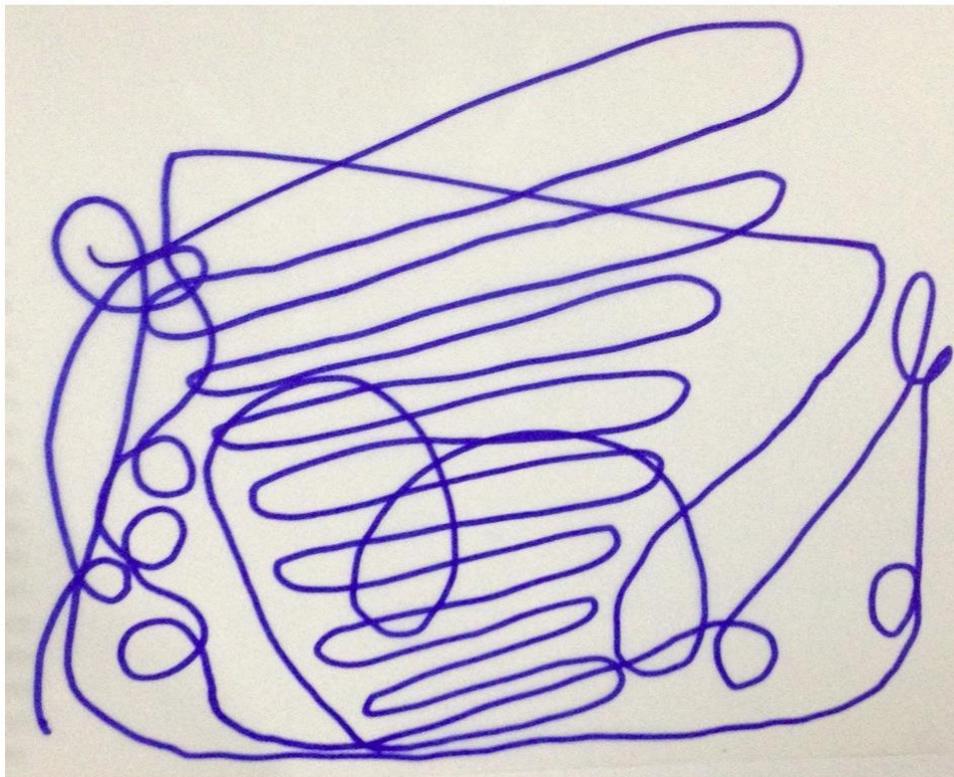


Figura 222 - Paula Machado, RA *Coração* desenho com caneta esferográfica sob papel de seda, 105 x 148 mm, 2012.

