



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

RENATA CRISTINA ALVES

OS OBJETOS CÊNICOS E A REPETIÇÃO
NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO
CORPOREO DO ARTISTA CONTEMPORÂNEO

NITERÓI
2015

RENATA CRISTINA ALVES

OS OBJETOS CÊNICOS E A REPETIÇÃO
NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO
CORPOREO DO ARTISTA CONTEMPORÂNEO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Estudos Contemporâneos das
Artes da Universidade Federal Fluminense,
para obtenção do título de Mestre

Linha de pesquisa: Estudo dos Processos
Artísticos

Orientadora: Dra. Martha de Mello Ribeiro (UFF)

Co-orientadora: Dra. Alba Pedreira (UFV)

Niterói, RJ
2015



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES - PPGCA



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO - PPGCA

DADOS DA DISSERTAÇÃO	
Autor(a) / Candidato(a):	RENATA CRISTINA ALVES
Título do Trabalho:	OS OBJETOS CÊNICOS E A REPETIÇÃO NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO CORPÓREO DO ARTISTA CONTEMPORÂNEO
Área de Concentração:	Estudos Contemporâneos das Artes
Linha de Pesquisa:	Estudos dos Processos Artísticos
Orientador(a):	Dra. MARTHA DE MELLO RIBEIRO
Co-Orientador(a):	---
Número de páginas:	142
Palavras-chave:	Objetos Cênicos, Repetição, Processos Artísticos, Training.

BANCA EXAMINADORA		
Presidente:	Dra. MARTHA DE MELLO RIBEIRO	PPGCA-UFF
Membro Interno:	Dra. ANDREA COPELIOVITCH	PPGCA-UFF
Membro Externo:	Dra. SOLANGE CALDEIRA	UFV
Atenção: Anexar cópia do Resumo da Dissertação		

PARECER DA BANCA EXAMINADORA	
APROVADO <input checked="" type="checkbox"/>	NÃO-APROVADO <input type="checkbox"/>
<p><i>A banca apreciou e exaltou os autores, o aporte teórico, a transparência de pesquisadores em seu relato, principalmente no que diz respeito a parte prática. Aprovando por unanimidade o trabalho apresentado.</i></p>	

ASSINATURAS DOS MEMBROS DA BANCA EXAMINADORA	
Presidente:	<i>Martha de Mello Ribeiro</i>
Membro Interno:	<i>Andrea Copeliovitch</i>
Membro Externo:	<i>Solange Caldeira</i>
(Ata lavrada pelo Presidente da Banca Examinadora)	
Local da Defesa: IACS 2 - Auditório	Cidade: Niterói
Data: 25/05/2015	

“Eu não investigo como as **peessoas** se **movem**,
mas o que as **move**”.

Pina Bausch

AGRADECIMENTO

Há tantas pessoas para agradecer por terem me ajudado a chegar até aqui, que a chance (e o medo) de deixar alguém de fora desta seção é grande.

Primeiramente agradeço aos meus pais, Neusa e Álvaro, pelo incentivo na busca por uma educação de qualidade, por me auxiliarem a chegar até o fim de todas as buscas pelo conhecimento. Obrigada por todo o apoio incondicional com o qual têm me presenteado frente às escolhas que fiz e tenho feito em minha jornada.

Aos amigos de longa e curta data, de longe ou de perto, que sempre estiveram presentes na minha trajetória. Não citarei nomes, porque aqui, sim, falharia e esqueceria pessoas importantes. Mas nesse momento, um abraço especial à Paty, à Pri, à Janaina e à Egley, que foram minha família nesses anos de Rio de Janeiro, foram irmãs que a vida colocou no meu caminho. Muito obrigada pelo aprendizado do que é viver em grupo, de que uma casa de família vai muito além de apenas laços de sangue, e por mostrar que é sempre possível reforçar e estreitar ainda mais os laços de uma já forte e longa amizade.

Aos colegas de mestrado, do PPGCA-UFF e do IACS-UFF pelo companheirismo, pela troca de experiências, e pelo apoio mútuo ao longo do processo.

Aos professores do programa, pela ajuda e por todo o ensinamento em sala de aula, em especial à Martha Ribeiro, minha orientadora, que, dentre diversas colaborações, ajudou-me a expandir minha visão sobre o tema, e ao mesmo tempo a delimitar um foco para o trabalho. Foi orientadora e amiga nesse percurso, descortinando-me um mundo novo e me levando a sonhar cada vez mais; foi principalmente um exemplo de pessoa, faltam-me palavras para agradecer.

Ao Projeto Pirandello Contemporâneo por ter me abraçado tão fortemente, me dando mais um sentido do porque se fazer arte e me ensinado que “Teatro é Legião”. Obrigada a todos pela parceria e amor à arte.

À Alba Pedreira, pela coorientação e atenção de sempre. É bom ter alguém que acompanha o meu caminho desde o começo, obrigada pelas discussões e os grilos na cabeça.

À Dr.^a Solange Caldeira e à Dr.^a Andrea Copeliovitch, examinadoras da Banca, por suas valiosas contribuições para com o trabalho. Agradeço principalmente seu carinho e afeto.

Ao Secretário Alessandro por estar sempre pronto a nos ajudar com o que for de sua alçada – e às vezes indo além dela – sempre com simpatia, bom humor e um sorriso no rosto, muitas vezes tornando mais leve a jornada da pós-graduação.

Ao Luiz Mendonça, meu companheiro da Dança, e ao Vergara, seres iluminados com quem tive o prazer de conviver nesse período. Também são exemplos de pessoas para mim.

“O que me faz ser interessante?” questão que esses dois não me deixam esquecer.

A todos que, mesmo não citados diretamente nesta seção, contribuíram pra que eu chegasse até aqui, e que fizeram parte de algum momento significativo dessa trajetória que é o curso de pós-graduação.

E, finalmente, às forças superiores que regem o universo, sob o nome que se queira dar, por toda a energia emanada que conspirou a favor desta e de outras conquistas da minha vida.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTO	V
RESUMO	VIII
ABSTRACT	IX
IMAGENS:	X
APRESENTAÇÃO	1
1. NA EFERVESCÊNCIA DO VIR-A-SER DA OBRA	16
1.1. <i>Os Laboratórios de Criação e a Crítica Genética</i>	18
1.2. <i>A Imanência do Espaço</i>	29
1.3. <i>Esboçando um corpo cênico: processos de criação</i>	32
1.3.1. <i>O corpo artista</i>	36
2. O OBJETO E A REPETIÇÃO: UM EXEMPLO EM TADEUSZ KANTOR E PINA BAUSCH	43
2.1. <i>Kantor e o objeto (não) acessório</i>	47
2.2. <i>Pina Bausch e sua estética da repetição</i>	53
2.3. <i>Repetição: Movimento e transformações</i>	63
3. OS PÉS DA BAILARINA	75
3.1. <i>Ferramentas da Composição</i>	79
3.2. <i>Objetos e a Repetição</i>	84
3.3. <i>A Respiração da Bailarina</i>	88
3.4. <i>Repetindo na visão dos objetos</i>	94
3.4.1. <i>Laboratórios e os Objetos Utilizados</i>	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
ANEXO 01:	115
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:	128

RESUMO

A pesquisa usa como metodologia a Crítica Genética, como ferramenta para o estudo dos processos criativos, investigando a obra de arte a partir de seus processos de fabricação. Partiu-se da hipótese de que as relações entre o performer-criador e objetos e a repetição de movimentos são fontes muito ricas de impulsos para novas criações. O objeto e a repetição são aqui vistos como iscas catalizadoras de sentimentos, auxiliando no processo de autodescoberta para a escrita de novos textos corporais. O objeto por participar do processo de criação, ganha o peso e a importância de um performer; a repetição, por sua vez, eleva o corpo a um estágio elevado de respostas às ações. Para o entendimento acerca do objeto-performer e da utilização da repetição, investigo os processos de Pina Bausch e a noção do objeto em Tadeusz Kantor. A prática pesquisada é dos Laboratórios de Criação, onde o performer-criador passa por um processo de autoconhecimento como fonte geradora de novos movimentos para sua criação. O processo aqui descrito é a construção do solo “Os pés da Bailarina”, desenvolvido parte no Laboratório de Investigação da Cena Contemporânea da Universidade Federal Fluminense e parte em laboratórios feitos à parte do processo.

Palavras-chaves: OBJETOS CÊNICOS, REPETIÇÃO, PROCESSOS ARTÍSTICOS, TRAINING.

ABSTRACT

This research is based on the methodology of genetic criticism as key for the studies of the creative processes analysing the artwork from its fabrication processes. The hypothesis is that the relationship between the performer-creator and objects and the repetition of movements are very rich sources of impulses for new creations. The object and repetition are taken here as catalysts bait feelings, helping in the self-discovery process for writing a new body text. The object that is part of the creative process is as important as a performer; the repetition, in the other hand, takes the body to a higher stage of answer to its actions. In order to understand the object-performer and the use of repetition, the Pina Bausch's processes are investigated, as well the "notion of the object" in Tadeusz Kantor. The analysed practice is the laboratories of creation, where the performer-creator goes through a process of self-knowledge as a source of new moves for his creation. . The process described here is the construction of the solo "Ballerina's feet" which was developed in part at the Contemporary Scene Research Laboratory at the Universidade Federal Fluminense and in part in laboratories of process.

Keywords: SCENIC OBJECTS, REPETITION, ARTISTIC PROCESSES, TRAINING

IMAGENS:

- Imagem 01:** Cena do Espetáculo Retalhos. Viçosa, 2010.
Foto: Reyner Araújo. Arquivo pessoal.....**05**
- Imagem 02:** Cena do Espetáculo Fantasmas. Niterói, 2013.
Do site:
http://www.pirandellocontemporaneo.uff.br/index.php?option=com_content&view=article&id=39&Itemid=223**07**
- Imagem 03:** “Você, um imóvel corpo acelerado” de Lakka. Bahia, 2009.
Do site:
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1120298141148&set=pb.1637897321.-2207520000.1400042959.&type=3&theater>.....**09**
- Imagem 04:** Cenário do Espetáculo “Que morram os artistas” de Kantor. Nuremberg, 1985.
Do site: <http://www.luizcarlosgarrocho.redezero.org/o-teatro-de-tadeusz-kantor-1..> **49**
- Imagem 05:** Cena de Espetáculo “Que morram os artistas” de Kantor. Nuremberg, 1985.
Do site: <http://www.agraart.pl/nowe/artists/buscarino-maurizio-wlochy-agra-art-aukcje-obrazy-antyki.html>**51**
- Imagens 06:** Pina Bausch em Café Müller.
Do site: <http://www.culturalweekly.com/thank-you-pina-bausch-for-transforming-dance/>.....**53**
- Imagem 07:** Cena do Espetáculo Sagração da Primavera.
Do site <http://rosaantuna.blogspot.com.br/2013/05/facamos-algo-enquanto-estamos-vivos.html>.....**55**
- Imagem 08:** Cenário do Espetáculo “Café Müller”. Wuppertal, 1978.
Do site: <http://www.pinterest.com/pin/361554676305887738/>.....**66**
- Imagem 09:** Cena do espetáculo “Mais afinal, quantos somos nós? ”. Niterói, 2014.
Do site:
<https://www.facebook.com/MasAfinalQuantosSomosNos/photos/pcb.393742824117785/1548324712071925/?type=1&theater>.....**76**
- Imagem 10:** Ensaio do espetáculo “Mais afinal, quantos somos nós? ”. Niterói, 2014.
Foto: Bernardo Batista. Arquivo Pessoal.....**85**
- Imagem 11:** A Respiração da Bailarina. Niterói, 2015.
Foto: Gabriela Andrade. Arquivo Pessoal**88**
- Imagem 12:** Cenário de Os pés da Bailarina. Niterói, RJ. 2015
Foto: Egley Amarolina. Arquivo Pessoal.....**96**

Imagem 13: A Respiração da Bailarina. Niterói, RJ. 2015. Foto: Gabriela Andrade. Arquivo Pessoal.....	97
Imagem 14: Tênis. A Respiração da Bailarina. Niterói, RJ. 2015 Foto: Gabriela Andrade. Arquivo Pessoal.....	101
Imagem 15: Movimento de Salto. Ensaio, Divinópolis, MG-2015. Foto: Yan Lopes. Arquivo Pessoal.....	102
Imagem 16: Chinelos. A Respiração da Bailarina. Niterói, RJ. 2015 Foto: Gabriela Andrade. Arquivo Pessoal.....	103
Imagem 17: Sapato de Salto. A Respiração da Bailarina. Niterói, RJ. 2015. Foto: Gabriela Andrade. Arquivo Pessoal.....	105
Imagem 18: Rolamento. Ensaio, Divinópolis, MG-2015. Foto: Yan Lopes. Arquivo pessoal.....	106

APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa é uma somatória de inquietações, bloqueios criativos e questionamentos que tenho tido nos últimos anos. A necessidade de se discutir sobre os objetos nos processos artísticos cênicos contemporâneos surgiu desde que comecei a me inquietar com os objetos nas cenas. Investigando sobre a presença desses objetos em cena, cheguei à conclusão de que seria importante observá-los nos processos, pois poderia ser dali que vinha tamanha significância para as cenas.

Minha vida artística aos poucos vai cruzando com o pensamento que pretendo desenvolver nessa pesquisa. Assim, ao passo que conto um pouco da minha trajetória, exponho as ideias que pretendo desenvolver.

Sou bailarina. Comecei a dançar quando criança, a dança sempre fez parte da minha vida. Mesmo por um tempo que não estava fazendo aulas em academias estava sempre dançando em casa, na escola, com as amigas do bairro, enfim, estava sempre me arriscando a imitar os passinhos e criar cenas para as bandinhas da moda.

Nas academias onde dancei não me lembro de ter utilizado objetos cênicos, muito menos como fonte de pesquisa durante os processos de criação, até porque sempre tive como metodologia o ensino coreográfico a partir de imitação. Não me lembro de nenhum momento em que tenha me relacionado com objetos, mas lembro de ficar maravilhada com as coreografias que via em concursos de dança, que faziam uso de elementos cênicos. Nunca me questionei sobre suas múltiplas funcionalidades, embora eles já chamassem a minha atenção nas cenas.

Quando iniciei o Curso de Dança na Universidade Federal de Viçosa e comecei a me aprofundar na dança como arte e campo de saber, vieram-me vários questionamentos enquanto espectadora, artista e pesquisadora sobre os objetos na cena contemporânea. Via que os objetos já não se comportavam mais como os cenários nos repertórios de balé clássico, os quais eram sempre grandiosos e chamativos, mas não tinham relação nenhuma com a coreografia ou bailarinos, estavam ali só para embelezar, ambientalizar o espaço, sem eles a cena ocorreria normalmente sem sofrer nenhuma alteração coreográfica ou de sentido.

Minha primeira grande percepção veio quando assisti “Café Müller”, de Pina Bausch, espetáculo que discutirei nessa pesquisa como exemplo de utilização de objetos performers, que carregam dramaturgia e participam do diálogo coreográfico

como qualquer performer que está em cena. Aquelas cadeiras, aquele palco ao mesmo tempo cheio e tão vazio, a relação dos performers com aqueles objetos, a repetição do objeto e dos movimentos, foi um divisor de águas nas minhas percepções quanto aos objetos na cena.

Numa primeira observação, sem muito aprofundamento, fui percebendo que os palcos estão cada vez mais despidos de cenários fixos, mas os poucos elementos, ou objetos, que ali estão, são de extrema importância para a obra como um todo. Nada na cena é ausente de significado, de uma poética, uma importância.

Enquanto aprimorava meu olhar em relação aos objetos na cena, começava a conhecer, nas disciplinas de criação do curso de Dança, um novo processo de composição coreográfica, em que além de intérprete me colocava também como autora da minha dança.

Nos primeiros períodos do curso fiz duas disciplinas Arte do Movimento I¹ e II², nas quais trabalhávamos com os princípios do estudioso do movimento Rudolf von Laban e erámos estimulados a criar nossas próprias sequências partindo de suas propostas sobre os fatores e qualidades do movimento em relação ao espaço e ao tempo.

Assim, começaram a surgir muitas questões. Qual era minha dança? Como eu poderia criar algo para mim? Como quebrar os bloqueios do meu corpo para conseguir criar algo novo? Baseado em que se criam movimentos?

Conheci novos processos de criação. O mais utilizado no Curso de Dança da Universidade era por meio de laboratório de criação, em que investigam-se as subjetividades para que através delas possam vir à tona possíveis culturas escritas na memória corporal. É um processo pelo qual o intérprete se interroga para criar seu próprio movimento, tornando-se assim criador de sua obra.

Na universidade eu participava dos laboratórios e observava as descobertas dos outros alunos. Uns com mais facilidades, outros, como eu, com muitos bloqueios.

Lembro que minha primeira pesquisa coreográfica foi na disciplina Danças Brasileiras³. Com base na obra “Corpo e Ancestralidade” de Inaicyra Falcão⁴,

¹ Ministrada pela Profa. Dra. Maristela Moura em 2007 na Universidade Federal de Viçosa.

² Ministrada pela Profa. Dra. Laura Pronsato em 2007 na Universidade Federal de Viçosa.

³ Ministrada pela Profa. Ms. Carla Ávila na Universidade Federal de Viçosa

éramos instigados a criar solos a partir da nossa ancestralidade. Foi minha primeira pesquisa como Bailarino-Criador-Intérprete⁵, método de criação de Graziela Rodrigues, o qual também será desenvolvido nessa pesquisa, pois acredito ser de grande importância na construção de um meio de vida de um performer, por não separar as vivências do bailarino do seu processo artístico, mantendo sempre uma relação cena e vida. É um método que traz no corpo as ferramentas para as criações.

Como intérprete, sempre tive dificuldades em encontrar estímulos para criar sequências durante as aulas; afinal, só experimentei ser autora da minha própria obra na universidade. Antes, como já disse, só espelhava as coreografias que os coreógrafos me passavam. No princípio passei por um período de negação às novas propostas de compreensão do próprio corpo. Eram muitos bloqueios e preferia me manter na zona de conforto. Adentrar meu ser, descobrir-me como indivíduo proativo, expor minhas fraquezas, foi um trabalho dolorido e penoso.

Nesse novo caminho, além de bailarina-intérprete, tornava-me também criadora-autora da minha arte; tive muita dificuldade para conseguir liberar meu corpo das amarras até então traçadas em mim. Não conseguia criar porque aprendi só a reproduzir o que me passavam. Trazia muita bagagem no meu corpo, muita técnica, que eu não conseguia organizar de forma criativa e autoral, porque habituada a copiar, sempre fizeram para mim, e a técnica que até então tinha como aliada, bloqueava a organicidade do meu corpo, pois sempre respondia aos estímulos com formas previamente codificadas.

Lembro-me perfeitamente da prova de aptidão que fiz no vestibular: a primeira parte era técnica, na segunda era proibido usar técnica, pois se tratava de um teste de criatividade. E agora? O que eu ia fazer? Confesso que gostaria de ter filmado, porque hoje quando tento me lembrar só vejo as partes que não resisti e copieei aqui ou ali uns passinhos que já sabia.

Para solucionar os problemas que fui tendo como intérprete-criadora, apoiei-me nos objetos como impulsos para as minhas criações. Utilizava-os para quebrar

⁴ Inaicira Falcão dos Santos é uma cantora lírica, professora, doutora e pesquisadora das tradições africano-brasileiras, na educação e nas artes performáticas no Departamento de Artes Corporais da Unicamp.