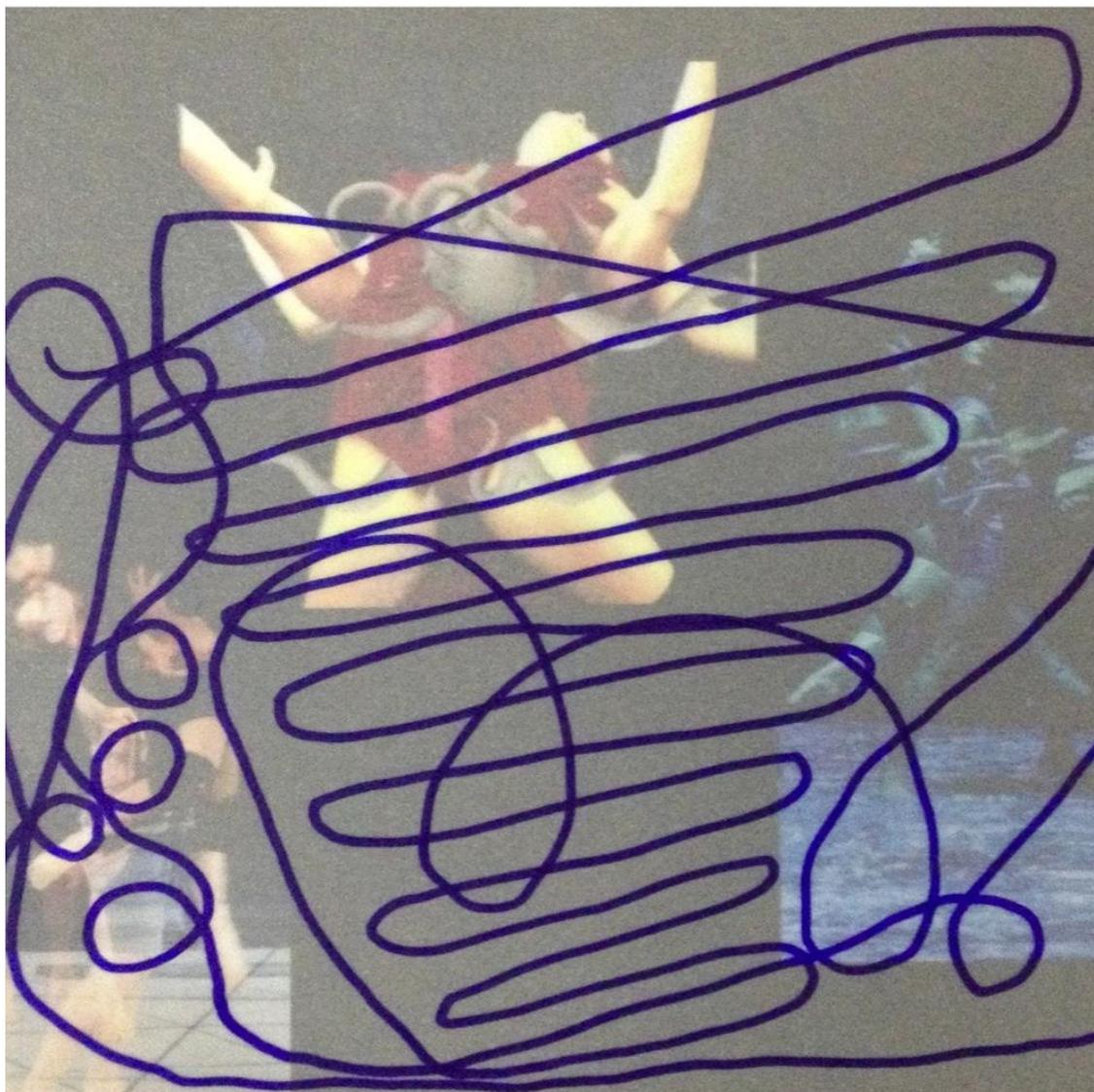


Figura 223 - Paula Machado, RA *Coração* desenho com caneta esferográfica sob papel de seda, 105 x 148 mm, 2012.

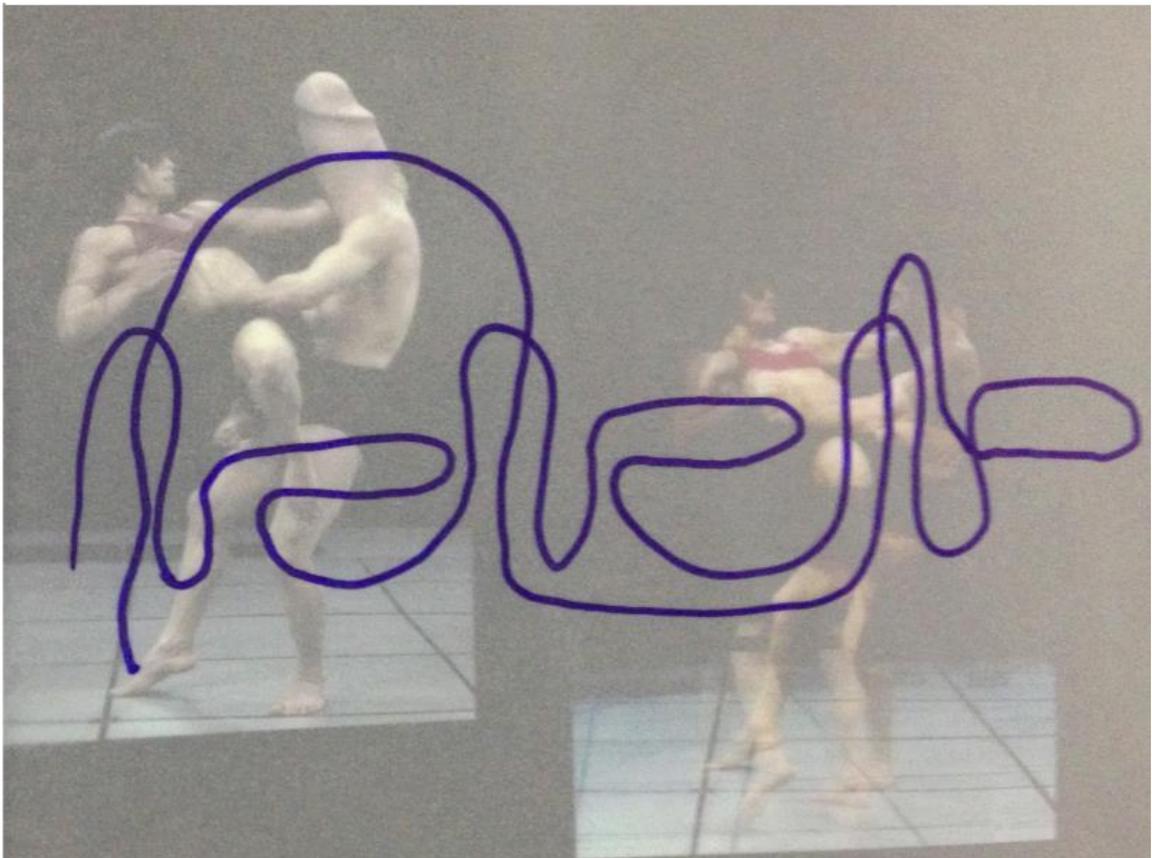


Figura 224 - Paula Machado, RA ~~Sexo~~ desenho com caneta esferográfica sob papel de seda, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 225 - Marcos Camargo, Partitura Coreográfica *Por 7 Vezes*, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 226 - Marcos Camargo, Partitura Coreográfica *Por 7 Vezes*, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 227 - Marcos Camargo, Partitura Coreográfica *Por 7 Vezes*, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 228 - Marcos Camargo, Partitura Coreográfica *Por 7 Vezes*, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 229 - Marcos Camargo, Partitura Coreográfica *Por 7 Vezes*, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 230 - Marcos Camargo, Partitura Coreográfica *Por 7 Vezes*, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 231 - Marcos Camargo, Partitura Coreográfica *Por 7 Vezes*, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 232 - Marcos Camargo, Partitura Coreográfica *Por 7 Vezes*, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 233 - Marcos Camargo, Partitura Coreográfica *Por 7 Vezes*, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.