⁵ Termo criado pela pesquisadora Graziela Rodrigues, também trabalhada na disciplina de Danças Brasileiras, em que o bailarino é o próprio pesquisador e criador da sua obra. Priorizando sempre a sua identidade durante o processo de criação.

com os bloqueios técnicos que trazia, eles me auxiliavam em novas descobertas de movimentos, mostravam-me novas possibilidades que ao me relacionar com eles era obrigada a executar. Os objetos foram cada vez mais despertando meu interesse nas cenas e nos processos.

Pela sua importância e significância cênica, percebi, a partir de minha experiência na arte da dança, sua importância nos processos de criação autoral para os intérpretes-criadores. Comecei a refletir, então, que uma via influenciava diretamente a outra, ou seja, a carga energética que eles oferecem em cena deve-se a sua relação com os criadores, intérpretes, encenadores durante os processos de criação.

Para interrogar os objetos na cena, percebi que necessitava entender por quais processos eles passaram até chegar ali, o que aconteceu nesse caminho que os tornou indispensáveis à criação cênica e assim, na cena, seja na dança, no teatro ou na performance. Acredito que eles têm sido o elo que desperta a força motiva da criação e a mantém viva em cena.

Até então, tinha observado o objeto em cena analisando um pouco de Loïe Fuller⁶, Martha Graham⁷, Philippe Decouflé⁸, Pina Bausch⁹, todos do campo da Dança. O meu modo de ver a dança vinha mudando e estava adquirindo novos paradigmas teórico-práticos. Uma grande paixão me envolvia com tudo isso que aprendia de novo.

⁶ Loïe Fuller foi atriz e dançarina norte-americana, pioneira das técnicas tanto da dança moderna quanto da iluminação. Em suas obras, fazia experimentações com trajes confeccionados em seda iluminados por luzes multicoloridas, percebendo os efeitos dos refletores em seus trajes. Foi uma grande exploradora das técnicas de iluminação.

⁷ Martha Graham, dançarina e coreógrafa americana, revolucionou a história da Dança Moderna. Graham focou seus movimentos na bacia, no centro de gravidade do bailarino. Através da respiração, inspiração-expiração, provocava tensões para percepção do próprio corpo. Procurava relações com o próprio corpo através da tensão e relaxamento.

⁸ Philippe Decouflé é coreógrafo, dançarino, mímico, diretor de teatro e artista plástico francês. Teve experiências com Alwin Nikolais e Merce Cunningham. Em 1983 formou a Companhia de Artes Decouflé onde desenvolveu obras explorando multimídias.

⁹ Pina Bausch foi coreógrafa, dançarina, professora de dança e diretora de balé alemã. Foi a maior influência da dança moderna, com seu conceito de Dança-Teatro. Foi diretora da *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, localizada em Wuppertal.

No meu trabalho de conclusão de curso, eu e mais cinco alunas criamos um espetáculo chamado “Retalhos”¹⁰, no qual a pesquisa se pautava nas nossas infâncias.



Imagem 1: Cena do Espetáculo “Retalhos”

Universidade Federal de Viçosa, 2010

Nesse trabalho pude experimentar pela primeira vez a força que um objeto tem para se criarem ações. Como o espetáculo foi baseado nas nossas vivências, procurávamos sempre levar para os laboratórios objetos que nos remetessem àqueles temas que seriam trabalhados, roupas, baús, brinquedos, tecidos, tudo era utilizado como forma de resgatar as memórias e transformá-las em movimentos. Os objetos eram o elo entre o presente e nossa infância, memória e corpo, vivências e técnicas.

Foi minha primeira pesquisa teórica focada nos objetos durante um processo coreográfico. Minha monografia, intitulada “A Relação do Intérprete-Criador com os Elementos Cênicos no Espetáculo Retalhos”, orientada pela profa. Dra. Alba Pedreira Vieira, analisava a influência dos objetos no nosso processo, considerando a relação das intérpretes-criadoras com eles, compreendendo as mudanças que

¹⁰ Espetáculo apresentado na Universidade Federal de Viçosa dias 21 e 22 de maio de 2010, como parte prática do Trabalho de conclusão de curso de Dança com uma discussão crítico-reflexiva a respeito da infância e suas interfaces culturais, sociais e artísticas. Intérpretes criadoras: Alexa Alexandre, Alice Zeferino, Eveline Alvim, Priscilla Alvarenga, Renata Alves e Tatiana Almeida.

ocorrem na movimentação, no gestual, na intenção e nos significados, quando os objetos se inseriam e/ou mudavam durante o processo criativo.

Quando entrei no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, abri o campo para novas áreas de artes. Por influência da minha orientadora, debruicei-me sobre o teatro contemporâneo e a performance. Conheci assim Stanislávski¹¹, Grotowski¹², Kantor¹³, encenadores que trouxeram essa problemática para o processo criativo e evolutivo do ator. Tive oportunidade de fazer inúmeras descobertas no novo campo que adentrei.

O Programa trata de estudos contemporâneos sobre nosso período histórico em que as fronteiras entre dança e teatro se tornam cada vez mais fluidas e entrelaçadas, já não se distinguem tão rigidamente, mobilizam-se em direção a um corpo cênico completo. Essa visão com certeza foi de grande importância para meu processo de inserção nesse novo mundo cênico, performático, híbrido, pois passei a me localizar nesse ambiente sem a necessidade de me rotular com linguagens fixas e preestabelecidas. Penso hoje na minha presença como um corpo cênico e em movimento, só.

Em 2013 participei do projeto de Pesquisa “Pirandello Contemporâneo” do Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea, em que compartilhei um processo criativo que foi totalmente baseado nos objetos. No terceiro estudo da trilogia do projeto, que se chamava “Fantasmas”¹⁴, (nos outros

¹¹ Encenador Russo, Constantin Stanislávski é criador de um sistema composto por diretrizes e exercícios que pudessem dar a qualquer ator o instrumento com o qual pudesse atuar da melhor forma possível, além de conseguir o total controle físico sobre si mesmo, com vistas a que o ator se comportasse em cena da mesma forma que se comporta na vida cotidiana. Acreditava que o papel só ganha vida quando está conectado com o ator. No seu sistema, o ator é levado a proceder a uma profunda análise de si mesmo, assim como do seu personagem. Criador da noção de ação física.

¹² Importantíssimo encenador Polonês, Jerzy Grotowski, busca, em seu trabalho, por um teatro pobre, sem excessos, onde se mantém em cena só o essencial para a encenação. Baseia suas montagens no trabalho psicofísico do ator. Busca por um teatro santo, um teatro ritual. Leva às últimas consequências às noções de Ações Físicas de Stanislávski.

¹³ Encenador Polonês, Tadeusz Kantor, criador de happenings e performances, desenvolveu um importante trabalho de vanguarda no que diz respeito à utilização dos objetos em cena, focando sempre na negação do objeto enquanto acessório.

¹⁴ FANTASMAS, UMA PEÇA GAME. Uma viagem pelo sonho, a partir da livre associação entre as peças de Pirandello “O Homem da Flor na Boca”, “Na Saída”, “Sonho (mas talvez não)”. Apresentado no dia 21 de novembro de 2014 no Solar do Jambeiro em Niterói-RJ. Performers: Alex Kossak, Amanda Calabria, Anátalia Catu, Bruno Bento, Camila Marques, David Kondylopoulos, Gabriel Henriques, Giovana Adoracion, Nathália Cantarino, Natália Marques, Renata Alves, Úrsula Bahiense, com direção de Martha Ribeiro. Disponível em: <http://www.pirandellocontemporaneo.uff.br/>. Acessado em 01 de maio de 2014, às 14:50h.

estudos os objetos sempre estiveram muito presentes, mas aqui eles foram a fonte principal para as criações), os objetos foram a base de toda e qualquer criação.



*Imagem 2: Cena do Espetáculo “Fantasmas”
Niterói, 2013*

Nesse ambiente híbrido teatro/dança/performance, continuei com meu olhar voltado para a criação da cena a partir de objetos, desta vez, cotidianos. Um performer mineiro chamado Vanilton Lakka tem uma obra interessantíssima para ilustrar onde quero chegar com tais inquietações. A obra se chama “Você, Um Imóvel Corpo Acelerado” (2010)¹⁵, em que ele fixa uma esteira de academia de musculação em um outdoor e fica caminhando como se fosse uma propaganda. Essa também é uma obra que muito influenciou minhas percepções sobre o artista contemporâneo, foi a primeira vez que vi um objeto realmente como extensão do corpo do performer, em que nem obra, nem artista, existiriam sem aquele objeto. Senti como se fosse uma busca de Grotowski, uma cena sem excessos, só o essencial e tudo muito significativo.

¹⁵ Informações disponíveis em: <http://www.lakka.com.br/?pg=acelerado>. Acessado dia 01 de maio de 2014, às 15:00h.

A aceitação da pobreza no teatro, despojado este de tudo que não lhe é essencial, revelou-nos não somente a espinha dorsal do teatro como instrumento, mas também as riquezas profundas que existem na verdadeira natureza da forma de arte. (GROTOWSKI, 1971, p.19)

Grotowski prega o desprendimento dos artifícios cênicos, para que possa sobressair o ator em si, seu corpo e seu talento, usando seus músculos e seus impulsos.

Em obras contemporâneas, como exemplo “Você, um Imóvel Corpo Acelerado” de Lakka, os objetos já não são meros acessórios, como pensava Kantor, e sim performers, com suas dramaturgias a serem lidas pelos espectadores. Eles se tornaram a extensão, o prolongamento do performer, que lida com eles como parte do seu corpo, como algo indispensável para a obra. Os objetos junto ao performer nos processos de criação auxiliam nas buscas por forças motivas para as criações. Essa busca por um motivo, um corpo mais verdadeiro e orgânico, um corpo que não responde com ações pré-estabelecidas no nosso dia-a-dia. O objeto então é inserido como fonte geradora e mantedora dessas forças encontradas durante os processos. É como se ele agisse como uma isca aos processos internos. Uma busca por um “corpo extracotidiano”, como afirma Eugene Barba.

“O modo como usamos nossos corpos na vida cotidiana é substancialmente diferente de como os usamos em situações de representação. Na vida cotidiana usamos uma técnica corporal que foi condicionada pela nossa cultura, nossa posição social e profissão. Mas numa situação de representação o uso do corpo é completamente diferente. Portanto, é possível diferenciar entre a técnica cotidiana e a técnica extracotidiana”. (Barba, Savarese, 1995, p. 227).

A obra do artista Lakka, acima citada, traz ainda outra discussão aqui tratada, do artista-crítico. Foi a primeira vez que vi o artista-criador se colocando como crítico de sua própria obra. No *site* (nota de rodapé nº 15), o performer explica o porquê da obra, quais foram as questões que ele quis tratar, quais foram suas pesquisas e qual caminho ele percorreu para chegar até aquela obra. Quando pensamos em criação, o artista se torna crítico da obra, pois é ele quem desenvolve um aporte teórico do que será desenvolvido. O próprio criador critica sua obra; ele pesquisa, investiga, erra, acerta, percorre caminhos, tem dúvidas, tudo para chegar as suas criações. Ele é o primeiro crítico de sua obra.



Imagem 3: “Você, um imóvel corpo acelerado”, performance de Lakka.

Bahia, 2009

Quando o artista expõe os caminhos percorridos até sua obra, ele exhibe as ferramentas que foram utilizadas no seu percurso criativo. Esse material recolhido pode trazer grandes colaborações e reflexões para outros trabalhos criativos. Observando a importância do material adquirido nessa documentação, entende-se a importância da Crítica Genética, para tentar entender o ato criativo, investigando a relação teórico-prática que o artista passa no decorrer de seu processo. É uma forma de organizar as pesquisas e experimentações feitas até se chegar à obra final, que aqui não será entendida como fixa ou imutável.

Voltando à discussão sobre esse esgarçamento das fronteiras entre as artes, na pesquisa adotamos o termo *performer*, no lugar de bailarino ou ator, o qual deverá ser entendido como esse corpo/ser cênico em processo, um corpo em movimento, em evolução, em constante trabalho de aperfeiçoamento físico, espiritual e humano em direção à arte do espetáculo. Não se trata de um corpo que dança ou atua, mas sim de um corpo que está em cena, polivalente, híbrido, orgânico, inteiro. Strazzacappa (1998), nessa mesma problemática da diversidade de linguagem do artista em cena, define o *performer*, em inglês, como o artista cênico, que realiza uma apresentação. Para Grotowski “O *Performer*, com maiúscula, é o homem de ação. Não é um homem que representa um outro. [...] O

Performer é um estado do ser” (GROTOWSKI, 1988, s.p), para o autor é um homem do conhecimento, do fazer e não das ideias.

E é a partir dessas visões de *Performer*, que tomo tal termo nessa pesquisa, um corpo cênico, sem delimitações e fronteiras entre a arte a qual ele realiza. Um artista cênico cuja obra não é exterior a ele, mas está nele próprio; que busca fazer do teatro uma realidade em que se possa acreditar, em que se apanhe a sensibilidade do espectador. Um artista para quem a massa e a extensão do espetáculo se dirige a todo o organismo, e que propõe um espetáculo no qual as ações sejam utilizadas em sua totalidade e que não se receie em ir tão longe na exploração da sensibilidade nervosa, com sons, ritmos, palavras, ressonâncias.

Nessa pesquisa, utiliza-se como base metodológica a Crítica Genética como método de catalogação e documentação de processos artísticos durante o percurso criativo.

A importância da Crítica Genética nessa pesquisa consiste em revelar o artista como crítico de sua própria criação. Esse processo de documentação, partindo do pensamento de Salles (2008), tende a revelar os caminhos percorridos pelo criador da obra, quais foram suas escolhas e porque elas foram feitas, observando as marcas e os rastros deixados no percurso até a obra e compreendendo melhor o pensamento criativo em ação. É um método que indaga a obra a partir de sua criação, é um estudo unicamente do processo. A Crítica Genética vê a obra como um conjunto de ideias em constante transformação. Valoriza mais o processo que o produto, tenta compreender o produto com o olhar do processo, tem o produto como um ponto de encontro dos caminhos percorridos num processo, ou seja, o produto é inteiramente dependente do que aconteceu no processo.

O papel do crítico genético é tentar compreender quais foram as motivações que levaram o criador a seguir por este ou aquele caminho, mergulhando na cognição para compreender como ele trabalha. O objetivo não é criar um método de criação fechado, mas sim documentar as escolhas feitas pelos artistas em pleno ato criativo para auxiliar futuros criadores de obras, deixando documentados quais estímulos utilizaram para despertar suas criações e como os problemas de percurso foram resolvidos.

Esse processo de documentação da gênese de uma obra nos leva, como observa Josette Féral (2004), à discussão sobre as fronteiras entre teoria e prática, as quais, assumidamente, já não existem mais. Os criadores artísticos são teóricos e críticos de suas próprias práticas. Hoje a maioria deles articula um grande aporte teórico para suas pesquisas práticas, já não se separam mais os críticos e os artistas, pois os autores têm feito grandes pesquisas para suas criações.

No primeiro capítulo, *Na Efervescência do vi-a-ser obra*, analisamos a importância de se estudarem os processos de criação cênica, sob a perspectiva da Crítica Genética.

Para discutir sobre um processo de criação, o qual será documentado pela crítica genética na perspectiva de Salles (2008) e Féral (2004), analisamos certos conceitos referentes aos Laboratórios de Criação e à visão contemporânea do performer enquanto corpo pensante da sua própria obra, que precisa de um treinamento e aprimoramento específico. Trato os Laboratórios como um momento de descoberta de si e de suas relações com o todo, uma construção humana de um corpo cênico inacabado e em processo.

Discuto a Crítica Genética, partindo dos pensamentos de Salles (2008) e Féral (2004), como um meio de documentação dos caminhos percorridos no ato criativo. É através desse método que será possível ao crítico coletar os rastros deixados pelo autor no decorrer do processo. Acredita-se que é preciso analisar o trabalho preliminar à representação, pois a obra teatral tem sempre algo inacabado. Féral (2004) afirma que a obra teatral permite modificações porque, diferente das produções literárias, cinematográficas, visuais, que parecem ter alcançado uma finalização, a teatral apropria-se do inacabado, que provoca interesse, para o bem ou para o mal a representação evolui seguindo as circunstâncias. Estudar o processo é compreender o momento da representação no curso de sua produção, é um meio de ver a criação em ação. Para compreender melhor a obra de arte, não se pode separar produto e processo, o resultado do ato criativo é somente um processo artístico convertido em bem de consumo, por isso se dá maior importância ao processo, que é visto como um caminho de evolução. A crítica genética abre a análise do que antecede na representação, o que nos obriga a pensar sobre o trabalho e as etapas de construção de uma obra, investigando a evolução do pensamento do criador.

Seguindo esse pensamento de vir-a-ser obra, abordamos as noções de corporeização do espaço na visão de José Gil (2001), pois nesse processo de evolução do performer analisamos a relação do exterior com o interior, uma forma de introduzir o espaço externo no corpo do performer, já fazendo ligações com os objetos, que são a proposta de interrogação criativa dessa pesquisa. Discutem-se aqui, as relações do performer com o espaço externo, que ao ser corporificado torna-se parte do seu corpo.

Utilizamos as pesquisas sobre ações físicas de Grotowski, o esforço de Laban, a repetição em Pina Bausch para embasar o treinamento que visamos desenvolver como parte do *training* criativo coreográfico.

No segundo capítulo, *O objeto e a repetição corporificados no Performer: um exemplo em Pina Bausch e Kantor*, abordamos a premissa maior dessa pesquisa: o uso do objeto na cena e nos processos de criação cênicos, assim como a utilização da repetição para criação de novas linguagens corporais. Partimos da assertiva de que a relação intérprete-criador e objeto é uma interrogação de ambas as partes, é o intérprete interrogando a subjetividade do objeto e se deixando ser interrogado por ele; é um encontro de sujeitos contidos nesses dois elementos que dialogam enquanto criam partituras. E, ainda, a utilização da repetição, adotando-se o pensamento de Deleuze, para a construção de novos caminhos de movimentos.

José Gil, no livro “Movimento Total” (2001), menciona a técnica de contato improvisação, em que o bailarino entra em estado de interrogação do corpo do outro ao mesmo tempo em que questiona o seu próprio, colocam-se os corpos em fusão, uma osmose de consciência entre eles. Embora o autor se refira a corpos de bailarinos, aqui tratamos dessa mesma relação entre o corpo do performer e o objeto trabalhado. O bailarino se impregna do objeto com o qual está se relacionando e adquire aquele elemento exterior como algo interior; dessa forma, o objeto passa a ser seu próprio corpo. É esse processo de construção de um novo mapa corporal energético que se transforma em fonte para criação de novos repertórios de movimentos.

Serão abordadas características e especificidades de algumas obras de Pina Bausch e na teoria de negação do objeto acessório de Tadeusz Kantor. Ambas ilustram a utilização dos objetos como esse corpo participante da obra, que interage

com os performers, fazendo parte da dramaturgia, deixa de ser um mero adereço em cena.

Trataremos também de algumas questões sobre repetição nos processos coreográficos desses dois encenadores, em diálogo com a teoria de Deleuze. Segundo Silva (2001-2002), para Deleuze a repetição não está ligada à reprodução do mesmo e do semelhante, mas à produção de singularidades e do diferente. Repetição é uma ação, repetir não é acrescentar uma segunda ou terceira vez a primeira, mas sim elevar a primeira a potências maiores. Esse conceito dialoga com os processos criativos dos encenadores, os quais utilizam a repetição no intuito de obter essa elevação da potência das ações trabalhadas.

A descrição autobiográfica do processo para criação do solo “*A Respiração da Bailarina*” foi feita sob os padrões da Crítica Genética, expondo os caminhos que compuseram o *training* desenvolvidos de acordo com as teorias de Bausch, Grotowski e Laban.

O foco da investigação consistiu em observar e relatar como meu corpo reagia às relações com os objetos trabalhados e às repetições propostas nos processos. Pensando sempre em como as repetições e os objetos me guiavam para novas movimentações e como meu corpo reagia e respondia ao contato com as propostas trazidas.

Embasei o processo nas obras de grandes encenadores que aprofundaram suas pesquisas na arte de encenar, no trabalho do artista cênico, no trabalho físico, orgânico e verdadeiro. Grotowski, Bausch e Laban são de grande importância para a fundamentação do corpo cênico no qual trabalhei, nessa constante busca por um estado cênico completo.

No Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea (LCICC-UFF) foram desenvolvidos exercícios para quebra de bloqueios e busca da organicidade do movimento com base na teoria de Grotowski; a orientadora Martha Ribeiro trabalhava outras teorias e vários exercícios, mas as buscas feitas pelas teorias de Grotowski foram as que mais influenciaram no meu processo, como a quebra com minha técnica, a liberação de tensões desnecessárias, a busca pela organicidade do movimento e a exploração da respiração.

Laban e seus fatores do movimento me auxiliaram nas interferências nos movimentos, porquanto a cada fator modificado era possível perceber a frase de

uma forma diferente, perceber meu corpo de forma diferente, ver uma ação sob outra dimensão e a partir daí elaborar novos caminhos e movimentações.

Bausch e sua pesquisa pela repetição. Repetir até modificar, repetir até se tornar a ação, repetir para deixar de fazer e ser uma ação. A repetição sob o olhar de Bausch foi sempre fonte de novas movimentações e principalmente caminho para apropriar as ações executadas.

O último capítulo da pesquisa é a descrição do processo da criação do solo “Os pés da Bailarina”. Através da Crítica Genética descrevemos o processo de criação desse solo que começou a ser desenvolvido no Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea (LCICC- UFF), para criação da peça-filme-paisagem “Mas Afinal, quantos somos nós?”, criação e dramaturgia de Martha Ribeiro, e foi concluído em laboratórios individuais feitos na Rose Ballet Escola de Dança, em Divinópolis-MG.

Ao pesquisar os processos e possíveis aberturas ao longo de uma construção artística, chego à necessidade de investigar o *training* do performer. *Training* aqui compreendido sob as noções de Féral (2004), como algo que o performer leva consigo, um conjunto de exercícios para aperfeiçoamento em todos os aspectos da sua formação como ator. Práticas a que o ator deve dedicar-se antes de sua produção, sem um foco numa peça específica, sim na sua formação como ser cênico. O *training* se diferencia do treinamento por ser uma imagem mais viva e dinâmica do trabalho do ator. É uma busca por um ator completo na sua formação, unindo seu trabalho físico, interior e criativo. É um processo no qual o ator trabalha sobre si mesmo, deixa seu corpo o mais sensível possível ao que será proposto, é um meio para destravar e eliminar seus bloqueios. O *training* é um caminho para o ator descobrir a si mesmo, explorar seus movimentos, ir além de seus limites, desbloquear-se. É um trabalho árduo, que demanda tempo, e deve durar a vida toda do ator. É um processo para criação de habilidades do ator e não deve estar voltado para um só espetáculo e sim para uma carreira, uma vida cênica. O que importa para o ator são as forças e energias desenvolvidas durante seu *training*, descobrir seus ritmos, liberar suas tensões e bloqueios, se superar a cada dia. O *training*, diferente do treinamento, é interior, é diário, é um meio de vida. Vai para além do estúdio e está ligado a todo o meio com que nos relacionamos.

A partir do seu *training* em grupo, o performer deve elaborar um treinamento particular, pois a partir da consciência de si ele vai descobrir o que bloqueia seu trabalho criativo e a partir daí criar um treinamento que trabalhe seus pontos fracos. Ele vai criar exercícios que são meios de superar esses obstáculos pessoais. Um treinamento individual, antes do trabalho coletivo. Ele aprenderá por si mesmo o que deve trabalhar em seu corpo. O *training* se diferencia do treinamento quando se separa do caminho pedagógico para se tornar um modo de vida. A descoberta do ator enquanto criador, o nascimento de ser cênico, uma união entre vida real e vida artística. Um é um meio de vida, construção de um ser e o outro são vias para se chegar a um resultado, uma personagem, uma obra, um fim definido.

O eixo trabalhado foi voltado para o *training* do performer com o objeto e as respostas corporais às repetições de movimentos, visando buscar possibilidades de produção de um corpo cênico orgânico a partir dessas relações.

Foram documentados os elementos e ferramentas utilizadas na construção do solo, descrevendo seus laboratórios, as pesquisas, expondo as dúvidas, interrogações e possíveis caminhos trilhados que compuseram o *training* do corpo cênico da bailarina. O dossiê aqui exposto concentra-se nas respostas corporais nessa busca pela sua própria verdade, seu caminho mais orgânico, a descoberta de si mesmo.

1. NA EFERVESCÊNCIA DO VIR-A-SER DA OBRA

O avesso de todas as coisas e a imensidão íntima das pequenas coisas são visitados. Transpostos os limites exteriores da obra, quão espaçoso é o interior. A intimidade da obra guarda uma movimentação intensa e uma vasta diversidade de possibilidades de obras. (SALLES, 2008, p.32)

Dentre várias teorias, métodos, sistemas, visões aqui trabalhadas, a Crítica Genética foi o método de documentação para a análise da obra.

A escolha desse método de pesquisa se deu porque tratamos aqui de um estudo de processos artísticos, a inserção dentro da gênese de uma obra, a exposição dos caminhos percorridos pelo criador no ato criativo.

Segundo Féral (2004) as análises sobre obras de arte evoluíram muito no último século, a partir do momento que, ao invés de buscar a interpretação dos signos e classificar o espetáculo a partir de como ele se oferece aos nossos olhos, os críticos passaram a considerar todas as esferas pulsionais, energéticas e emocionais contidas nas obras.

Ao voltar o olhar para o corpo do ator, vê-se a necessidade de se pensar o processo pelo qual ele passa para chegar à cena, focando assim as análises nos caminhos percorridos e no treinamento do corpo cênico. Percebe-se então que é preciso avaliar o trabalho preliminar à representação, dar importância à evolução pessoal do performer e ao pensamento crítico do criador.

Ao considerar o percurso de uma obra, admitimos que a representação é somente um momento de um processo em evolução, ou seja, não pode ser avaliada sem levar em consideração o processo no qual ela está integrada. O processo compreende não só a obra no momento da representação, mas também o curso da sua produção (FERÁL, 2004).

Esse trabalho genealógico busca compreender as etapas do trabalho de construção da cena, considerando a evolução do ator, além de pôr em questão a noção de teoria e prática agregadas.

Na criação de uma cena, o artista é o primeiro crítico de sua obra; na verdade, ele cria uma teoria autoral que quer desenvolver no curso da sua criação.

O autor é o próprio crítico de sua prática. Ao considerar o processo percorrido até se chegar a uma cena, observa-se que as produções criativas são longas e árduas pesquisas de um criador transformadas em obras.

Strazzacappa (1998) faz uma interessante observação sobre a inquietação que a maçã causou em Newton, que comparamos aqui com essa noção de crítico de sua própria arte. A autora diz que a queda da maçã despertou uma questão precisa e bem formulada para Newton, o que gerou uma grande teoria. Ou seja, as obras são respostas às questões formuladas por seu criador, os processos são as buscas por essas respostas.

A Crítica Genética tenta de certa forma penetrar no processo de cognição criativo, coletar os rastros deixados pelo autor durante o processo, mesmo considerando que muitos dos caminhos tomados são instintivos e só deixam rastros no corpo. Por isso, esse método é voltado para as ciências cognitivas, em que se observa e se tenta compreender as tomadas de decisões sob percepções, raciocínios, imaginações, pensamentos rápidos, *insights* e outros meios que não deixam indícios concretos.

Adentrar a gênese da obra é considerar a evolução do ator enquanto ser e as pesquisas do criador enquanto teórico prático, aclarando assim o sentido da obra e permitindo ver a criação em ação.

Documentar os caminhos do diretor é uma forma de pôr à mostra o que vem *a priori* de sua criação, para compreender a orientação geral de sua peça. Todos os saberes periféricos, trabalhos com os atores, treinamentos, iluminação, figurino, objetos, pesquisas, agregam o trabalho prático para se chegar à cena. Considerar o processo é pôr em xeque todos esses saberes, é considerar a obra um processo em evolução, um conjunto de dúvidas e soluções, uma encruzilhada de vários caminhos e, principalmente, a evolução de um pensamento e de indivíduos cênicos.

Féral (2004) apresenta duas questões sobre a finalidade da análise de um espetáculo. Uma crítica aspira a uma melhor compreensão do que se passa em cena? Ou almeja compreender a arte do artista? Hoje a segunda questão nos é mais importante, por isso se faz necessário unir produto e processo, pois ao separá-los não é possível compreender o artista como um ser em constante desenvolvimento que passa por um trabalho árduo de evolução e aprimoramento. Para a autora, separar produto e processo é separar a obra de tudo que lhe deu sentido. Ignorar as

seleções do artista ocultaria seus princípios e desejos, seria desconhecer o fato de ele ser pensador de sua própria obra.

A evolução do ator enquanto ser, a qual não se faz somente para uma determinada obra, está intimamente ligada ao seu *training*, à sua vida real mesclada com sua vida cênica, por isso é tão importante expor essa união de vidas num único ser. É um trabalho de vida e não pode ser avaliado somente no momento em que está em cena.

A crítica genética, ou estudo dos processos artísticos, abre uma análise do que antecede a representação, que nos obriga a pensar sobre o trabalho do ator, as pesquisas do autor, as etapas de construção da cena. É o estudo de uma obra em geração, é uma investigação da evolução do pensamento do criador (FÉRAL, 2004).

Nesta pesquisa, essas inquietações se fazem necessárias para se pensar a importância da documentação e análise de um processo até se chegar a uma obra. É valorizar os caminhos percorridos, compreendê-los como uma evolução de corpos e de pensamentos, ressaltando sempre nesse percurso o treinamento e preparo do ator e a crítica e pesquisas do autor sobre sua própria obra.

1.1. Os Laboratórios de Criação e a Crítica Genética

A importância de se pensar os processos vem da afirmação segundo a qual o artista é o próprio agente de sua arte, consciente de que o desenvolvimento de seu trabalho corporal interfere no resultado final de sua obra (STRAZZACAPPA, 1998). Hoje tem-se consciência de que uma obra não existe por si só; é o resultado de um processo que não compreende apenas as pesquisas desenvolvidas para tal produto, mas sim uma evolução do performer em relação à sua vida cênica. Existem diversas formas de processos criativos, mas nessa pesquisa trataremos sobre os Laboratórios de Criação, pois foi a fonte investigativa para o processo criativo aqui trabalhado.

“Antes do homem estar consciente da arte ele tornou-se consciente de si mesmo. Auto consciência é, portanto, a primeira arte” (BATTCKOCK, *apud* COHEN, 1989, p. 16).

Essa citação de Gregory Battcock remete a uma das propostas trazidas num laboratório de criação como fonte geradora de novas ações e formação do ator. A

autoconsciência, um processo de descoberta de si conectado a tudo que está a sua volta - o outro, o meio, a realidade, o objeto - é utilizada durante o processo de laboratório como fonte geradora de novas ações físicas e conscientização do corpo e do que está a sua volta.

Não se trata somente do corpo de um dançarino, mas do corpo que é nosso corpo na vida; no entanto somos obrigados a repensar o que quer dizer esse “nosso”, qual é a natureza dessa relação, deste pertencimento entre o corpo e nós, qual o lugar que o corpo ocupa em nossa vida. (UNO, 2012, p.56)

Os Laboratórios de Criação, segundo Leonora Lobo e Cassia Navas (2008), instigam os performers-criadores a pesquisar uma identidade e linguagem singular, permitindo que o performer tenha a oportunidade e liberdade para se colocar como ser na obra que vai desenvolver. Durante esse processo de criação, o performer tem livre-arbítrio na construção das cenas. Ele propõe, cria, põe-se como indivíduo na obra. Todos os intérpretes envolvidos participam da criação de todos os elementos da obra. É uma construção na qual o processo não se desvincula do produto. O processo tem como objetivo instigar os intérpretes para criar sua própria linguagem e identidade no produto tido como a obra final.

“Técnicas Corpóreas, a procura do que somos nós mesmos”, Strazzacappa (1998, p.42) intitula seu texto com essa expressão que se faz muito importante na compreensão de um processo a partir de Laboratórios de Criação. Na verdade esse é um processo em que o artista entra em contato consigo mesmo, confronta uma técnica exterior com o que se tem *a priori*, sua cultura, seus costumes, sua gestualidade e tenta, a partir desse paralelo, encontrar a si mesmo.

A arte é o fim. A técnica será o meio de se chegar a esse fim. Não basta a ideia ou a criatividade se não tem meios e técnicas para a sua realização. Da mesma forma como afirmamos que não existe arte sem técnica podemos entender que toda técnica supõe uma arte e uma estética. (STRAZZACAPPA, 1998, p. 43)

A autora diz que não há arte sem técnica, a arte é um fim e a técnica é o caminho para se chegar a esse fim. Para Strazzacappa (1988), o trabalho técnico não deve funcionar apenas como a manutenção da capacidade motora; deve, além de nutrir o corpo, ser capaz de levantar questões, suscitar reflexões e acima de tudo

levar o artista à expressão. Defino aqui o *training* como essa técnica de descobertas de caminhos para esse fim.

Percebemos, portanto, a importância do trabalho que o artista precisa desenvolver para chegar a esse fim, para conseguir agir criativamente durante sua prática num laboratório de criação. Defendemos aqui que o meio para melhorar o desempenho do performer e se chegar a um fim criativo é o *training*, com o qual são desenvolvidas as faculdades e ferramentas necessárias e para que ele possa participar de um processo em laboratório. Durante o *training*, o performer descobre suas próprias linguagens e se aperfeiçoa para entrar em processo de laboratório de criação. São atividades diárias nas quais os performers se auto interrogam e desenvolvem seu potencial artístico. Quais são minhas potencialidades? Como desenvolvê-las? O que me bloqueia? Qual minha zona de conforto? Qual é minha linguagem corporal?

Féral (2004) diz que o *training* é o que o ator leva consigo, são todos os aspectos da sua formação enquanto artista, são os meios que ele usa para aperfeiçoar sua arte, é um trabalho físico, de interioridade e criatividade em conexão com o meio e o outro. A função do *training* é transformar o corpo em veículo de pensamento, é deixar seu corpo em estado de criatividade, abrindo no performer suas vias criativas e evolutivas.

O performer precisa aprender sua profissão sob bases pedagógicas que apontem para uma preparação física, mas também para uma educação completa e harmonizadora de seu corpo, seu espírito e seu caráter como homem. O ator precisa estar presente com o corpo todo, desenvolver sua sensibilidade.

É o trabalho do ator sobre si mesmo. Tanto para Féral quanto para Grotowski, o ator precisa descobrir seu próprio corpo para explorar seus movimentos e livrar-se de seus bloqueios, tentando ultrapassar seus limites.

Se o ator está consciente de seu corpo, não pode penetrar em si mesmo e revelar-se. O corpo deve ser libertado de toda resistência. Deve, virtualmente deixar de existir. [...] deve aprender a não pensar em somar elementos técnicos, mas em conseguir eliminar os obstáculos concretos que se apresentem. (GROTOWSKI, 1971, p.31)

É um trabalho árduo e demorado, deve durar uma vida toda. É uma formação do corpo e do espírito. O *training* é um processo que desenvolve habilidades

artísticas ao ator, independente de qual obra ele vai desenvolver; é um caminho para aprimoramento de sua arte, por isso esse processo é mais importante do que um treinamento voltado para um produto específico.

Alguns elementos são apoios nesse aperfeiçoamento do ator. Aqui asseguramos a importância do objeto nesse caminho, servindo como suporte para as novas descobertas do intérprete-criador, deixando de ser somente um acessório e passando a sugerir e a atuar na encenação. Segundo Costa (2007), em sua diversidade propositiva e estética, o objeto surge como elemento aglutinador e ponto de partida para criações; mas para chegar até isso ele passa por todo um processo de criação e investigação junto com o intérprete e o encenador.

Utilizo, então, a Crítica Genética como proposta para registrar os laboratórios de criação, investigações e pesquisas ocorridas durante o processo da criação do solo “*A Respiração da Bailarina*”. Documentamos as escolhas e caminhos percorridos pela performer, expondo um pouco do seu processo cognitivo, percebendo como a rede de criação se materializou em obra, focando em descrever como o corpo da bailarina respondeu às relações com os objetos por meio da repetição.

Segundo Salles (2008), os estudos genéticos surgiram na França, em 1968, quando Louis Hay e Almuth Grésillon criaram uma pequena equipe de pesquisadores encarregados de organizar manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine e esses pesquisadores tiveram problemas metodológicos para lidar com tais manuscritos literários. Vários estudiosos de manuscritos literários tiveram os mesmos problemas. Quando essa problemática se tornou geral, criaram um laboratório no *Centre National de la Recherche Scientifique* dedicado exclusivamente aos estudos de manuscritos literários.

A Crítica Genética foi introduzida no Brasil por Philippe Willemart em 1985, por ocasião do I Colóquio de Crítica Textual: o Manuscrito Moderno e as Edições, na Universidade de São Paulo.

Na citação trazida por Grésillon, a função da Crítica genética é

Analisar o documento autógrafo para compreender, no próprio movimento da escritura, os mecanismos da produção, elucidar os caminhos seguidos pelo escritor e o processo que presidiu ao nascimento da obra, elaborar os conceitos, métodos e técnicas que permitam explorar cientificamente o precioso patrimônio que os manuscritos conservados nas coleções e arquivos representam (...) (In: brochura de apresentação do Item, CNRS, 1988, p.4) (1991, p.7)

Esse método tem como objetivo indagar a obra a partir de sua fabricação, por ser esta o resultado de um trabalho que passa por transformações progressivas. “A Crítica Genética é uma prática fundamentada numa perspectiva que transforma a obra em processo, o produto em produção, estudar os documentos do tempo de busca. Esse percurso leva, assim, o pesquisador a reencontrar a obra sob uma nova abordagem.” (SALLES, 2008, p.71); isto é, a abordagem do tempo da escrita.

O desejo é compreender melhor o processo de criação a partir de registros deixados pelo intérprete-autor no percurso da concepção da obra. É uma forma de confrontar a obra com todas as possibilidades que a compõem. É tentar compreender os processos de invenção cognitiva e estética. Segundo Gréssillon (1991), o foco está na escritura, o que o autor está fazendo com suas infinitas dependências, com suas pertinências ou impertinências.