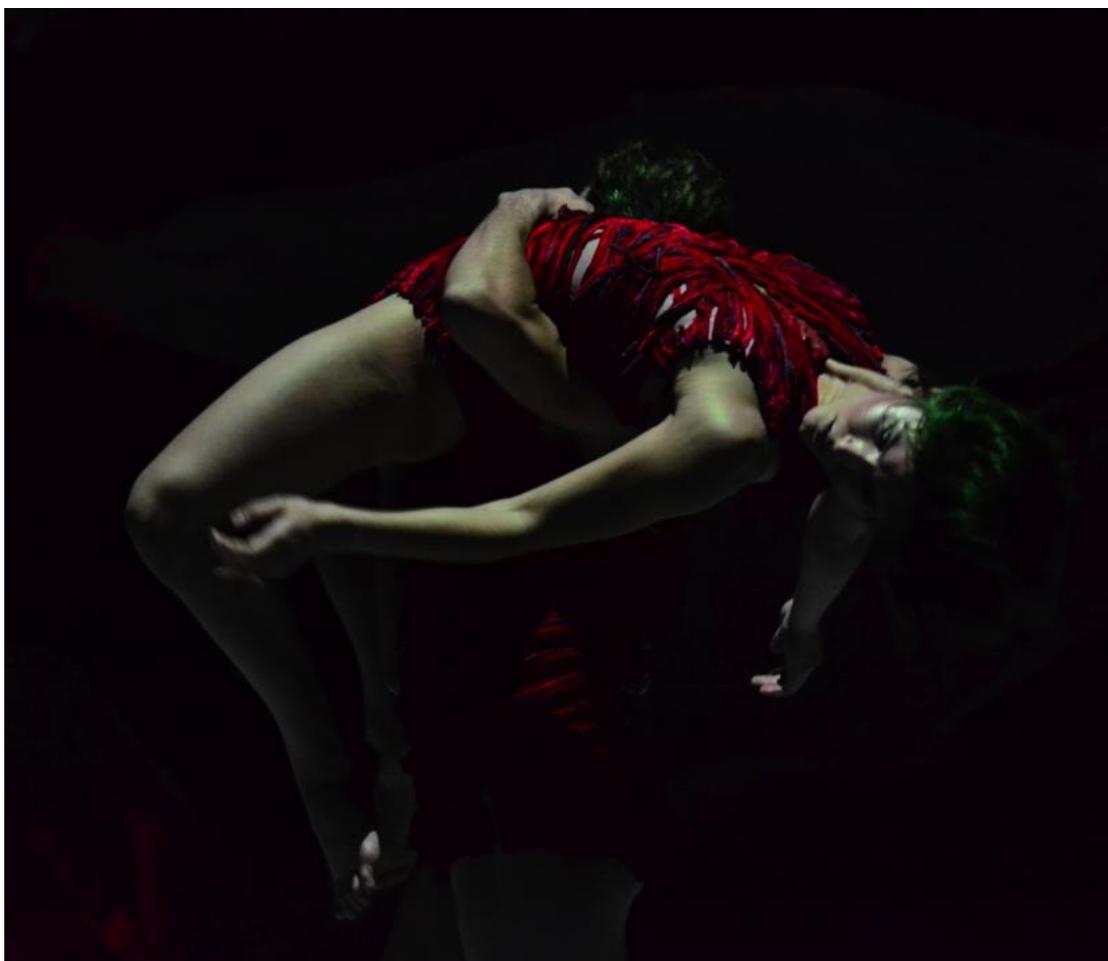


Figura 234 - Marcos Camargo, Partitura Coreográfica *Por 7 Vezes*, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 235 - Marcos Camargo, Partitura Coreográfica *Por 7 Vezes*, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 236 - Marcos Camargo, Partitura Coreográfica *Por 7 Vezes*, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 237 - Marcos Camargo, Partitura Coreográfica *Por 7 Vezes*, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 238 - Marcos Camargo, Partitura Coreográfica *Por 7 Vezes*, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 239 - Marcos Camargo, Partitura Coreográfica *Por 7 Vezes*, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 240 - Marcos Camargo, Partitura Coreográfica *Por 7 Vezes*, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.