Segundo Costa (2007), a exploração de objetos cênicos nos processos de criação vem de vanguardas históricas como na Bauhaus (corpo-mecanismo), gestus-objeto brechtiano ou pelo teatro pobre de Kantor. Grotowski (1971), no seu teatro pobre, atribuiu multifuncionalidade aos objetos nas cenas. Todas essas vertentes só são possíveis desvinculando o objeto de uma função final na obra e deixando que ele se coloque como sujeito nos processos. Voltando assim à base da Crítica Genética, que segundo Camargo nasceu

nos campos seguros da literatura, é conhecida por problematizar o papel do texto literário, por “demolir” o estatuto soberano do texto publicado e abrir a possibilidade de observação do texto, utilizando-se de todas as versões e notas feitas anteriormente à sua publicação: o prototexto ou avant-text. Esta crítica dessacraliza o texto “final” ao colocar em discussão toda a pré-escritura realizada na publicação de um determinado material, a gênese do texto, seu passado formador e suas variantes, e os caminhos e descaminhos percorridos pelo autor. (2008, p. 07)

Segundo Salles (2008), ao ler os manuscritos encontrados, abriam-se frestas para novas interpretações, espaços para a imaginação, e essas fissuras proporcionavam liberdade para se perceber um material que livros acabados não são capazes de fornecer. Juntando esses elementos que estão diretamente ligados à produção da obra, segundo Camargo (2008), forma-se uma relação de construção da obra final com seus precedentes, revelando a infraestrutura da obra.

O crítico passa a conviver com o caminho, a conhecê-lo e a apreender o tempo da criação, da escritura de uma obra. Ao observar a fabricação, oferece à obra uma perspectiva de processo, pois ela é o resultado de um processo: “a obra não é, mas vai se tornando, ao longo de um processo que envolve uma rede complexa de acontecimentos.” (SALLES, 2008.p.25). Esse acerto mostra que a Crítica Genética vê a obra como uma transformação progressiva, um conjunto de ideias que vão se aprimorando e se sobrepondo à medida que se transformam em obra.

O papel do crítico genético é, portanto, acompanhar o processo criador a partir de uma determinada perspectiva crítica, na busca por explicações sobre o ato criador. Não cabe a esse crítico conferir (ou não) valor estético à obra nem às suas diferentes versões. (SALLES, 2008, p.112-113)

O crítico deve tentar entender as motivações que fazem o autor ir por esse ou aquele caminho, desvendando assim parte daquele pensamento criativo em pleno ato de criação artística. Procurar quais valores o artista dá aos momentos da obra, levando-o a fazer suas escolhas. Nossa proposta é justamente investigar os objetos como fonte de relações e resistências para o intérprete, são eles que vão ser interrogados, questionados tornando-se fonte de pesquisa para a criação.

Os performers têm a liberdade de criar, a partir de suas interpretações sobre o que está sendo proposto pelo diretor-orientador. Ele traz imagens, textos, sons, objetos como estímulos para que os performers se interroguem, ativando sua memória e buscando as lembranças a que aqueles estímulos remetem. Esse processo é desenvolvido nas práticas criativas e treinamentos realizados no Laboratório de Criação da Cena Contemporânea na Universidade Federal Fluminense (LCICC-UFF), com direção de Martha Ribeiro. Segundo Stratico (s.d.) o objeto atua “como ponto de confluência da memória, do corpo e da relação com o espaço, o que faz revelar a presença de sujeitos contidos no objeto.” (s.d, p.1). Ou seja, o objeto se coloca como sujeito para poder interrogar e ressignificar o intérprete-criador.

Para Salles (2008), o propósito da Crítica Genética é violar os segredos, ver a criação artística do seu interior, é um interesse pela construção. É uma forma de conviver com os problemas que o artista enfrenta no percurso e observar quais são

os critérios que regem suas opções no decorrer do processo. Examinar o vir-a-ser da obra.

Para descrever sobre a criação em processo, é preciso ressaltar o trabalho do performer; ele é o corpo pensante em obra, “pensar sobre algo é inerentemente um trabalho de pensar sobre si, ou no mínimo de modificar uma visão cristalizada.” (ZALLA, 2013). Os laboratórios desenvolvidos no LCICC-UFF e os específicos para a criação do solo, os quais investigaremos nesta pesquisa, trazem como matéria investigativa os objetos; o uso desses objetos pelo performer na quebra com o corpo cotidiano, desnudando as crostas impostas sobre o corpo, é o que nos interessa acompanhar, na busca da via criativa. É preciso lidar sempre com o novo, o improvável, o acaso, e a partir de tudo isso modificar a si mesmo. Pensar diferente, perceber diferente. Ser diferente.

É um caminho muito singular, cada corpo reage de maneira singular ao mesmo estímulo, pois é uma busca pelas suas vivências, é olhar o passado com a concepção de hoje e transformar essa mistura em movimento, é interpretar e desvendar problematizações, desafios, sentimentos e relações diante do que está sendo proposto, porém com o corpo, a técnica, o espaço, o tempo de hoje. Esse movimento, essa relação de aproximação de coisas distantes e a aparição de coisas que estejam próximas, são transformadas em repertório de movimento para as criações nos Laboratórios. É como se se pudesse abrir um vazio para que se possa interrogar e criar novas ações. É uma busca de movimentações verdadeiras que vão além da técnica do performer.

Gil (2001) traz a imagem de um queijo que possui espaços vazios em seu meio, mas que não deixam de fazer parte do todo. São poros que compõem o todo.

A ideia dos buracos que povoam a consciência do corpo (e a consciência sem mais) reveste-se de suficiente importância para que Steve Paxton crie uma imagem de uma consciência *gruyère*, esburacada, a maneira do queijo suíço, e para que tente propô-la como modelo de funcionamento da consciência. (GIL, 2001, p.139-140)

O autor acredita que esses buracos de consciência são momentos em que o corpo age inconscientemente, é nesses instantes que ele utiliza da sua própria ciência. Esses poros são espaços em que a consciência não conseguiu guiar o movimento e ele se fez pela consciência do corpo.

Durante o processo de criação, os performers desenvolvem relações consigo, com o outro, com os objetos. As relações provocadas inconscientemente também se tornam linguagem. Para que essa nova linguagem venha à tona, é preciso que o performer lute contra os repertórios de movimentos pré-estabelecidos no seu corpo; é preciso que ele explore sua anatomia e crie meios de fuga da sua zona de conforto imposta pelas técnicas antes trabalhadas. É preciso voltar para si, retornar a si, mas sempre em constante conexão com o meio e o outro, é preciso estar sempre em movimento, se questionando a qualquer momento, para mais uma vez ser modificado com as novas experimentações. Os objetos auxiliam nessa busca pelo que Grotowski (1971), entre outros, chamam de organicidade, um corpo sem cascas, verdadeiro, real.

É um processo inverso do convencional, no qual a experimentação acompanha a racionalização, tornando mais fácil ao indivíduo colocar-se como ser único, extraordinário e singular, pois cada um tem um modo de se relacionar e experimentar o que está sendo proposto. Só podemos conhecer plenamente o que somos capazes de perceber e processar pelo nosso corpo. A mente está no corpo, é incorporada, corporificada. A ideia é fazer com que o performer se coloque como corpo pensante diante dos problemas apresentados, traga para a criação seus sentimentos, emoções, anseios, afinidades, empatias, vivências, relações; ou seja, que o performer se coloque como um ser extraordinário, criando suas particularidades e singularidades, através das relações travadas durante o processo.

Criar é um ato de permanentes tomadas de decisões, é fazer modificações, é optar pelos aspectos de comunicação. Essas decisões são intrapessoais, sensíveis e intelectuais. É isso que dá singularidade às obras, os critérios de decisões é que demonstram a presença do criador. Durante o processo, é preciso deixar que o conhecimento venha da experimentação, das sensações, da sua interpretação do que está acontecendo e não do que já está previamente imposto. Verdades ali são colocadas para serem questionadas, interrogadas, discutidas, para se criar a partir delas novas zonas de refúgio. Através de experimentações corporais, o performer torna-se um ser diferente, cria novas movimentações pesquisando as possibilidades e impossibilidades corporais impostas por sua anatomia. O performer explora seu corpo ao máximo tentando descobrir até onde pode ir, trabalhando além do limite da especulação corporal.

É preciso investigar e explorar as particularidades do próprio corpo, achar seu vocabulário. Espaço e corpo se constituem e evoluem através de intercâmbios e transformações que acontecem continuamente. O corpo, o indivíduo e o ambiente são resultados desses cruzamentos que acontecem o tempo todo dentro de nós. O corpo passa sempre por mudanças para compreender a própria existência. Tudo isso se transforma em movimentação. Isso é algo que se constrói continuamente, não é fixo nem estável. É movimento. É um sistema aberto.

Tudo está ainda em construção, em movimento, em ação, essa mobilidade faz com que a pesquisa esteja sempre em caráter hipotético ou provisório. Por mais que o crítico lide com a limitação do material, pois nem tudo pode ser materializado, ele tem uma fonte interpretativa inesgotável.

O protexto¹⁶ é visto como um novo texto, formado pelos materiais que o crítico tem em mãos. Nesse conjunto analítico e interpretativo, o crítico une o que tem de material com teorias focando no seu objeto investigado; essa organização e produção já é mediada pelo olhar do pesquisador, por isso é vista como parte da pesquisa, o ponto de partida. Essa organização já vem embebida do propósito da pesquisa, a abordagem escolhida funciona como um filtro entre o olhar do pesquisador e o objeto de sua pesquisa. Essa fase está sempre em aberto, porque a qualquer momento o pesquisador pode encontrar novos documentos e inseri-los nesse dossiê. Todo material está em plena relação com o que o criador quer fazer.

O Crítico Genético trabalha sobre a estética do inacabado, estética em criação, é uma pesquisa em constante devir. Segundo Salles “o estudo genético confronta o que a obra é com o que foi, com o que poderia ter sido ou ainda com o que quase foi, ele contribui para, por um lado, forçar a ver em cada fase um possível término — uma possível obra” (2008, p.121). Nesse ambiente instável a função do crítico é dar contornos definidos às escolhas do criador, não é uma sucessão de partes e sim todas atuando dialeticamente uma com as outras. Todo esse diálogo é mediado pelo criador, o crítico então observa as singularidades desse artista para se

¹⁶ Salles (2008) fala sobre a elaboração de um dossiê genético como ponto de partida para a organização e construção do seu objeto de pesquisa. É quando o crítico organizará os documentos que tem em mãos para se tornarem legíveis. Esse dossiê é chamado de Prottexto, termo introduzido por Jean-Bellemin-Noel em 1972 e que passou a ser usado para evidenciar que a organização dos documentos a serem estudados é resultado de uma elaboração teórico-crítica.” (SALLES, 2008, p.62).

chegar a possíveis generalizações. Esse emaranhado de ações deixam transparecer repetições significativas para uma possível teorização do processo artístico.

Nesse processo, o foco principal é desenvolver, criar, inventar um hipertexto, um texto espetacular¹⁷, como dirá Féral (2004), no qual corpo e palavra não se separam. O texto não pode existir sem o corpo, eles estão extremamente imbricados e não podem ser separados. Tudo que é posto em cena está em total relação com as ações; assim, não existe hierarquia nas relações, tudo tem a mesma importância e nada existe em separado.

O uso das linhas de força (*leimotives* criativos, narrativas) de “irracionalidades”, a incorporação do acaso/sincronicidade, são operações do *work in progress*, no qual o paralelismo entre o processo e o produto são matrizes constitutivas da linguagem. (COHEN, 1997, p. 1-2)

Durante esse tipo de processo, tudo que perpassa as criações é unido numa espécie de aderência. Não se trata só de uma colagem simples de eventos, mas a construção de um terceiro conteúdo a partir da convivência de dois diversos. As linhas que transcorrem o processo e o produto, aqui colocados como o momento da apresentação e não como a obra acabada, são sempre fontes de novas linguagens. A obra se dá ainda em processo, pois está aberta a sofrer interferências mesmo no momento de sua exposição. Essas interferências e novas percepções no momento da execução são os possíveis vir-a-ser da obra que a Crítica Genética investiga.

É importante ressaltar que como se trata de frestas deixadas durante os processos, sempre ficarão pontos obscuros nas obras, principalmente porque cada crítico pode ter uma abordagem diferente sobre o mesmo aspecto do processo. Segundo Camargo, “As teorias vão sendo refeitas, negadas, retomadas, aprofundadas, enquanto o objeto continua, em forma de Esfinge, constantemente requerendo decifração, devorando e sendo devorado pelos incautos passageiros de seu saber.” (2008, p.02). O sujeito é a própria existência, que vai conformando através dessas inúmeras colagens ou transformações que vão sendo feitas.

Os objetos são utilizados durante os processos de criação como estimuladores do ato, buscando lembranças do performer e verdades

¹⁷ Josette Féral denomina como texto espetacular um texto que não pode existir fora da partitura para a qual ele foi criado. É um texto em que todos os elementos estão estreitamente imbricados, sendo impossível dissociá-los. (Féral, 2004).

esquecidas/perdidas. Para utilizar os objetos como estímulos para as cenas, é preciso compreender um pouco de como têm sido as relações com os objetos na vida contemporânea, no nosso dia a dia, como eles têm nos dominado. Os objetos que nós utilizamos trazem nossas marcas, marcas do tempo que vivemos, mas na contemporaneidade, segundo Stratico (s.d), eles têm passado tão rápido em nossas vidas, que nem sempre conseguimos identificar nossas próprias marcas naquele objeto. Deixamos de ver e receber o encantamento dos objetos.

Ainda segundo Stratico (s.d), utilizar um objeto é estar em contato com marcas de quem dele usufruiu, é estar em contato com a presença de outras pessoas, nem que seja a que construiu aquele objeto. Utilizá-los como fonte de pesquisa para obras de arte é estar nesse espaço de encontros de presenças, é ouvir e sentir as presenças que habitam aquele objeto. Ao questionarmos as presenças e ausências que nos rodeiam, causamos uma desierarquização do espaço, do tempo, do corpo, em que tudo pode interrogar e ser interrogado, tudo influencia e é influenciado ao mesmo tempo.

A relação do objeto com o corpo do intérprete-criador faz com que o objeto se torne uma extensão desse corpo, ficando assim, sempre, um dependente do outro. É como se criasse entre objeto e performer o corpo paradoxal de José Gil (2001).

Espaço a vários títulos paradoxal: diferente do espaço objectivo, não está separado dele. Pelo contrário, imbrica-se nele totalmente, a ponto de já não ser possível distingui-lo desse espaço: a cena transfigurada do actor não é espaço objectivo? E todavia, é investida de afectos e de forças novas, os objetos que ocupam ganham valores emocionais diferentes seguindo os corpos dos actores, etc. (GIL, 2001, p. 57)

Esse corpo seria um terceiro elemento, o objeto deixa de ser só objeto e o performer deixa de ser só seu corpo; juntos, eles se transformam num terceiro corpo, que é a união dos dois, estando tão imanentes que não podem se separar.

O autor fala da relação do bailarino com o espaço, que vem ao encontro de nossa percepção em relação ao performer com os objetos cênicos, em que há uma intimidade, um alargamento do corpo do performer se tornando aquele objeto e o objeto se alargando e se tornando corpo do performer. Juntos são um só. O corpo amplia seus limites, esses passam a ser para além dos seus contornos normais e se tornam um terceiro ser, imbricado com o objeto.

1.2. A Imanência do Espaço

“Como se recobrissem as coisas com um invólucro semelhante à pele: o espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço. De onde a extrema proximidade das coisas e do corpo” (GIL, 2001, p. 57-58).

Gil (2001) fala de uma corporeização do espaço, onde interior e exterior já não se separam mais. É como se essa dualidade deixasse de existir a partir de práticas de contato e se transformasse num único corpo, para ele o corpo paradoxal.

A importância de se pensar essa imanência do espaço é tentar compreender a relação do performer com seu exterior, o espaço que o circula, com foco, aqui nessa pesquisa, no objeto que está sendo utilizado como fonte interrogativa para sua criação enquanto se torna parte do corpo do performer. É preciso que as relações entre interior e exterior se estreitem cada vez mais para que se cause uma dependência entre elas. As relações e o apropriação do espaço não só instigam novas ações, mas se tornam ações. Sem o espaço corporificado é como se faltasse um pedaço do corpo do performer, o exterior aqui trabalhado é pele, é limite, é motivo das novas ações.

O corpo tem de se abrir ao espaço, tem de se tornar de certo modo espaço; e o espaço exterior tem de adquirir uma textura semelhante à do corpo a fim de que os gestos fluam tão facilmente como o movimento se prorroga através dos músculos. (GIL, 2001, p.61).

Esse abrir para o espaço e deixar que o espaço adquira a mesma textura do corpo requer uma fusão, uma osmose entre o corpo e o espaço. Esse processo só é possível quando se está totalmente acessível ao que está sendo proposto. É preciso muita concentração e escuta ao que o exterior está dizendo. No caso dessa pesquisa é deixar que o objeto fale e se imponha como ser, é preciso criar uma fluidez energética entre performer e objeto antes de se criar significações.

Seguindo os conceitos de Gil (2001), para que o espaço externo se torne corpo, pensamento e corpo precisam se tornar um só, para que os movimentos sejam infinitos a ponto de se agenciar um outro corpo. Para o autor, o bailarino precisa ter a consciência como um órgão do corpo, ter plena noção das suas

energias internas e externas. A consciência do corpo começa pela observação de nós mesmos, desde as mais pequenas ações, como a simples noção das forças internas e externas que são necessárias para nos manter de pé. A consciência do interior permite que o performer se amplie para o exterior.

Instabilidade, interação, transitoriedade, crise, caos, transformação mútua, multifacetada e complexidade são termos trazidos por Dias (2006) para definir os modos de nos relacionarmos com o espaço que nos circula. Percebe-se que todas essas palavras não têm algo de concreto e exato, mas todas apresentam uma fluidez contínua e em movimento. Essas palavras permeiam a proposta aqui trazida, de que durante os processos de criação de subjetividade, o performer, enquanto indivíduo criador, precisa viver nessas questões inacabadas, instáveis, viver nesse caos acima colocado.

É preciso se desequilibrar, se desordenar para poder surgir novas respostas, novas identidades, novos sujeitos e tudo isso em movimento, nunca estanque, nunca pronto, sempre em processo. O performer precisa a todo tempo estar aberto ao que o espaço externo lhe propõe. É preciso se organizar a partir do caos, do ruído, do instável. É preciso se pôr numa situação livre de tudo que nos é imposto para que possamos criar a nós mesmos através de experiências novas. Os Laboratórios de Criação e a Crítica Genética dão muita importância aos processos porque é ali que se instiga essa criação de um novo corpo inserido num novo espaço. É durante os processos que as forças motivas aparecem, o corpo se torna espaço e os espaços se tornam corpo. Essas relações é que são transformadas em ações.

É preciso que o performer pense e aja sobre o mundo que está diante dele naquele momento, traga ações que o atravessem por algum motivo. Por isso que os processos de Laboratórios de Criação dependem mais da sensibilidade do intérprete-criador e do encenador do que de técnicas propriamente ditas; é claro que elas são importantes para refinar as obras de arte, mas a criação vem puramente de uma sensibilidade artística.

Segundo Tvardovskar (2010, p.65) “viver artista, construir uma experiência ética e política, criar algo que deseja compor, transformar e inspirar a si e ao outro, a criação de vida de lugares inexplorados.” Ainda segundo o autor, “a arte deve servir a vida, a ativação dos nossos corpos, intensificação das experiências” (2010, p. 82).

Conferir forma à vida, perturbar a anatomia, criar formas de abstração, contestar práticas. Ou seja, dar instrumentos para que se possam criar as estéticas de si. Modificar tudo que se pensa, se perder, se desorientar e se organizar novamente diferente do que era. Deixar o que se era para trás e criar o que se é diariamente. Tudo isso em constante movimento, tudo isso traduzido em movimentos.

Toda essa criação de si está relacionada com a forma como recebemos e nos apropriamos do nosso exterior. Gil (2001) afirma que a visão é tida como nosso sentido mais intelectual e que existe um tato específico para a visão: o tato é tido como a base do sentir da relação entre exterior e performer. É nessa relação direta, nesse contato do performer com um outro corpo, como no contato improvisação trazido pelo autor, que se adquire uma consciência plena, alargam-se os limites, adere-se ao espaço externo.

A fusão com o espaço não implica perda da singularidade, é preciso sempre lembrar que o corpo adere ao espaço se tornando um terceiro elemento e que esse processo de imanência é sempre movido pela busca da autoconstrução de um corpo cênico num movimento total. Gil (2001) afiança que esse processo de osmose com o espaço é específico de cada bailarino. É uma experiência pessoal relacionada ao tato, pois esse comporta impressões sensoriais e sentimentos, é sentir o espaço que está nos adentrando. As experiências sensoriais derivam dos pontos de vista, é por isso que se dá a singularidade nas obras criadas a partir dos mesmos processos de criação cênica.

As experiências sensoriais transmitem energias do corpo para o espaço e do espaço para o corpo, isso é imediato e inconsciente. O inconsciente trazido por Gil (2001) consiste nos momentos em que a consciência não domina o movimento, o corpo age por conta própria seguindo os estímulos do que está sendo proposto. É quando a consciência não consegue acompanhar a velocidade da reação do corpo. Há uma consciência do processo, mas uma inconsciência do produto. É como se o performer se deixasse escapar de si próprio para se abrir aos movimentos.

Para se impregnar do espaço, o performer precisa ter consciência do que está a sua volta, o que significa que precisa deixar ser iluminado pelo que está no seu exterior. Gil (2001) assegura que para se deixar invadir ou impregnar por outros corpos é preciso, antes de mais nada, entrar numa zona de pequenas percepções.

Ele considera a consciência como um bloco de pequenas percepções. É como se o bailarino se transformasse numa Banda de Moëbius

Que o bailarino através do seu movimento transforme seu corpo numa superfície de Möbius decorre naturalmente da própria constituição do corpo: recoberto de uma pele única, simula nas costas um quase-avesso da frente – oposição que o movimento de oposição abole imediatamente forjando uma única superfície <<frontal>>, se assim se pode dizer (GIL, 2001, p. 78).

A banda de Möbius não tem dentro nem fora, verso nem avesso, é um fluxo contínuo de energia entre o interior e o exterior. É preciso mergulhar no próprio corpo para que a consciência se abra para o mundo e possa ter contato, e se contagiar, pelas forças do mundo. É uma impregnação recíproca. Perceber o mundo no seu corpo e seu corpo no mundo, a consciência do seu corpo induz um contato paradoxal com o mundo, paradoxal porque é a consciência do seu inconsciente, a consciência diluída no corpo.

1.3. Esboçando um corpo cênico: processos de criação

O corpo humano sempre foi fonte de muitas pesquisas, buscas e descobertas artísticas. Na dança, no cinema, nos esportes, no teatro, cada um com suas especificidades, mas todos com o mesmo material: o corpo humano. Alain Corbin; Jean-Jacques Courtine; Georges Vigarello (2011) analisaram como esse corpo foi visto no séc. XX, em várias áreas de conhecimento. Faremos um recorte em suas análises, privilegiando suas proposições sobre o corpo dançante, sobre como ele tem sido visto na dança. embora os autores citem importantes nomes, destacamos aqueles que mais colaboraram para a pesquisa em desenvolvimento.

Os autores começam as discussões pela bailarina Loïe Fuller (1862-1928), que nos interessa especialmente nessa pesquisa pelas suas descobertas sobre o espaço cênico e o uso de objetos em cena. Pioneira na exploração de luzes, criou jogos de luzes coloridas em seus tecidos esvoaçantes, concebeu um jogo de visão no qual a bailarina aparece e desaparece no meio dos seus véus. Fuller utiliza das explorações sensoriais em seus espetáculos com caráter ilusionista. Sondando as possibilidades do movimento e da luz, com seus arremessos de véus, prolonga a trajetória dos movimentos no espaço. Segundo Corbin; Courtine; Vigarello (2011)

velocidade, luz e cor são os agentes da arte de Loïe Fuller, que parte desses elementos para sua exploração de movimentos, os quais são vibrações lançadas ao espaço. Assim Loïe traz a ideia de corpo vibrátil, confluência de dinâmicas sutis.

Explora-se o sentido da visão sob o corpo dançante e assim sua cinestesia, concluindo que o corpo tem a capacidade de produzir fenômenos que não têm correspondente no mundo material. O funcionamento do corpo no ato perceptivo torna-se um desafio, distinguindo sensações interiores e sinais exteriores, o movimento na relação com as percepções passa a suscitar cada vez mais interesse. Fuller inovou o olhar sobre o objeto, deixando de ser estático e ignorado e passando a ser utilizado como fonte exploradora de movimentos e atração especial no espetáculo.

Segundo Corbin; Courtine; Vigarello (2011) na virada do séc. XIX cientistas descobrem que toda percepção, antes mesmo da tomada de consciência da sensação, provoca descargas motoras. Sendo assim, percepção e mobilidade estariam intimamente ligadas.

“Jacques-Dalcroze lança a seguinte proposta: ‘O movimento corporal é uma experiência muscular, e essa experiência é apreciada por um sexto sentido – ‘o sentido muscular’. Dele decorre a possibilidade de perceber as variações de intensidade do tônus muscular, constituindo estas de certo modo a paleta do dançarino. [...] sistema neurovegetativo que regula os ritmos fisiológicos profundos: respiração, fluxo sanguíneo etc. É esse território da mobilidade, consciente e inconsciente, do corpo humano que se abre para a exploração dos bailarinos.” (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2011, p. 515-516).

O corpo começa a ser visto como revelador de mecanismos inconscientes. A dança moderna investiga esse mundo subterrâneo que parece ocultar a origem da mobilidade emocional e corporal.

Isadora Duncan busca por um movimento inicial que daria vida aos outros movimentos involuntários. Esse primeiro movimento desencadearia uma série de outros que seriam simplesmente reações a essa primeira ação. Foi a primeira bailarina da era moderna a abandonar o espartilho e dar foco na respiração. Considerava o torso o cadinho das funções viscerais e suas ressonâncias afetivas. Assim, o torso se torna, para muitos bailarinos modernos, o ponto de origem de todos os movimentos. Outro exemplo importante a corroborar essa ideia foi Martha Graham na década de 1930. A bailarina utiliza a bacia como o reservatório das

forças motoras, o centro de gravidade, o ponto de mobilização da massa corporal e seu transporte pelo movimento. Já Mary Wigman, pioneira da dança moderna alemã, volta o olhar para o interior do corpo, as batidas do coração, o murmurejar do sangue. A bailarina acredita que a respiração comanda silenciosamente as funções musculares e articulares do nosso corpo. O fôlego revela o grau de intensidade e de tensão do movimento. A inspiração e expiração fornecem aos bailarinos os princípios de tensão e relaxamento. O espaço intracorporal começa então a ser explorado. Pela respiração o corpo dilata e contrai além de produzir relações contínuas do interior com o exterior. Segundo Corbin; Courtine; Vigarello, entre os séculos XIX e XX, inicia-se o pensamento do artista autoconsciente, numa busca do voltar-se para si, de descobrir o seu interior e utilizá-lo como fonte para seus processos artísticos. É o momento em que o corpo passa a ser percebido como ser pensante da obra (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2011).

Em meados de 1910, Rodolf Laban, segundo os autores aqui trabalhados, diz que o primeiro dever do bailarino, ator ou mímico é desenvolver um saber sentir dos seus fatores biológicos, assim como seus fluxos da vida e suas vibrações. A mobilidade para Laban é a via para despertar a memória involuntária, ela que liga o bailarino à diversidade de fenômenos da vida. Elaborou uma arte da improvisação, que faz do esquecimento dos automatismos uma fonte de criação. Visa desfazer os *habitus* corporais, desenvolve um estado de “presença na ausência” que torna permeáveis os fluxos sensoriais. A dança é o cruzamento de formas e forças, sendo necessário que o bailarino aprenda a perceber e interpretar as energias que o cercam: “A grande intuição de Laban, todavia, consiste em ter articulado a questão da memória corporal com a da relação às leis da gravidade.” (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2011, p.528).

A extraordinária estrutura do corpo, bem como as surpreendentes ações que é capaz de executar, são alguns dos maiores milagres da existência. Cada fase do movimento, cada mínima transferência de peso, cada simples gesto de qualquer parte do corpo revela um aspecto de nossa vida interior. Cada um dos movimentos se origina de uma excitação interna dos nervos, provocada tanto por uma impressão sensorial imediata, quanto por uma complexa cadeia de impressões sensoriais previamente experimentadas e arquivadas na memória. Essa excitação tem por resultado o esforço interno, voluntário ou involuntário, ou impulso para o movimento. (LABAN, 1978, p.48-49)

A partir de 1920, Laban centra seu modo de pensar no movimento e na questão do peso e seu deslocamento. A maneira como cada um se adapta à lei da gravidade para se manter em pé é eminentemente variável. Essa relação com a verticalidade depende de uma atitude interior, que determina dinâmicas ao movimento. Para Laban, a dança é poema do esforço, onde o ser não cessa de inventar a sua própria matéria (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2011). Laban começa então a despertar essa consciência de uma memória contida no corpo, de um corpo que pode pensar por si só, que deve ser ouvido porque tem muito a dizer. Os Laboratórios de Criação trabalhados no LCICC-UFF partem dessa livre improvisação para esquecer os automatismos corporais e tornar vivos os fluxos afetivos, gerando novos movimentos para que o performer possa sistematizar sua criação.

Em 1970, Steve Paxton elabora a dança-contato, baseada na troca de peso entre parceiros. Essa dança de partilha põe no coração o sentido do tato. O tato é o único sentido que comporta uma reciprocidade imanente: “não se pode tocar sem ser tocado” (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2011, p.533). Para que essa dança aconteça é preciso que haja no mínimo duas pessoas e não há limite máximo de participantes. Paxton explora a turbulência gravitária a que o bailarino está exposto para desenvolver novas modalidades adaptativas. O centro de gravidade não cessa de flutuar, onde verticalidade é só questão de momentos e nessa desorientação rápida surgem os comportamentos reflexos. Ele quer interferir nos reflexos, treinar o consciente para intervir nos momentos que desencadeiam os reflexos. “A dança-contato procura novas alianças, novas circulações entre os níveis de organização consciente e inconsciente que determinam a emergência do movimento.” (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2011, p. 535). Ao utilizar a pele, que é o maior órgão do corpo, o bailarino desenvolve extrema sensibilidade.

A partir da dança-contato, é a experiência que cria espetáculos, e não representação mental. A busca por reflexos motores, a apaixonada exploração da propriocepção, o reconhecimento da localização espacial do seu corpo, sua posição e orientação, sempre consciente das forças exercidas por cada músculo. Essa percepção permite a exploração de possibilidades de equilíbrio corporal, visando à emancipação dos recursos sensoriais do indivíduo.

A noção de dança-contato, definida por Gil (2001) como contato-improvisação é muito importante, pois defendemos que esse contato, além do contato entre performers, pode ser também alcançado no contato entre performers e objetos. Pôr o sentido no tato, corporificar o objeto, são uma das bases dessa pesquisa, isto é, construir um novo corpo, ressignificá-lo a partir de seu contato com o objeto; o que pode vir a ser uma grande fonte de investigação artística. Outro conceito importante aqui defendido é que a partir de então as experiências se transformam em ações, o corpo passa a necessitar vivenciar algo antes de se transformar em obra de arte e desprende da necessidade de racionalizar ideias.

Retirando forças desse cadinho de forças, a dança do séc. XX continuou a borrar as fronteiras entre consciente e inconsciente, o “eu” e o outro, o interior e o exterior, além da participação na redefinição do sujeito contemporâneo. (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2011).

Ao longo do século, a dança contribuiu para desfiar a própria noção de “corpo”, a tal ponto se tornou difícil ver no corpo dançante essa entidade fechada em que a identidade encontraria os seus contornos. E foi assim que se chegou aos poucos à ideia de corpo como veículo expressivo de uma interioridade psicológica, enquanto a dança descobria a impossibilidade de se dissociar afeto e mobilidade. (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2011, p.538)

Ainda segundo os autores, o bailarino contemporâneo vive numa rede de relação consigo e com o mundo, uma rede móvel de conexões sensoriais. Ele se inventa dançando, fabricando sua própria matéria, é espectador do próprio corpo. Está sempre se tornando consciente das inúmeras relações externas que seu interior lida diariamente, a consciência e exteriorização dos seus afetos, a exploração dos corpos, as descobertas e superações de seus limites. O performer é crítico de si mesmo, é a transformação do seu corpo em veículo expressivo.

1.3.1. O corpo artista

“Meu desenvolvimento como ser cênico é claramente indivisível, apoia-se na dança como ferramenta para fazer do impalpável uma expressão mais palpável e no teatro para encher de sentido e impalpabilidade o movimento.” (MEDINA, 2011, p. 04)

Em sua dissertação “O Corpo Conectado”, Vivian Alexandra Nuñez Medina (2011) relata que não é preciso uma divisão do corpo entre as artes cênicas, e sim pensar uma dramaturgia corporal, um corpo conectado, indivisível. Ao invés de se pensar em dança ou teatro, se dividir entre atriz ou bailarina ou criadora ou ser humano, é preciso pensar num ser cênico. Para a autora, o importante não é resolver a questão de divisão do corpo e sim criar uma pulsão interna, um corpo vivo.

Entender e pensar em um corpo cênico menos fragmentado, no qual não existam cicatrizes, nem rupturas, ressalta a importância do corpo em si mesmo, da materialidade e substância que se permeiam uma à outra, entretecendo os desejos e vontades do criador para solidificar uma expressão potente e única. (MEDINA, 2011, p.153)

Ainda segundo a autora, o treinamento liga tudo num único só corpo físico e mental e precisa ser embasado na construção e estruturação de si, é um lugar onde se configura sua própria técnica. O treinamento visa desenvolver técnicas e procedimentos que permitem ao ator entrar em comunicação e relação com o espectador. Esse pensamento é corroborado por Grotowski em seu Teatro Pobre (1971), pois o mestre-pedagogo acredita que o teatro acontece no encontro entre ator e espectador¹⁸ e que o treinamento do ator precisa ser voltado para aumentar essa força de comunicação. Acreditam que o treinamento é uma forma de potencializar a expressão corporal e os movimentos do ator-bailarino, concentrando seus esforços sobre seus aspectos energéticos interiores. O corpo, para eles, é uma estrutura energética viva.

Segundo Medina (2011), não se pode dar uma fórmula definida de um treinamento cênico corpóreo, mas independentemente se o estímulo vier de dentro ou de fora, o treinamento precisa sempre sustentar as esferas do visível e do invisível, do palpável e do impalpável. Para construir esse treinamento o artista pode

¹⁸ Grotowski mudou a direção sobre o espectador em seus últimos anos na arte como veículo. Segundo Boisson (2013), misturou o ator com o espectador em suas salas onde o espectador não ficava mais passivo às ações, propunha uma osmose entre eles. Os espectadores, para o mestre pedagogo, são testemunhas dos acontecimentos. Por mais que estejam integrados, os atores não se dissolvem nos espectadores, o espectador é quem cristaliza a proposta cênica. “Por um lado, o ator efetua uma doação total dele mesmo, com total mestria; por outro lado, o espectador, pela própria posição que lhe é proposta, é lembrado coletivamente do seu papel de olhar, de ser alguém que percebe, radicalmente *outro* em face do ator. A partir deste outro lado do abismo, consciente de sua alteridade, ele pode se tornar a testemunha de uma representação que consegue impor sua presença.” (BOISSON, 2013, p.125)

se valer de mecanismos e ferramentas de qualquer arte, o importante é que ele foque no objetivo de energizar seu corpo durante a busca de dar formas aos conteúdos invisíveis que ele visa desenvolver em sua obra.

Essa utilização de diversas artes traz a ideia principal do trabalho da autora: a não divisão dos recursos utilizados no treinamento e no palco. Não existe separação, existe um ser cênico:

Corpo físico e espírito em movimento unido, fusionados e potencializados através de uma série de princípios que apontariam aos aspectos invisíveis, mas perceptíveis do corpo. Esboçando, então, um trabalho corporal mais energético, interior e sutil. (MEDINA, 2011, p. 06)

No início do século XX surge a necessidade de se pensar esse corpo cênico. Como ela se dá em cena? Como prepará-lo para cena?

Ao começar a pensar esse corpo articulado com o corpo cotidiano do ator, deixa-se de lado a ideia de representação e preocupa-se mais com a veracidade das ações. Já não interessa mais a reprodução fiel do texto, mas sim que o performer se coloque como ser inteiro em cena, ache o que o motiva para fazer qualquer ação, o que o impulsiona, o que o faz mover daquela forma. Começa a surgir um corpo novo, vivo, presente em cena; mas para que esse corpo possa levar para cena verdade nas suas ações, ele precisa do trabalho que aqui denominamos de *training*, que antecede e precede um processo de criação. Medina (2011) acredita que é preciso uma união de visível e invisível, corpo físico e espírito. Essa busca pela espiritualidade também é procurada por Grotowski. Uma busca energética, pelos invisíveis que sustentam nossas ações:

Quando penso em movimento, penso em liberdade, em transformação, em encontro, em um vazio infinito, que ao mesmo tempo está preenchido de inúmeras possibilidades, de todas as músicas da alma, de todas as cores, dos sons, das nuances, dos silêncios, e de uma secreta satisfação que até hoje, ainda não consigo descrever com precisão. O movimento são as palavras do nosso corpo e alma, a fala sincera das nossas experiências, das nossas memórias, emoções e estados, as palavras sagradas, fluentes e exatas que abrem o acesso à nossa própria liberdade e infinidade. (MEDINA, 2011, p. 1)

Grotowski revela que para a realização de um ato de total entrega

a auto-penetração, a revelação – exige uma mobilização de todas as forças físicas e espirituais do ator, que está num estado de ociosa

disponibilidade passiva que torna possível um índice ativo de representação. (GROTOWSKI, 1971, p. 32)

Liberdade, vazio, transformação, encontro, movimento, palavras que ilustram a busca por uma verdade cênica. Cada uma dessas palavras é infinita em si, possui uma imensidão de caminhos a serem traçados para se pensar num *training*. É por isso que Grotowski diz que o trabalho do ator é intenso e árduo, é preciso dedicação, tempo, força e principalmente entrega à arte, como se percebe na citação abaixo:

Anos de trabalho e de exercícios especialmente compostos (que por meio de treinamento físico, plástico e vocal, tentam guiar o ator à correta concentração) algumas vezes permitem a descoberta do início desse caminho. Então torna-se possível cultivar cuidadosamente o que foi cultivado. O próprio processo, embora dependente até um certo ponto da concentração, da confiança, da entrega, e da quase total absorção na técnica teatral, não é voluntário. O estado necessário da mente é uma disposição passiva a realizar um trabalho ativo, não em estado do qual “*queremos fazer aquilo*”, mas “*desistimos de não fazê-lo*”. (GROTOWSKI, 1971, p.15)

Segundo Bonfitto (2002), não há distinção funcional entre ação interna e externa, há uma memória física, memória das sensações, emoções e sentidos. A ação física¹⁹ atua sobre os processos interiores e não é gerada por eles. As ações físicas estão ligadas a um determinado ritmo, o qual é fundamental na construção das ações dos personagens. O que gera uma ação é o impulso produzido, este é o ponto principal da ação, a evocação desse impulso precisa ser o mais natural possível. Para Grotowski, o impulso é algo que precede a ação física, é como se ela já estivesse viva no interior, mas ainda está invisível no exterior. Sendo assim, o ator pode exercitar as ações físicas, executando somente seus impulsos. Segundo Grotowski, o impulso é algo que sai do interior do corpo e é lançado em direção às extremidades, é a força que impulsiona a ação para fora.