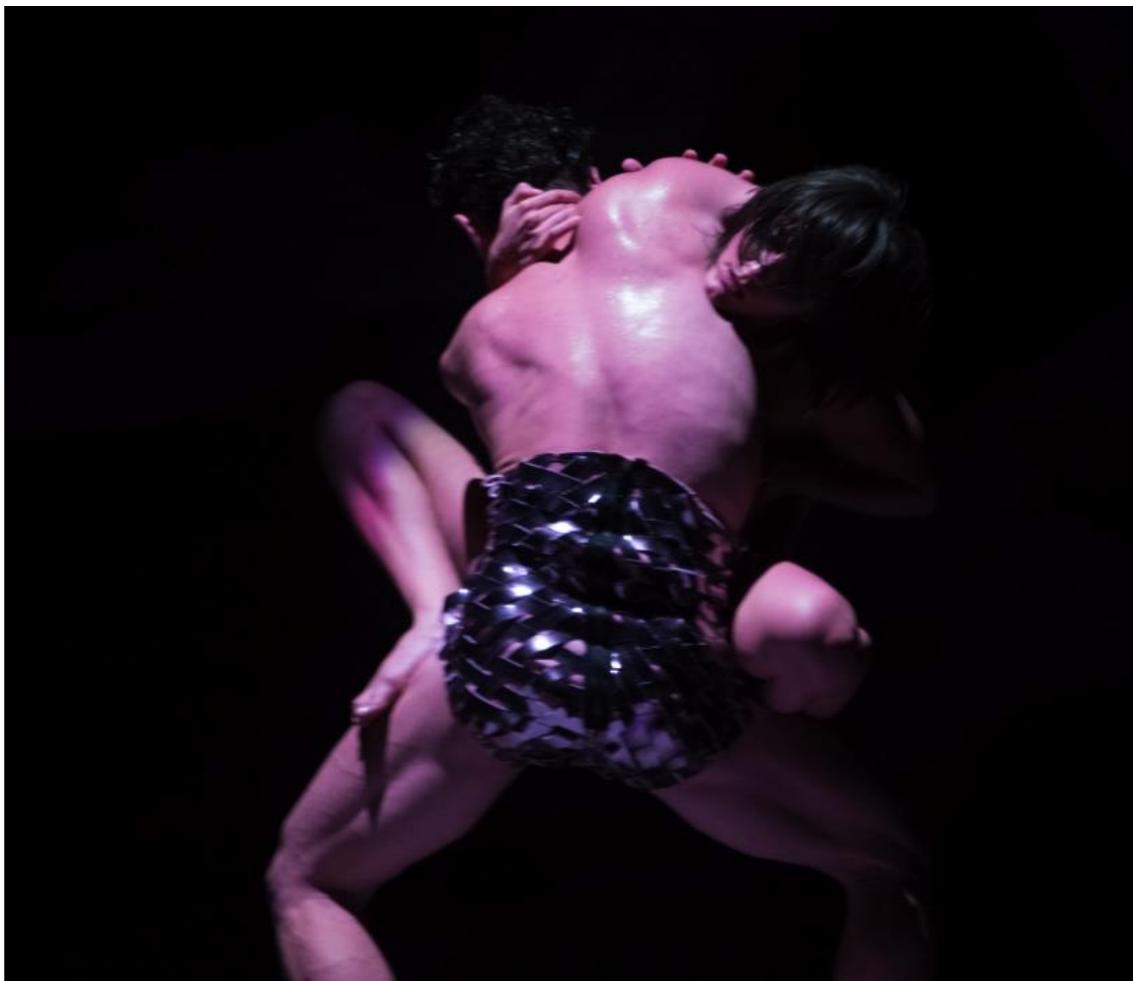


Figura 241 - Marcos Camargo, Partitura Coreográfica *Por 7 Vezes*, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 242 - Marcos Camargo, Partitura Coreográfica *Por 7 Vezes*, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 243 - Marcos Camargo, Partitura Coreográfica *Por 7 Vezes*, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.



Figura 244 - Marcos Camargo, Partitura Coreográfica *Por 7 Vezes*, Foto colorida, 105 x 148 mm, 2012.

ANEXOS

-

Quais são seus objetivos quando pensa em participar deste programa?

-
-
-

Fletcher Pilates®2012©
Primeira Edição 01/12

ANEXO B – AVALIAÇÃO POSTURAL

Avaliação Postural em Pé Fletcher Pilates®. Favor marcar o item se ele estiver alterado. Marque D (direito), E (esquerdo) ou A (ambos).