¹⁹ O método das ações físicas foi iniciado por Stanislávski ao fim de sua pesquisa quando chegou à conclusão de que são as ações que precisam ser trabalhadas para se chegar a uma emoção verdadeira. Vê a ação como um ser, a essência de uma substância. Coloca a ação à frente do processo criativo. As ações físicas, para o encenador russo, devem desencadear processos interiores, as chamadas ações psico-físicas, que são utilizadas como catalisadoras de outros elementos do sistema, não há distinção funcional entre ação interna e externa. Para o encenador, a ação física atua sobre os processos interiores e não é gerada por eles. Stanislávski concluiu que as ações físicas estão ligadas a um determinado ritmo e são geradas por um impulso, o qual é o ponto principal da ação; a evocação desse impulso precisa ser natural, orgânica. (BONFITTO, 2002)

Se libera sempre o que não é fixado conscientemente, o que é menos apreensível mas, de algum modo, mais essencial na ação física. É ainda física e já pré-física. A isso eu chamo "impulso". Cada ação física é precedida por um movimento subcutâneo que flui do interior do corpo, desconhecido mas tangível. O impulso não existe sem parceiro. Não no sentido do parceiro na representação, mas no sentido de uma outra experiência humana. Ou simplesmente uma outra existência. (GROTOWSKI, 2001, p.16-17)

O ator precisa buscar uma corrente essencial a sua vida, essa já existe dentro do corpo e precisa ir para as extremidades. Assim, o impulso pode ser entendido enquanto tensão. Quando pensamos em realizar uma ação, já existe uma "tensão justa" dentro de nós, um equilíbrio dinâmico entre tensão e relaxamento. A ideia de tensão para Grotowski não é só contrair ou relaxar e sim encontrar o fluxo correto das forças, em que somente a musculatura que está sendo utilizada na ação deve estar contraída, o resto do corpo deve estar relaxado.

Sendo assim ele revê o percurso do impulso nas ações físicas e propõe essa dinâmica de tensão e relaxamento para que o ator possa suportar cargas pesadas sem se cansar. Essa compreensão sobre ação física se faz importante para se pensar um treinamento feito à base de ações e tensões que serão influenciadas por objetos.

Em uma entrevista, Grotowski diferencia a ação física do movimento:

Outra coisa é fazer a relação entre movimento e ação. O movimento, como na coreografia, não é ação física, mas cada ação física pode ser colocada em uma forma, em um ritmo, seria dizer que cada ação física, mesmo a mais simples, pode vir a ser uma estrutura, uma partícula de interpretação perfeitamente estruturada, organizada, ritmada. Do exterior, nos dois casos, estamos diante de uma coreografia. Mas no primeiro caso coreografia é somente movimento, e no segundo é o exterior de um ciclo de ações intencionais. Quer dizer que no segundo caso a coreografia é parida no fim, como a estruturação de reações na vida. (GROTOWSKI, 1988, s.p)

Como aqui tratamos de um processo de treinamento e não de uma coreografia, todos os nossos movimentos são ações intencionadas em busca de novas percepções. O que é importante focar aqui nessa pesquisa é que toda a mobilização corporal, seja dita como ação ou movimento, precisa ser entendida como algo além do simples mover, precisa ter uma força motiva, algo que dê sentido ao seu fazer, a ação deve estar no treinamento como fonte de criação para novas descobertas corporais, iscas de processos orgânicos.

Medina (2011) acredita que o treinamento precisa ser voltado para a auto-observação e construção de si, onde é preciso buscar um ponto de concentração. Não importa em quê o artista se concentre, desde que se concentre totalmente para perceber as energias envolvidas na cena. O treinamento é visto como uma forma de pensar as forças que sustentam nossa realidade expressiva. É um trabalho intenso de percepção de si mesmo, do outro e do ambiente, é abrir vias para que se possa ver além dos olhos físicos, além da pele e dos músculos.

Esse percurso interior é o que Grotowski chama de impulso, algo que já existe no interior do ator antes mesmo de se tornar ação. Quando a ação acontece, ela age em interação e total conexão com o impulso existente no interior do performer. Como já dito anteriormente, o impulso já é a ação interiorizada, de forma que esta não pode acontecer sem que já exista uma força anterior a sua execução.

A busca por essa consciência faz com que os bailarinos comecem a se olhar e olhar os outros sem rótulos de uma técnica pré-estabelecida. Nos laboratórios não há preocupação em sistematizar o que se está experimentando, nem tampouco racionalizar as descobertas. É ir deixando que tudo se funda e se transforme. Os dados da fonte de pesquisa e a linguagem de movimento vão se mesclando e transformando em novas ações. É solicitado que se transformem as imagens internas em paisagens-cenários (RODRIGUES, 1997).

O movimento-síntese irá ocorrer no momento em que uma imagem-chave (somatória de várias imagens), ganhar contorno e lugar. Através do movimento, o bailarino vê dentro dele algumas características de uma personagem em seu espaço originário. A partir de então ele irá “incorporá-la” e todo o seu trabalho vai se desenvolver por intermédio dessa personagem. (RODRIGUES, 1997, p.149)

Pina Bausch chama de residência artística esse contato com o meio, e conforme indica Cypriano (2005), toda a sua companhia viajava para observar e se tornarem elementos de interação de suas pesquisas, entrando em contato direto com as comunidades, os costumes, a dança, a música, a cultura do país pesquisado. “As viagens, com a experiência que elas proporcionam e as pessoas que encontro, me trazem muitas inquietações. Elas são muito importantes para mim”. (Bausch, *apud* CYPRIANO, 2005). Bausch utiliza o tempo que a sua companhia tem nos países para conhecer pessoas e o ambiente.

As cenas vão surgindo do envolvimento e relacionamento com a personagem; até o estágio de estruturação da criação, “a pessoa é mais importante do que o produto artístico, uma vez que a qualidade estética depende de sua integridade”. (RODRIGUES, 1997, p.149). Com essa citação, percebemos que para a autora o processo é mais importante do que o produto em si. A pesquisa de treinamentos corpóreos de atores e bailarinos é necessária a partir do momento em que se percebe que os processos são importantes fontes de informações sobre os produtos finais. Esses treinamentos vistos sob a visão da crítica genética trazem inúmeras possibilidades de compreensão do todo, da obra final, a qual hoje em dia já nem é vista como algo fechado e estático.

2. O OBJETO E A REPETIÇÃO: UM EXEMPLO EM TADEUSZ KANTOR E PINA BAUSCH

Tentemos aniquilar a ilusão do objeto,
 seus encantos materiais
 sua aptidão aparente
 para se assimilar à vida;
 tornemo-lo estranho,
 uma armadilha
 uma falsificação,
 privemo-lo do passado
 e da anedota que o animam,
 de nossa própria participação –
 e, enfim, de sua existência física.
 Tentemos em seguida criar-lhe um “prolongamento”
 material,
 fazer de seus traços na memória,
 um objeto de “*sensação*” real –
 a memória
 onde ele se torna
 um “clichê” imaterial,
 um conceito
 uma definição,
 onde não servirá para nada
 o hábito da representação,
 onde o olhar desliza com certo embaraço,
 sem encontrar nenhum
apoio.
 Isso exige outro comportamento,
 é preciso, de certa maneira,
 o “*contornar*”
 executar certas
manipulações,
 certas falsificações da informação
 por um ato negativo,
 pelo contrário...
 se queremos reter
 “isso” ainda
 no campo
 do espaço,
 do tempo
 e
 do olho!
 (KANTOR, 2008, p.168)

Nesse texto intitulado “Assalto”, Kantor define exatamente o trabalho que nos propomos discutir nessa pesquisa: um assalto do objeto de sua vida utilitária. É uma forma de arrancar, retirar o objeto de sua vida e de suas funções utilitárias cotidianas

para deixar que ele fale por si só. É retirá-lo à força de sua vida e transformá-lo em ser.

As relações do performer com os objetos precisam estar livres de qualquer conceito dado por sua funcionalidade cotidiana. O objeto se torna um prolongamento material do corpo do performer e a partir daí eles procurarão maneiras de se movimentarem juntos, desconstruindo qualquer informação que se tenha obtido *a priori*.

Segundo Costa (2007), o objeto sempre esteve presente no teatro e foi utilizado de várias formas, como soluções dramatúrgicas, plataformas visuais, objetos alusivos, objetos reais; mas nos séculos XIX e XX ele adquire um estatuto mais abrangente, ele não se apresenta apenas como constituinte do espetáculo, mas como elemento partícipe nos processos criativos, como fonte de estímulo criativo para o performer. Corroborando esse pensamento, citamos também Stratico (s.d) quando afirma que a cena performativa se fundamenta na ação do corpo com o objeto, e Pinto (2001), ao afirmar que as relações com a cenografia passam a construir lócus possibilitador da improvisação de movimentos imersos nas relações com o novo espaço formado pelos elementos externos do corpo.

Quando o performer entra em contato com o objeto é como se dois espíritos centrassem num mesmo fenômeno. É preciso que o performer tenha acesso às questões do objeto e descubra seus questionamentos deixando ser acessado pelo objeto. Essa afirmativa será melhor desenvolvida no meu processo, no subcapítulo 3.3.1. Ao entrar em contato com o objeto, o corpo do performer ganha intensidade energética, uma vez que os dois corpos se unem num só, assim como no contato improvisação “A <<reciprocidade>> implica de facto um aumento de energia: é um acontecimento poderoso – essas reciprocidades-sentidas criam possibilidades nas quais assentam esforços comuns que vão do desporto à cultura em geral.” (GIL, 2001, p. 138).

A noção de movimento total desenvolvida por Gil (2001) nos traz a técnica do contato improvisação, na qual dois corpos se abrem um para o outro a ponto de se tornarem um só, se permitindo agir inconscientemente nos momentos de vazio, momentos em que a reação do corpo é mais rápida que a consciência. Bausch acreditava que era importante despertar a camada não verbal, algo que passa entre a fala e o silêncio, é o murmúrio do corpo que compõe seu sentido irradiante. Ou

seja, o objeto cria esses momentos de silêncio do corpo, que dão espaço para que esse aja de forma inesperada, não-cotidiana, orgânica.

Essa inerência de corpos, aqui tratados como o corpo do performer com o objeto, provocando buracos e gerando novas movimentações:

Os buracos ou intervalos (*gaps*) existem já, de facto, em toda a consciência do corpo. Podemos (*devemos*, segundo Paxton), preenchê-los, esforçando por adquirir uma plena consciência do que se passa entre dois momentos da consciência que não se ligam entre si, quer dizer onde se abre um buraco.[...]

os buracos tende a preencher-se, procurando o bailarino ter uma consciência plena e contínua (*full consciousness*) dos movimentos corporais. Esta consciência plena alarga o mapa dos movimentos; é preciso que eles não permaneçam inconscientes nesse buraco de consciência. (GIL, 2001, p. 140-141)

No trabalho com o objeto, nessa pesquisa, ao invés de se deixar ser interrogado por outro corpo, o performer será interrogado por um objeto ao executar as repetições usando os objetos selecionados. Esse acontecimento faz com que performer e objeto se tornem um só corpo e formem um plano único de movimento energético imanente. Os movimentos do corpo do performer se estendem para os limites do objeto, nada acaba num lugar preciso, gestos e objetos se prolongam para além da pele do performer. Os movimentos de ambos ressoam no corpo um do outro.

O movimento de um corpo desencadeia os movimentos do outro corpo e nessa espontaneidade se origina o processo de criação artística. Nesse processo, o performer agarra o objeto e tem na consciência do seu corpo a consciência daquele outro corpo, que se tornou seu. Segundo Gil (2001), os corpos em osmose capturam outros corpos, o que implica um devir-outro. Cria-se uma atmosfera graças à intensificação das forças e do contágio efetivo.

A consciência do corpo no contacto, integra a consciência de que o outro vive a mesma experiência do contacto. [...]

Abre as suas consciências as passagens dos inconscientes. Porque não se trata de <<consciências puras>> mas de <<consciências do corpo>>. (GIL, 2001, p.138)

O contato do objeto com o performer é um jogo de perguntas e respostas no qual as lacunas da consciência são preenchidas por movimentos extra cotidianos. É uma relação em que a consciência é invadida pela inconsciência. Gil (2001) assenta

ainda que o prolongamento do corpo no espaço é impregnado de forças inconscientes.

Tratamos, também, a repetição como um processo de criação em diálogo com Gilles Deleuze e os processos de Pina Bausch. Deleuze utiliza a repetição para criticar o primado da identidade e entender a diferença. Bausch utiliza a repetição para provocar novos estágios corporais e gerar novos movimentos. A repetição nesses dois casos não é tida como uma série de elementos iguais que podem ser substituídos uns pelos outros, mas uma mutação, uma transformação da primeira ação. A repetição aqui é vista como uma forma de aumentar a potência do primeiro gesto realizado, é diferença, é transformação.

Uma ação repetida diversas vezes causa novas percepções corporais tanto no performer quanto no espectador. No performer ela modifica o estado corporal fazendo com que esse passe a reagir e a pensar as futuras ações de forma diferente da primeira. No espectador ela provoca um jogo de temporalidades; o público, ao ver uma repetição várias vezes, passa a prever o futuro pensando no que viu no passado, mas é sempre surpreendido com novas significações. Uma ação sempre que realizada novamente abre-se para novas interpretações porque deixa de estar no mesmo tempo que a anterior.

Tratando de processos físicos, a repetição é utilizada como forma de exaustão corporal para provocar novas realizações corporais e, assim como Kantor propõe o assalto do objeto a sua função, Bausch trabalha a repetição como um “assalto” da ação do seu significado cotidiano, da sua funcionalidade na vida. Seus bailarinos repetem uma ação até conseguirem desvinculá-la de sua funcionalidade na vida cotidiana. Bausch transforma a repetição em uma forma estética.

Gestos são movimentos corporais realizados na vida diária ou no palco. No cotidiano, gestos são parte de uma linguagem do dia-a-dia associada a determinadas atividades e funções. No palco, gestos ganham uma função estética. (...) Bausch utiliza ambos tipos de gestos – técnico e cotidiano. Em muitos casos o gesto técnico é repetido até ganhar uma significação social e estética crítica. Gestos cotidianos, por sua vez, são trazidos ao palco e, através da repetição, tornam-se abstratos, não necessariamente conectados com suas funções diárias. (FERNANDES, 2007, p.28)

A ideia de unir Bausch e Kantor nesse capítulo é investigar e utilizar as propostas dos dois encenadores em relação à utilização de objetos e à repetição

nas cenas e nos seus processos criativos, pois acreditamos que são de grande importância para o pensamento aqui desenvolvido. Por meio da repetição de movimentos com determinados objetos, propomos desenvolver um corpo crítico de si, capaz de se interrogar e gerar novas movimentações.

2.1. Kantor e o objeto (não) acessório

Tadeusz Kantor nasceu em 1915 em Wielopole e morreu na Cracóvia em 1990. Professor, pintor, diretor e encenador de teatro, o polonês foi um revolucionário na arte teatral. Conhecido principalmente por sua vanguarda na cenografia, modificou a disposição da plateia e utilizou manequins como atores, começando assim a incorporar o objeto e o público como partícipes das obras.

Kantor (2008) no Teatro Cricot 2 propõe uma nova utilização do objeto, na qual a indumentária tem forma movente liberada, deixa de ser um acessório convencional e passa a ter sua própria anatomia e simbologia. O encenador sempre negou a utilização do objeto acessório, que serve à cena com sua funcionalidade real. Nos processos, ainda segundo o autor, ao se relacionar com o organismo vivo, o objeto adquire novas funções “sendo ressonador e armadilha, fio e amplificador, às vezes entrave e freio, pode ser carrasco e vítima existindo ao lado do ator como objeto de sua prestidigitação.” (KANTOR, 2008, p.16). A relação do objeto com o performer é uma forma de questionar o próprio corpo em analogia com o exterior, é uma forma de autodescoberta e conscientização do próprio corpo para gerar novas ações físicas.

Quando o performer trabalha com o objeto, ele não se coloca numa posição impositiva; ele se deixa ser visto pelo objeto na mesma intensidade que o observa. O encenador cria um confronto entre performer e o objeto pesquisado para chegar às indagações que ele visa trabalhar em sua obra. É o objeto que interroga e instiga o intérprete criador: “O objeto se desembaraça de sua significação ingenuamente sobreimpresa e de seu simbolismo que o camufla, revelando a autonomia de sua existência vazia.” (KANTOR, 2008, p. 88).

Kantor (2008) diz ainda que a proximidade do performer com o objeto é uma forma de se chegar ao seu ponto zero e reencontrá-lo. Durante os Laboratórios de Criação, o ator precisa tirar o peso cotidiano do objeto, isto é, criar as condições

para permitir que ele se desnude diante dos seus olhos, livrando-o de conceitos, para se tornar uma forma cênica. O ator permite esse desnudamento do objeto diante dele abrindo seus canais energéticos. Essa troca se dá ao aceitar o objeto enquanto ser e permitir que ele ocupe seu espaço como agente ativo e não apenas como algo manipulado. Tudo serve como fonte de pesquisa para novo repertório de ações, formas, funções do elemento. Matéria, conteúdo, peso, cor, tudo isso será questionado, protestado, indagado para dar suporte às novas criações. É a partir das relações com os objetos que vamos exumar nossos afetos e criar novas movimentações.

O objeto também precisa ser visto como um ser. Além de criar relações com ele, é preciso deixar que ele se relacione conosco. Voltando a Kantor (2008), é preciso deixar que o objeto nos mostre sua outra face, a face oposta à que nós sempre vemos, aquela que nós olhamos somente como fonte utilitária. O autor prega pela negação do objeto acessório, o qual só se é percebido por sua função utilitária. Nos processos de criação, desde as indagações de Kantor, o objeto precisa ser compreendido muito além da sua funcionalidade cotidiana, que precisa ser negada para que se possa ver aquele objeto que está diante de nós.

Nesse caminho é preciso romper com as fronteiras que determinam nosso espaço, é preciso adentrar o espaço do objeto, o estranho, o exterior que nos é inacessível, conseqüentemente não sabemos o que se passa lá. Os objetos cênicos só existem à medida que são experimentados. É um performer-objeto e um objeto-performer, em cuja cena eles estarão no mesmo patamar de importância.

Os objetos são ambivalentes, múltiplos, contraditórios, ambíguos, polivalentes, isso causa inquietação e é essa inquietação que será utilizada nessa interrogação corporal para se transformar em ação. Nunca são simples, os objetos são sempre dialéticos, provocam discursos com argumentos próprios, e energéticos, nos provocando um diálogo, contradizendo suas funções utilitárias e gerando novas questões ao processo. Sendo assim, nos obrigam a pensar nossa própria postura diante deles.

Kantor (2008) afirma que o objeto familiarizado e amassado por suas utilidades da vida, descobre de repente a sua existência. No processo aqui trabalhado acreditamos que quando o performer entra em contato com o objeto, ele também descobre repentinamente a sua existência. Durante o *training* com a

cadeira, no LCICC-UFF, a diretora Martha Ribeiro propõe que o performer traga suas memórias significativas a partir dos objetos envolvidos durante a pesquisa.

No espetáculo “Fantasmas” (2013) do LCICC-UFF, Ribeiro propôs que cada performer montasse um nicho contendo objetos pessoais com os quais eles se relacionariam, as cenas desse espetáculo foram compostas somente da relação dos performers com seus objetos.

É um momento de estímulo entre performer e objetos, no qual eles se relacionam criando redes de afinidades partindo de analogias. O objeto se torna corpo do ator. É como se ele fosse um membro, uma extensão, um vive imanente ao outro. Não podemos deixar de lembrar que, segundo Corbin; Courtine; Vigarello (2011), Laban considerava os objetos como “condensadores de memória corporal”, pois acreditava que os objetos conservavam algo de consciência energética. Para ele, o bailarino precisava aprender a perceber e interpretar a energia oculta das matérias.



Imagem 4: Cenário do Espetáculo “Que morram os artistas” de Kantor.

*Nuremberg, 1985*²⁰

²⁰ Nesse cenário, mesmo sem os atores presentes, percebe-se o quanto as cenografias de Kantor carregam indagações. Uma porta, cruzes, cadeiras, uma cama, tudo que será significado quando entrarem em contato com os atores.

Kantor (2008) afirma que quanto menos funcional seja o objeto que está diante de nós, mais fácil conseguirmos nos abrir diante dele e enxergar além do que nossos olhos estão vendo e assim nos relacionar de forma mais criativa e inovadora. Quanto mais carregado de significados funcionais, mais difícil será conseguir ultrapassar a barreira da simples utilidade desse objeto e chegar a seu ponto zero. O autor diz ainda que existe uma certa hierarquia dos objetos, cujos mais utilitários são desdenhados, pela dificuldade que temos de conseguir ver além do que está diante dos nossos olhos sem o relacionar com a sua funcionalidade.

Tratamos aqui de corpos visíveis, feixes de força transformadores de tempo e espaço, indagadores de signos. Corpos que habitam e que são habitados por outros corpos, sempre abertos ao mundo por intermédio de contatos sensíveis. Corpos que se abrem, se fecham e se conectam sem cessar com outros corpos e elementos. Um corpo devir. Um corpo paradoxal (GIL, 2001). Trata-se do espaço interior se revelar ao se reverter ao exterior, transformando tudo em espaço do corpo.

Durante os laboratórios, o performer precisa imaginar que aquele objeto está se tornando parte do seu corpo, perdendo suas funções e lhe dando novas ferramentas; ou seja, os dois corpos estão se modificando nesse processo de corporificação. Ao cobrir o objeto com sua pele é como se o performer transportasse para ele o seu interior, um interior que desaparece e um exterior que ocupa tudo. É como se o objeto fosse recoberto pela pele do performer e os dois se tornam um só ser, com os mesmos afetos, emoções e forças. Durante um processo de criação, o objeto não só instiga novas ações, mas faz parte delas; sem ele é como se faltasse um pedaço do corpo do performer, ele já é pele, já é limite, é motivo das novas ações.



Imagem 5: Cena de Espetáculo “Que morram os artistas”, de Kantor.

Nuremberg, 1985 ²¹

Percebe-se o quanto o processo de interrogação do corpo ao objeto e do objeto ao corpo precisa de uma certa generosidade entre ambos, principalmente do performer sobre o objeto. É preciso se abrir, ouvir o que o objeto quer dizer e principalmente não deixar que suas funções utilitárias pré-estabelecidas nos impeça de ver além da imagem que está diante de nós. Exemplo dado por Kantor (2008) foi a imagem de uma cadeira, que ao invés de ser vista somente como um objeto usado para sentar e descansar, ou esperar, ou por outra utilidade cotidiana, precisa ser vista pelo seu material, suas formas, seu peso, sua ocupação no espaço, suas possibilidades de movimento e equilíbrio; enfim, é preciso negar o objeto enquanto um acessório e vê-lo pelas suas características e possíveis possibilidades relacionais.

Segundo Cintra Kantor não é obcecado pela morte, ele apenas manipula seus signos em função da criação artística. “Entretanto, o ser humano deve ter a consciência da sua condição de efemeridade, degradação e finitude, pois, no final o inanimado persevera e ao homem restará apenas a arte como realização de

²¹ Essa imagem ilustra bem a utilização dos objetos como extensões dos corpos dos atores, ao mostrá-los literalmente presos aos objetos, dependendo deles para toda e qualquer movimentação. As movimentações são feitas à medida que os objetos permitem; aqui não é o ator que manipula o objeto e sim o objeto que delimita as condições para a movimentação dos atores. Os corpos ficam deformados, pois, devido à relação com os objetos que trazem peso, delimitam espaço, ditam dramaturgia, praticamente dominam a cena.

eternidade, porque, para ele, a arte é sinônimo de eternidade. A arte e o homem são suas maiores motivações” (2008, p. 11).

Kantor propõe uma redefinição da função dos objetos nos processos e nas cenas no início do século XX. A base da proposta é que o objeto se livre da sua função vital, utilitária e que tome em cena a mesma importância que os atores. Por isso é preciso ter um cuidado extremo com os objetos. Em Kantor, o objeto é significado e significante²². É preciso descobrir o sentido que transborda do objeto, negando o seu significante. No seu teatro o objeto passou a ter um lugar de destaque, sendo valorizado por criar tensões. O ator não possui mais o privilégio de concentrar a atenção e catalisar a emoção, é apenas mais um elemento do jogo teatral. Tudo que está na cena é significativo só pelo fato de estar presente na cena. A presença dos objetos tem uma função além da utilitária na vida cotidiana. O objeto torna-se então essencial no desenvolvimento do espetáculo (CINTRA 2008).

O artista propõe a desconstrução do objeto como impulsor e criador de novas ações físicas. Para dar presença cênica a esses objetos, é preciso experimentações partindo do uso cotidiano e dando um novo significado. Segundo Amaral (1996), para Kantor todos os objetos participam da destilação para que a encenação aconteça. Texto, ator, objeto, espaço e espectador são igualmente importantes e tudo está intimamente interligado, embutido, imbricado, tudo na obra tem o mesmo valor. Quanto menos importante e menor seu significado utilitário, maiores possibilidades de criação o objeto oferece. O objeto se torna enfim uma espécie de prótese do ator, se liga de tal forma no seu corpo que se tornam um só ser, com outros significados. Segundo Moretti (2003), o objeto está embutido no ator e é impossível separá-los, uma vez que como prótese, o ator não saberá existir sem o objeto.

Segundo Kantor, *apud* Garrocho (2007), o objeto que está em cena foi arrancado da realidade da vida, subtraído de sua função vital, que mascarava sua essência, sua objetividade. Um objeto, que antes era pobre e incapaz de realizar qualquer função na vida, revela-se ao impor sua própria existência. O autor vai mais além “O objeto [físico] deixou de ser meramente um acessório do palco para se tornar um concorrente do ator.” (GARROCHO, 2007, p.135). Kantor faz com que o objeto deixe de ser meramente um acessório, adereço, uma decoração e propõe um

²² É significado porque está presente enquanto imagem, e é significante por ter um conceito já estabelecido.

confronto entre o inanimado e o ator. Nessa relação é preciso estar atento ao que os objetos são, deixar que eles falem, sem projetar nada sobre eles. É preciso não sufocar o objeto, deixar um espaço, iluminar o objeto, estar sempre junto com ele.

Kantor propõe um confronto entre ser inanimado e ator, os objetos são prolongamento dos atores e provocando diálogo entre eles e seus corpos. O diálogo é tão claro que os objetos se põe em movimento, é possível perceber a tensão que eles causam nos atores, ao propor uma dramaturgia onde não são simplesmente manipulados pelos atores.

Ainda segundo Garrocho (2007), Kantor pretende quebrar com nossas imposições sobre os objetos, para que haja uma relação de humildade entre ator e objeto. O objeto tem o poder de afetar o performer e o espectador. É preciso criar experiências reais e não representações com os objetos. O performer precisa estar junto com o objeto, propor experimentações físicas. Kantor usava o objeto como mediador de uma relação tônica entre os corpos dos atores, entre atores e objetos, e nessa distribuição de tonicidade muscular visava aumentar cada vez mais a escuta de si mesmo para dialogar com o objeto. Segundo o encenador, é preciso contar com a presença do objeto e não com sua funcionalidade. Corpo e objeto estão em instalação ou co-criação, o performer como parte do objeto e vice e versa. Kantor então torna o objeto parte indissociável do ator e juntos eles dominam o espaço cênico.

2.2. Pina Bausch e sua estética da repetição



Imagem 6: Pina Bausch em uma cena de "Café Müller"
Wuppertal, 1978

Philippine Bausch (imagem 9) nasceu em 27 de julho de 1940, em Solingen, e morreu em Wuppertal, em 30 de Junho de 2009. Coreógrafa, dançarina, diretora, pedagoga, encenadora, pensadora, ou simplesmente Pina Bausch. A importância de se fazer um aporte sobre a sua história é que ela faz arte sobre a vida, a sua vida, as vidas que cruzaram com ela, enfim, suas obras estão intrinsecamente ligadas a suas vivências. Pina Bausch desenvolveu uma linguagem teatral completa, utilizando todos os recursos artísticos possíveis. Suas obras têm uma diversidade unificada, que alguns autores, como Robert Wilson (apud CYPRIANO 2005) acreditam ser sua maior contribuição para as artes contemporâneas.

Segundo Cypriano (2005), dança-teatro é sinônimo de Pina Bausch; a companhia mais conhecida e reconhecida pela expressão do movimento é a Tanztheater Wuppertal, criada pelo alemão Kurt Jooss, que passou a direção da companhia para Bausch ao se aposentar.

Sua arte revolucionou a linguagem da dança, realizando-se plenamente, sintetizando formas e expressões e atravessando seu tempo, para além do provável. Suas obras falam do mundo, de temas universais, mas Bausch consegue sempre manter subjetividades suas e do seu grupo nas suas peças.

Alguns relatos sobre a encenadora alemã, dizem que, na Alemanha pós-guerra, ela passava o dia no restaurante de propriedade de seus pais, observando as pessoas que entravam e saíam do estabelecimento, enquanto seus pais trabalhavam. Desenvolveu assim uma forma de comunicação com o mundo através do olhar. Eram as relações o que mais chamava a sua atenção. Isso a influenciou a vida toda, pois ela desenvolveu um profundo senso de observação visualizando o que passa na cabeça das pessoas. Sua frase mais célebre é “eu não investigo como as pessoas se movem, mas sim o que as move” (CYPRIANO, 2005). Por esses e outros tantos motivos se faz necessário investigar Pina Bausch nessa pesquisa, descobrir o que move as pessoas – o que está entrelaçado com as propostas da Crítica Genética e as percepções alargadas que os processos de criação por meio de laboratórios de investigação buscam na construção e descoberta do performer.

Os trabalhos iniciais de Bausch se nutriram de fontes diferenciadas e incorporaram o legado do teatro experimental de

[...] ambos, do trabalho pioneiro de Bertold Brecht (especialmente como este era conectado e derivado de uma tradição do cabaret), assim como do teatro avant-garde na Europa e na América. Sem nenhuma influência direta, ela lançou mão de uma experiência investigativa similar para se conectar à tradição do teatro avant-garde que perpassa desde Antonin Artaud e Stanley Witkiewicz aos artistas pós-guerra tais como Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor e Peter Brook, e é mais tarde alcançada por Arianne Mnouchkine e Robert Wilson, dentre muitos outros.

De novo, sem nenhuma influência direta, ela também ecoa a influência essencialista de Samuel Beckett, enfatizando a necessidade do palco e a primazia do impacto da presença, suplantando a atenção de Beckett para a palavra como uma indicação de uma existência essencial e na direção de ser no tempo e no espaço do palco por si próprio. (Climenthaga, 2013, p. 2-3)

Em seus primeiros trabalhos, como em *Sagração da Primavera* (1975, imagem 10), Bausch continuamente retornava à técnica de se concentrar em uma imagem ou gesto essencial e de explorá-los até que se revelasse a profundidade de suas associações. O desafio para Bausch não era o de coreografar uma dança, mas de ter um grupo de pessoas tentando interpretar suas experiências durante o processo criativo e então, apresentar estas experiências numa estrutura estética que se desenvolvia concomitantemente com a necessidade de expressar (Climenthaga, 2009).



Imagem 7: Cena do Espetáculo “Sagração da Primavera” de Pina Bausch
Wuppertal, 1975.

Aos poucos, Bausch passou a solicitar que seus bailarinos saíssem do seu papel impessoal enquanto se movimentavam para trazer mais de suas vidas para dar suporte ao material e à forma de expressão. Em “Não tenha medo” (1976), ela pediu a seus bailarinos que se colocassem em situações emocionais desafiadoras. Segundo Climenhaga, nessa obra,

A ação física é específica, mas a expressão surge no momento em que o performer começa a se engajar com as emoções que estão em jogo, ao invés de surgir da sua habilidade de executar um movimento. As obras então apresentadas [a partir daí] passaram a se tornar um arranjo daqueles momentos de descoberta, da própria experiência do performer nos laboratórios, que era então apresentada em termos físicos e dramáticos. A estrutura ainda era apresentada com base na dança, mas começava a ser expressa com os métodos representacionais do teatro, e ao bailarino é permitido demonstrar abertura pessoal [...]. (2009, p. 13)

É a revelação das experiências subjetivas nas obras de Bausch – derivada e representada por meio do corpo do bailarino – a base para a dança-teatro e que promove a ruptura com a dança, embora Climenhaga (2013, p. 1) remeta as raízes da dança-teatro às danças corais de Rudolf Laban e a Kurt Jooss, que unia a forma coreográfica à intenção dramática. Bausch se desafiou indo contra a ideia básica do que significava ser um bailarino, adentrando então, um novo território. Nesse período inicial, ela começou a explorar a natureza da expressão, e ao fazer isso, rompeu com o modelo de coreografar como um arranjo de passos, como fazia Balanchine e era ecoado por Merce Cunningham – com o resto do mundo da dança seguindo bem de perto. Ao invés de começar os laboratórios criativos com preocupações formais sobre corpos que se estruturavam sob as ideias governadas por uma técnica estabelecida, Bausch começava com a expressão individual de seus bailarinos. Certamente, ela usava elementos similares aos explorados pelos norte-americanos da dança pós-moderna daquele tempo tais como: técnicas de colagem, movimentos do dia-a-dia, repetição e pegando emprestado elementos e estratégias de outras linguagens. Mas ela manteve seu interesse em que a experiência humana fosse expressada em termos corporais (CLIMENHAGA, 2009, p. 14).

“Barbazul” (1977) é uma obra que marca a carreira de Bausch. Nela há uma cena típica de repetição precisa (quando o Barbazul faz a bailarina cair aos seus pés), mas na qual a ação se acelera até o ponto em que começamos a sentir receio pela segurança da bailarina. O movimento é altamente desenvolvido a partir de

padrões de gestos emocionais, mas o efeito do momento não provém totalmente da qualidade da movimentação, mas do contexto de ambos, do momento e da pura visceralidade do teatro (CLIMENHAGA, 2009, p. 17).

O legado da dança-teatro de Bausch atravessa o amplo espectro da prática performática rompendo as fronteiras entre disciplinas e integrando impulsos visuais, sinestésicos, auditivos e dramáticos em um evento completo.

Miguel Chaia (apud CYPRIANO, 2005) afirma que a arte de Bausch está ligada ao entorno que a circunda, ao ambiente, à localidade em que está inserida. Para criar suas obras, ela investiga a complexa relação do indivíduo com a realidade circundante. O importante para essa mente genial é usar a dança para expressar a vida. Ela recolhe na vida elementos para suas criações, quer encontrar uma linguagem para a vida, esclarecendo a equação trazida por Chaia “o movimento humano é dança, dança é arte, arte é vida” (apud CYPRIANO, 2005, p.14).

Pina Bausch trabalha em seus processos com um método de interrogação dos seus bailarinos. Ela começa com um processo de exploração ao invés de interpretação de um determinado texto, constrói suas imagens teatrais por meio de questões que ela apresenta aos bailarinos durante os laboratórios criativos, e tece os resultados unindo-os em narrativas de associação construídas em uma base metafórica de lógica do sonho (CLIMENHAGA, 2013, p. 10).

Suas obras tratam essencialmente de questões existenciais como amor e ódio, medo e compreensão, solidão e companheirismo. Uma fronteira que a encenadora esgarça com sua arte é a geográfica; segundo Cypriano (2005), suas inspirações partem não apenas do seu elenco, mas também do confronto com outras culturas. Num processo de residência artística ela viajava com toda a companhia para o país que era a fonte de inspiração para sua próxima obra. Ali todos observavam e se confrontavam com a cultura pesquisada, trazendo o material coreográfico no próprio corpo. Cypriano (2005) revela dois eixos fundamentais na construção das obras da encenadora:

Um denominado vertical, que trata do método de pesquisa de Bausch sobre as subjetividades, e um segundo, horizontal, que se relaciona com o esgarçamento das fronteiras geográficas de seu trabalho a partir da utilização de elementos de culturas diversas, numa verdadeira ambição de criar com sua dança-teatro uma linguagem universal. (CYPRIANO, 2005, p.20.)

Segundo Cypriano (2005), Bausch expõe seus bailarinos em sua fragilidade mais aparente, e se aproxima de Grotowski, cujo trabalho visa retirar todos os excessos, as crostas do ator, deixando-o o mais vulnerável possível diante do espectador. Partsch-Bergsonh (2013) complementa que os bailarinos de Bausch se dirigem ao público diretamente e falam sobre si próprios (uma prática comum nos anos 60 no teatro fora do circuito da Broadway, onde Bausch provavelmente circulou quando viveu nos Estados Unidos).

Também em conexão com as pesquisas de Grotowski, Bausch quer tratar dos sentimentos humanos a partir de impulsos reais. O importante para eles é que a dança, ou as ações, expressem a vida (CYPRIANO, 2005). Neste sentido, em uma entrevista em 1986 para o *Ballett*, ela afirmou: “Eu apenas sei que o tempo no qual nós vivemos, o tempo com todas as suas ansiedades, está muito próximo de mim. Esta é a fonte das minhas obras” (PARTSCH-BERGSONH, 2013, p. 18).

Bausch trabalha com os sentimentos, mas afirma que é um processo muito, muito difícil torná-los visíveis. Para ela, os sentimentos são muito preciosos e precisam de cuidados quando se lida com eles. Em suas obras busca algo que não foge muito do cotidiano, seus bailarinos representam a si próprios, num jogo entre realidade e representação. Ao trabalhar com subjetividades, Bausch não está interessada em histórias pessoais, ela quer usar o subjetivo para aflorar o social (CYPRIANO, 2005). Neste sentido, afirma Müller (2013):

A dança teatro de Pina Bausch é mais bem descrita como um teatro de experiência. Ao superar as limitações do teatro categorizado através da inclusão de elementos musicais, mímica assim como efeitos cinematográficos, a coreógrafa intensifica sua capacidade de trabalhar seus medos, desejos e necessidades subjetivas. O espectador é incluído na ação no palco, como um jogador parceiro que também está preocupado, por este método de representação subjetiva. O teatro de experiência objetiva ao envolvimento emocional com os problemas levantados – não com os personagens. (p. 26)

A busca de relações com o exterior sempre fez com que Pina, nas suas viagens para criar as obras comissionadas, procurasse locais populares ao invés dos grandes monumentos, pois estava sempre focada no ser humano se relacionando com o ambiente.

Cypriano (2005) descreve como método de criação de Bausch a formulação de perguntas aos seus bailarinos/performers para criar vínculos entre o texto e a

vida pessoal de cada bailarino. São aproximadamente cem questões que os bailarinos podem responder por palavras, movimentos ou ambos, mas não são obrigados a responder, tudo é fielmente documentado em vídeos e anotações. Bausch considerava seu trabalho uma pesquisa, por isso não se falava em improvisações durante os processos.