LATERAL ESQUERDA

Centros dos Pés: distribuição de peso

- Para frente
- Para trás

Ímãs

- Joelho (s) hiperestendidos D E A
- Joelho (s) fletidos D E A

Parafusos

- Báscula anterior
- Báscula posterior

Cinturão

- Quadrantes fracos 1 2 3 4 todos

Respiração/Colocação das Costelas

- Costelas deslizadas para frente
- Costelas deslizadas para trás
- Desequilíbrio anterior/posterior A>P A<P

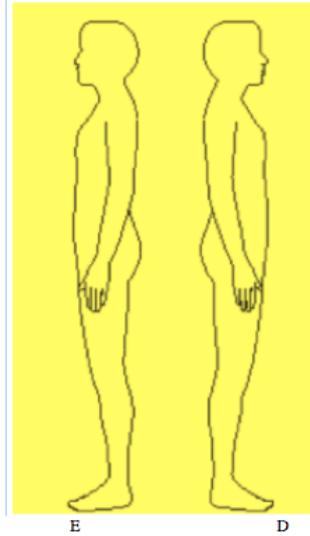
Cintura Escapular

- Protração D E A
- Retração D E A

Cabeça/Pescoço

- Flexão lateral D E
- Postura anteriorizada da cabeça

21



LATERAL DIREITA

Centros dos Pés: distribuição de peso

- Para frente
- Para trás

Ímãs

- Joelho (s) hiperestendidos D E A
- Joelho (s) fletidos D E A

Parafusos

- Báscula anterior
- Báscula posterior

Cinturão

- Quadrantes fracos 1 2 3 4 todos

Respiração/Colocação das Costelas

- Costelas deslizadas para frente
- Costelas deslizadas para trás
- Desequilíbrio anterior/posterior A>P A<P

Cintura Escapular

- Protração D E A
- Retração D E A

Cabeça/Pescoço

- Flexão lateral D E
- Postura anteriorizada da cabeça

Cliente:

Professor:

Data:

ANTERIOR

Centros dos Pés

- Pronação/Eversão D E A
- Supinação/Inversão D E A

Ímãs

- Alinhamento Medial da Patela D E A
- Alinhamento Lateral da Patela D E A

Parafusos

- EIAS elevada D elev E elev
- Deslizamento lateral D E

Cinturão

- Flexão Lateral D E

Respiração/Colocação das Costelas

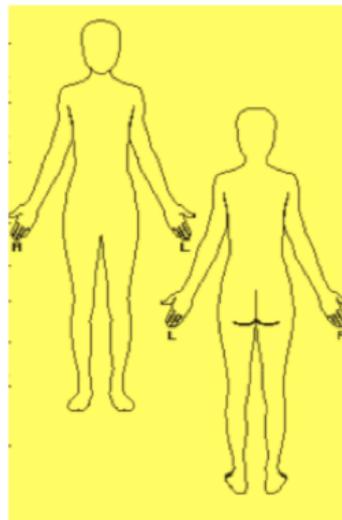
- Assimetria Bilateral D>E ou D<E
- Inspiração diminuída
- Exalação diminuída

Cintura Escapular

- Elevação Clavicular D E A

Cabeça/Pescoço

- Flexão lateral D E
- Deslizamento lateral D E



D E E D

POSTERIOR

Centros dos Pés

- Pronação/Eversão D E A
- Supinação/Inversão D E A

Ímãs - dobra poplíteia

- Rotação Medial D E A
- Rotação Lateral D E A

Parafusos

- EIPS elevada D elev E elev
- Deslizamento lateral D E
- Prega glútea D deprimida E deprimida

Cinturão

- Flexão Lateral D E

Respiração/Colocação das Costelas

- Assimetria Bilateral D>E ou D<E
- Inspiração diminuída
- Exalação diminuída

Cintura Escapular

- Elevação Escapular D E A
- Protração Escapular D E A
- Retração Escapular D E A

Cabeça/Pescoço

- Flexão lateral D E
- Deslizamento lateral D E

21

ANEXO C – PROJETO**PROJETO**

POR SETE VEZES, EMPRESTA-ME TEUS OLHOS*

Espetáculo de dança

POR SETE VEZES*

Realização: Quasar Companhia de Dança

Criação: Henrique Rodovalho

Direção de arte: Shell Jr.

Figurino: Cássio Brasil

Música: André Mehmari

Filme

EMPRESTA-ME TEUS OLHOS*

Realização: Quasar Companhia de Dança, Henrique Rodovalho, Shell Jr. E Produtora Associada.

Argumento: Henrique Rodovalho

Direção e roteiro: Henrique Rodovalho e Marcela Borela

Direção de arte: Shell Jr.

Figurino: Cássio Brasil

Música: André Mehmari

*os nomes, tanto do espetáculo quanto do filme, são provisórios.

Apresentação

A pesquisa pelas possibilidades do corpo, como coreógrafo, me levam hoje a novas buscas. Diante do incômodo de uma nova criação coreográfica, me ocorre a vontade de compartilhar uma inquietação, uma abertura.

Demorei-me algum tempo para construir meu projeto de expressão, este que é apoiado na fragmentação do corpo. Posso dizer que percebo o corpo como movimento apenas a partir de sua própria fragmentação.

Hoje, vivo o processo de criação de um espetáculo que lida com a forma fragmentada do movimento, transformando-a também em tema, com isso, divido este espetáculo em sete coreografias que simbolizam as partes do corpo numa dinâmica narrativa que expressa uma história do desejo e seus processos de transformação: “comece olhando”, “pela boca”, “eles dizem”, “ouça-o bater”, “modificar-se”, “querer dentro”, “para levar”. Nessa ordem, olhos, boca, braços, coração, víceras, sexo e pernas são os capítulos de uma dinâmica das pulsões humanas.

Penso que a dança contemporânea, como linguagem artística, depende do olhar que deseja perceber o corpo: o olhar que escolhe, que recorta, que atravessa. Por isso, o processo criativo deste espetáculo não resulta apenas no palco.

Penso num espetáculo que se ofereça ao olhar de outros artistas. Meu próprio desejo tenta ir além de meu projeto de expressão num momento em que olhar pra traz é querer viver o novo no presente.

Vivo um momento em que o novo parece não estar no que eu faço mas na possibilidade do outro que vê. Assim, este espetáculo está sendo pensado para ser oferecido a outros olhares.

Convido sete diretores de cinema para que filmem, cada um, as sete coreografias que estou criando na vontade de que essa história do desejo seja então uma história do olhar.

O espetáculo

POR SETE VEZES

O espetáculo tem como estrutura narrativa a divisão do corpo em sete partes, colocadas numa ordem de apresentação: **olhos, boca, braços, coração, vísceras, sexo e pernas**. Cada parte do corpo é utilizada como um princípio na construção das coreografias, e conseqüentemente, apresenta o movimento, o corpo em movimento, como uma forma particular e essencial de diálogo. Este princípio trata, a partir da funcionalidade e do imaginário de cada uma dessas partes do corpo (**e**) os tipos de relações que estabelecem a partir da mesma. Seria um princípio, uma provocação.

O resultado final será a apresentação plena do corpo em movimento se expressando. Movimento este, impregnado de inúmeras informações referentes ao estilo coreográfico que é desenvolvido na QUASAR Cia de Dança nestes 24 anos de trabalho. O espetáculo mostrará então, *bailarinos* num estado de excelência com possibilidades diferenciadas deste estilo, que é hoje reconhecido por trabalhar com a fragmentação do corpo, e mostrar como este corpo pode mover-se e comunicar-se. Estas sete partes concluídas, resultarão em sete capítulos apresentados na forma de um solo, duos, trios e um quarteto, com uma duração de sete minutos cada.

1º movimento

“Comece olhando”

O corpo realiza uma existência de auto-observação, auto-percepção, e principalmente, estabelecendo uma relação de auto-contemplação. O “eu sou”, “eu gosto”, “eu quero”, não existe. Tudo é começo. Sem pensamento. Só olhar, contemplação. Por isso começa-se apenas olhando o próprio corpo. Apresenta-se este corpo. O corpo no espaço. Um desejo depois começa a surgir e causa uma inquietação, um estranhamento. Com isso, começa a ocorrer uma separação deste corpo... em dois... corpos.

2º movimento

“Pela boca”

Os corpos começam grudados mas o desejo começa a separá-los: um quer ver o outro. Um quer o outro. O desejo é muito exposto pela boca. Deflagra as diferenças. Na medida que o desejo aumenta, ele se desequilibra em cada corpo. Há ainda alguns resquícios de contemplação, mas isto não se sustenta. Os desejos se tornam específicos, próprios.

3º movimento

“Eles dizem”

Com isso, o desejo se desequilibra totalmente. Começa a provocar fissuras, separações. O homem do capítulo anterior se torna dois. O desejo fica maior que o objeto de desejo. Os corpos já não se veem um ao outro, mas só ao próprio desejo. Há posse, desejo de ter. Esse é o momento em que percebe-se a perda do controle, o descontrole dos egos. O desejo está acima das relações. Há disputa. Braços que puxam, carregam. Querem levar pra si. Tentam manipular. Por vezes, parecem animais irracionais. Famintos.

4º movimento

“Ouça-o bater”

Este é o momento em que percebeu-se o desejo extrapolado. Os “eus” decidem parar... refletir. Observam-se novamente. Há inquietação. Eles tentam se acalmar, mas o coração bate forte. A tentativa de apaziguamento não esconde a aceleração do coração e dos sentimentos. É o momento de pensar sobre o que aconteceu, sobre o desequilíbrio que o desejo produziu. É possível controlar o desejo? Existe a dúvida de que não escolhemos o que desejar mas simplesmente desejamos e lidamos com as consequências do desejo. Não é possível controlar o desejo, entretanto, a partir dele é possível decidir, escolher caminhos. Batimentos. Inquietude. Conflito. Busca-se a racionalidade, o pensar. Solidão.

5º movimento

“Modificar-se”

Após a "pausa" do capítulo anterior (momento de refletir e querer entender), há uma busca de um novo caminho, uma transformação. É preciso questionar conceitos: belo, feio, certo, errado, homem, mulher e papéis específicos. Existem corpos, seres. Não importa o que é certo ou errado, importa o necessário. Por isso as víceras. As víceras são necessárias. Lida-se com o que precisa ser jogado fora. Receber, transformar e produzir energia vital. Uma outra forma de desejo. Do conflito anterior, busca-se caminhos novos, novas possibilidades. Ocorrem transformações. Interferências externas modificam os corpos. Vem surgindo o desejo renovado.

6º movimento

“Querer dentro”

O desejo volta de uma outra maneira. Está exposto, latente nos dois corpos. Os dois tentam voltar a ser únicos. Querem entrar um no outro. É impossível descrever o desejo que se expressa através destes corpos. Qualquer explicação é menor, sobre o que você está vendo.

7º movimento

“Para levar”

Da relação do capítulo anterior (sexo) surge um novo corpo. Características do primeiro capítulo (olhos) voltam a aparecer neste corpo. A auto-percepção, a contemplação, retorna. Em seguida, este corpo sofre a interferência do surgimento de algo: dois outros corpos. O "olhar o próprio corpo" começa a perder seu valor. O corpo que quer se contemplar não consegue deixar de olhar os dois outros corpos. Algo que impressiona muito. Suas ações não se explicam e modificam os sentimentos de quem observa. É como se este casal não tivesse o peso do desejo e das emoções. Expõem o novo sem certezas... como a arte. O observador procura entender, deseja, procura entender o desejo e não consegue. Sente angústia. Ele tenta não olhar e tenta voltar-se para si mesmo, mas não consegue, aquilo é muito forte. Isto o deixa completamente inquieto. Continua tentando, mas não consegue... não olhar.

De um modo geral, a dramaturgia do espetáculo busca a representação da vida como tentativa de resolver questões básicas: querer, sobreviver, amar, morrer. A arte te permite desfrutar de um sofrimento deslocado numa experiência impensada; te leva, te reposiciona no mundo; existe, porque a vida é insuficiente.