Gil afirma que “Pina Baush não procede por tentativas às cegas: pelo contrário dá sempre a impressão de conhecer bem o seu fim, de saber aquilo que quer.” (2001, p. 215). Seu trabalho era muito bem sistematizado; todas as respostas de seus bailarinos, verbais ou gestuais, imagens ou sequências, palavras ou longas narrativas eram escritas pelos bailarinos e por Pina, para ninguém esquecer. Ao final, a coreógrafa recolhia tudo e juntava a suas anotações, isso se transformava no material de base da sua obra. Podemos afirmar que esse método de recolhimento e agrupamento das respostas seria a criação do protexto da Crítica Genética para as criações de Pina, pois todos aqueles documentos seriam um suporte fundamental para a peça. Dedicando-se a levar para o palco expressões da subjetividade de seus bailarinos, ao mesmo tempo que tensionava sua existência com o exterior, buscava verdades, identidades, experiências autênticas, profundas. Quando estavam em cena exprimiam sua verdade mais íntima. Assim como Grotowski, Pina fazia vir à superfície as camadas soterradas dos bailarinos, num processo de desnudamento.

Segundo Gil (2001), Bausch trabalhava com a multiplicidade dos corpos, cada um em si, no seu gesto, na sua emoção, formando uma massa onde cada corpo ressoa o que está diante dele numa dessincronização sincronizada. Cada corpo desmultiplica nos outros corpos.

Suas obras permeiam entre dança e teatro porque acreditava que os gestos não dizem o inexprimível das palavras e as palavras também não dizem o inexprimível dos gestos, por isso gestos e palavras se tecem em múltiplos níveis de sentido de consciência e ação. Como tudo passa por devires e subjetivações, o teatro penetra a dança e a dança penetra o teatro, num movimento de devir-dança o teatro e de devir-teatro a dança (GIL, 2001).

Bausch sempre trabalhava com a vida, as relações, o cotidiano. Em suas obras muito se percebe a repetição, tanto nos processos de criação quanto nas cenas. A coreógrafa transformou a repetição em um conceito estético de suas obras possivelmente pelo fato de tentar criar uma linguagem que retratasse a vida. A vida

é repetição, é hábito, são relações e talvez por esse motivo repetir seja a melhor forma de retratar nossa situação enquanto seres vivos. O sujeito em transformação e a repetição são assim os pilares das obras de Bausch.

Bausch trabalhou com movimentos da vida, assim a repetição nos mostra como os hábitos cotidianos são tão artificiais quanto os cênicos. Ela repete gestos e palavras, provocando uma espontaneidade através da repetição. “Repetição é um método e um tema crucial na dança-teatro de Bausch.” (FERNANDES, 2007, p.26).

Segundo Fernandes, através da repetição, Bausch expõe e explora as lacunas entre dança e teatro “movimentos não completam palavras em busca de uma comunicação mais completa; o corpo não completa a mente em busca de um ser total ou de uma presença mais completa no palco”. (2007, p.28).

Como um dos focos desta pesquisa é a interação entre performers e objetos cênicos, vejamos como Bausch constrói estas relações. Alguns pesquisadores, como Rodrigues (2011), chegam a explicar a sua proposta de dança-teatro como um movimento que se funde a métodos teatrais de performance no palco, criando uma forma única, que também combina o uso de cenários, objetos, figurinos e adereços que são ‘jogadores’ ou atores em pé de igualdade com os bailarinos quando o processo criativo está sendo desenvolvido.

Panouli (s/d) explica que objetos e a cenografia nas coreografias da artista alemã são usados de tal maneira que estão abertos à interpretação assim como às conexões emocionais e psicológicas. Bausch sempre utilizou objetos da natureza como parte da *mise-en-scène*, explicando que são usados com gestos e movimentos específicos dos bailarinos para revelar relações humanas e papéis socialmente construídos, tais como os de gênero. Objetos da natureza (e.g, pedras, flores, água, terra) assim como objetos do cotidiano (e.g., cadeiras, copos, microfones, roupas) são uma base para que nós, espectadores, possamos desde o início nos sentir confortáveis e familiarizados com a cena, e estabelecer conexões com algo que todos nós compartilhamos e podemos reconhecer. Mas este sentimento de familiaridade pode não durar muito, nos casos – vários – em que viradas de trezentos e sessenta graus na cena podem nos levar à impressão de estar vivenciando um sonho, uma “imagem borrada”, como afirma a autora.

Relações entre os seres humanos em cena (bailarinos), assim como suas relações com os objetos cênicos, são testadas a fim de nos levar a refletir como

nossos comportamentos são codificados e determinados culturalmente. Assim, a repetição dos mesmos movimentos, com os mesmos objetos, podem sugerir que as situações humanas são fruto de como nós nos relacionamos uns com os outros (PANOULI, s/d).

Há também situações em que os objetos são usados pelos bailarinos em cena como se fossem comportamentos e interações infantis. Um exemplo é uma cena de “Dois Cigarros no Escuro”,²³ quando dois homens tomam champanhe juntos, mas um deles, logo após se servir, e antes de engolir a bebida, o joga para cima brincando com ele como que fazendo fontes do líquido com a boca. Enquanto isso, o seu colega de cena age tranquilamente e ‘normalmente’ fumando enquanto toma doses do champanha, como se o comportamento do outro fosse o habitual de um adulto. Outra cena que traz a mesma impressão é em “Vollmond”, lua cheia, em que os bailarinos brincam com baldes de água em cena, ficando completamente encharcados.²⁴ Apesar de usarem os figurinos habituais, os bailarinos se vestem com roupas sociais; este uso dos objetos pode ser um questionamento de quando nossos comportamentos deixam de ser como os de criança ou adolescente para se tornarem ‘adultos’. A cena de “Vollmond” com os baldes é um exemplo de como o mesmo objeto pode ser usado por adultos e crianças da mesma forma – para brincar e se divertir – tendo em vista que o jogo é parte da natureza humana independentemente da idade. Assim, a busca do prazer e de situações lúdicas é um elemento criativo que nunca abandonamos, uma necessidade espontânea que temos e que buscamos experimentar todas as vezes que as condições são favoráveis (PANOULI, s/d). E uma dessas condições é dada pelos objetos que usamos no cotidiano, como um balde de água que pode ser usado para limpar o chão ou para nos deleitarmos com o prazer de simplesmente ficarmos inteiramente molhados.

Há outras situações em que os objetos são trazidos à cena para intensificar o tom cômico. Mas, muitas vezes, assim que acabamos de dar risadas, com a repetição da movimentação e do uso do objeto, podemos nos perguntar que graça há naquilo. Os objetos intensificam esse feito paradoxal. Panouli (s/d) exemplifica

²³ Veja a cena em http://www.dailymotion.com/video/x4okl2_pina-bausch-two-cigarettes-in-the-d_creation.

²⁴ Veja a cena de 2'40" a 2'58" em:

< <https://www.youtube.com/watch?v=LnUesmL-1CQ&list=RDLnUesmL-1CQ&index=1>>.

esta interpretação com uma cena de “Dois cigarros no escuro” em que um bailarino entra em cena com um machado e um tronco de árvore e se posiciona logo atrás de uma bailarina sentada em uma cadeira. Ele atira golpes no tronco, mas da plateia a impressão que se tem é que ele golpeia o pescoço da bailarina. Há um senso de humor nesta imagem que sempre leva o espectador a dar risadas, para logo a seguir perceber o contrassenso da cena e da imagem que tem outras insinuações. O objeto e a cena contêm uma forte ironia do que é real e o que é artificial. Valendo-se das reflexões de Carmen Schaffner (2011), podemos inferir que neste tipo de representação cênica, o objeto é performer essencial para revelar um jogo e o que há por detrás dele.

Para Panouli, a interação dos bailarinos com objetos e cenografia busca comunicar necessidades e desejos do indivíduo e sua inclinação para criar seu próprio universo, a fim de poder conhecer e entender o mundo a partir da divisão cartesiana. Autores como Paul Davies (*apud* Panouli, s/d) acreditam que o esforço humano para sobreviver à separação corpo e mente e as perdas decorrentes de tal divisão são ideias compartilhadas por Bausch e Beckett. Para ambos, essa dicotomia corpo-mente leva à percepção particular do indivíduo em sua relação, ao mesmo tempo de terror e de esperança, com o espaço e com objetos em acontecimentos que lhe são incompreensíveis.

Em nossas vidas cotidianas, precisamos de mais objetos para sermos felizes? Como por exemplo, colecionadores de objetos tais como chaveiros, selos, moedas e assim por diante. Para Bausch a resposta é negativa, pois ela afirmou que as pessoas já possuem [os objetos] que precisam para serem felizes, apenas precisam ter consciência disto (CHILENHAGA, 2009 *apud* PANOULI, s/d). Esta autora sugere que os objetos cenográficos, embora sejam reais, podem perder a sua identidade e ser transformados de acordo com gostos e experiências da nossa imaginação, porque os bailarinos podem usá-los ou não de uma maneira convencional. Bausch nos oferece, por meio dos objetos cênicos, uma perspectiva diferente do que as coisas realmente são, ou nos parecem ser; e através desse uso alternativo dos objetos pelos bailarinos nos é lembrado que objetos são o que nós os tornamos. Assim como é diferente a percepção de cada membro da plateia sobre suas obras, pois cada espectador vai criar sua interpretação de acordo com sua história de vida,

emoções, memórias. Neste sentido, é como nos lembra Merce Cunningham: “What you see is what you get”, “o que você vê é o que você compreende”.

Panouli (s/d) discute o uso dos objetos cênicos por Bausch como mais uma estratégia para que se amplie o leque de possibilidades interpretativas do espectador. Assim, a interação dos bailarinos de Bausch com objetos e elementos cenográficos buscavam criar uma linguagem não-verbal, ou seja, uma linguagem baseada nas emoções e memórias que estão inscritas em nossos corpos. Uma linguagem que permite várias interpretações.

Nesta seção da dissertação, busquei fazer uma pequena descrição de processos e possíveis ideais de Bausch, pois é difícil definir suas práticas, tendo em vista que ela não as classificava. Sempre que questionada sobre seu processo, a artista preferia deixá-lo livre de definições.

2.3. Repetição: Movimento e transformações

As coreografias de Pina Bausch mesclam gestos cotidianos e movimentos técnicos. Em vários momentos, os gestos cotidianos, através da incessante repetição, ganham novos significados ou abstrações; não necessariamente relacionados às funções diárias para as quais servem. Isso ocorre não apenas em relação aos gestos utilizados, mas também às palavras eventualmente pronunciadas pelos bailarinos em algumas obras de Bausch. (TRAVI, 2011, p.27)

Segundo ainda a autora acima citada, Bausch utiliza a repetição como algo que leva à criação, à transformação e não uma simples reprodução mecânica.

A repetição dos gestos é um caminho para a transformação da forma, para a criação de novas e inesperadas sintaxes e para a invenção de novas estéticas. Mas Pina vai além. A coreógrafa faz uso da repetição também como método de inverter os efeitos convencionais atribuídos à mesma. Ou seja: Bausch critica a ideia de que qualquer processo de aprendizagem social formal implique a necessidade de uma disciplina baseada na repetição. (TRAVI, 2011, p.28)

Fernandes (2007) afirma que um gesto que se repete por várias vezes passa de uma simples expressão espontânea para um movimento estético. Quando um movimento é repetido exaustivamente, seu significado sofre mutações e provoca sentimentos e experiências nos bailarinos e na plateia.

A repetição é um elemento recorrente nas obras de Bausch, tanto nos elementos por ela utilizado em seus cenários como nas movimentações de seus bailarinos. A encenadora conseguiu trabalhar a repetição além do seu conceito, fazendo com que tudo que se repetisse nas suas cenas não fosse mera representação do primeiro signo.

A repetição em dança sempre foi vista como uma forma de aprimorar uma técnica, um caminho para chegar à perfeição. Bausch vai além disso ao transformar a repetição num conceito estético de suas obras. Segundo Ciane Fernandes (2007), a encenadora usa a repetição para fragmentar as expressões de seus bailarinos e criar as narrativas em frases de movimento; assim, além de um conceito estético, utiliza a repetição como um instrumento criativo, através do qual seus dançarinos reconstróem suas histórias.

A repetição em seus processos criativos é utilizada para separar os gestos de seus significados e formas originais. Repete-se o gesto até ganhar um significado social e estético crítico, os cotidianos são repetidos até se tornarem abstratos e desconexos de suas funções diárias. A repetição obsessiva retira o gesto da sua espontaneidade cotidiana, tem como função desconstruir o movimento proposto pelo bailarino numa determinada unidade de tempo. O movimento ganha novas formas, significados e a repetição torna-se assim uma estética. A repetição dos movimentos torna o corpo consciente do seu papel simbólico e social em constante transformação.

Segundo Fernandes (2007), Bausch recorre à repetição para provocar o inesperado ou até mesmo o oposto da proposta trazida pelo bailarino; quer causar pela repetição um método coreográfico de transformação do gesto.

Em suas obras percebe-se a repetição no processo de criação (no qual ela pede que seus bailarinos respondam as suas perguntas e repitam as palavras ou os movimentos diversas vezes, até se tonarem orgânicos), na sua forma estética (nas suas obras a repetição de movimentos é uma das suas características mais marcantes), nos recursos cênicos (seus cenários são feitos pela multiplicação do mesmo objeto, por objetos, as cadeiras em *Café Müller*, as flores em *Cravos*), e na escolha dos temas abordados (por utilizar temas da vida, muitas das suas perguntas repetiam os temas mais comuns na vida como amor, ódio, solidão). Ou seja, a repetição é um dos seus maiores instrumentos criativos.

“Café Müller” é a obra de Bausch que talvez melhor represente o conceito de repetição defendido nesta dissertação. Nessa peça, além da repetição das cadeiras e mesas que ocupam todo o espaço cênico, sendo mais do que simples cenário, existe grande repetição de movimentos. Bausch não só repete um único movimento, como também repete uma frase, enfatizando ainda mais a ideia do desejo, da vida, do hábito.

O espetáculo é marcado por várias caminhadas, gestos, manipulações que se repetem várias vezes entre as cadeiras. Numa das cenas, uma bailarina se encontra com um bailarino, o abraça e os dois se mantêm nessa forma. Um terceiro bailarino desmancha esse abraço, movendo as partes dos corpos dos dois performers, provoca um beijo e a coloca nos braços do bailarino. Assim que ele a solta ela cai no chão e volta ao abraço inicial. Essas ações se repetem várias vezes até o momento em que o terceiro bailarino sai de cena e a bailarina repete toda a movimentação sozinha, como se ainda estivesse sendo manipulada pelo terceiro corpo²⁵. A repetição aqui se dá no primeiro momento para a formação do hábito, a bailarina é manipulada até começar a fazer a ação sozinha. O início da frase de movimento se dá no abraço, o desejo dela de estar ali e sempre ser interrompida por alguém se torna um hábito, até que ela mesma desfaz e refaz a ação repetindo a frase inúmeras vezes. Quando o terceiro bailarino sai de cena, ela repete incessantemente e mais veloz a queda e volta ao abraço, até chegar à exaustão, ao cansaço, à fadiga da repetição e encontrar seu descanso na primeira forma, o abraço.

²⁵ Pina Bausch. Café Müller: disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=VCQ29EUwvrl>. Acessado em 25 de outubro de 2014.



*Imagem 8: Cenário do Espetáculo “Café Müller” de Pina Bausch
Wuppertal, 1978.²⁶*

Bausch utilizava a repetição para criar novas perspectivas sobre um mesmo movimento. Kantor explica que a repetição não é fazer o movimento novamente e sim elevá-lo a uma potência maior, é uma forma de fazer novamente algo que já existe em algum lugar dentro de si. Para unir os pensamentos de Kantor e Bausch, iremos nos apoiar no conceito de repetição deleuziano (2000), de que a repetição nada muda no objeto que se repete, mas muda algo no espírito que a contempla.

O filósofo traz novas reflexões sobre o conceito de repetição; para ele, não se trata de generalidade, ou seja, não é uma união de coisas supostamente semelhantes no mesmo conceito sob a mesma lei; repetir não é fazer tudo igual. Segundo Deleuze (2000), numa generalização um termo pode ser trocado por outro, na repetição isso não acontece, pois ela não está ligada à reprodução do mesmo, mas à produção de singularidades e diferenças.

A generalidade apresenta duas grandes ordens: a ordem qualitativa das semelhanças e a ordem quantitativa das equivalências. Os ciclos e as igualdades são seus símbolos. Mas, de toda maneira, a generalidade exprime um ponto de vista segundo o qual um termo pode ser trocado por outro, substituído por outro. A troca ou a substituição dos particulares define nossa conduta em correspondência com a generalidade [...]. Nós, ao contrário, vemos bem que a repetição só é uma conduta necessária e fundada apenas em relação ao que não pode ser substituído. Como conduta e como ponto de vista, a repetição concerne a uma singularidade não trocável, insubstituível. (DELEUZE, 2000, p. 11)

²⁶ Nessa imagem que mostra o cenário de Café Müller, percebe-se a multiplicação do mesmo objeto.

A repetição está ligada à produção de singularidades e diferenças internas, portanto, nunca temos como resultado algo idêntico ao original. A repetição é considerada o “motor” da diferença, uma transgressão. Quando se repete algo, dirá Deleuze, surge algo único e singular, pois tempo, espaço e mudanças da natureza geram a impossibilidade da repetição idêntica. Quando Deleuze afirma que não há repetição sem um repetidor, demonstra a importância de considerar as singularidades naquilo que se repete, pois, além da ação repetida existe o ser que a repete. Deleuze põe a alma como objeto amoroso da repetição, e essa nunca pode ser repetida ou trocada.

Nessa proposta de Bausch, com a incessante repetição em seus processos coreográficos, ao pedir que os bailarinos repitam diversas vezes o mesmo movimento, a ação é transformada porque ultrapassa um tempo, uma natureza e chega a mostrar a alma do bailarino. “O interior da repetição é sempre afetado por uma ordem de diferença.” (DELEUZE, 2000, p.33). A repetição não existe por dependência, pois para ela acontecer a ação anterior precisa desaparecer antes que a segunda aconteça, ou seja, ela é descontínua e instantânea.

A repetição se apaga ao se multiplicar, provocando transformação. A presença evoca ausência, enquanto Ser torna-se simultaneamente Ser e não-Ser (eis de fato a questão) constantemente modificando no tempo e no espaço. (FERNANDES, 2007, p.139)

Para Deleuze, a repetição é concebida como uma forma pura do tempo, referindo-se ao futuro, não como uma rerepresentação, mas como a condição de mudança do ser, do devir. A repetição é então transgressão e não generalidade. Toda ação tem uma parcela de individualidade que a difere de qualquer outra, mesmo que seja em seu interior. A repetição é tida como uma forma de subverter a lei, ela remete a uma potência da singularidade em cada ação.

Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente. Como conduta externa, esta repetição talvez seja o eco de uma vibração mais secreta, de uma repetição interior e mais profunda no singular que a alma. A festa não tem outro paradoxo aparente: repetir um "irrecomeçável". Não acrescentar uma segunda e uma terceira vez à primeira, mas elevar a primeira vez à "enésima" potência. (DELUZE, 2000, p.11)

“Elevar a primeira vez à ‘enésima’ potência” - era isso que Pina Bausch queria de seus bailarinos ao propor tantas repetições em seus processos. Ela não desejava que as ações fossem igualmente repetidas, mas que a cada vez que fossem executadas tivessem uma potência maior, fossem modificando, transformando, provocando uma diferença no repetidor e em quem assistia às ações.

(...) porque o bailarino (...) não fica a mesma pessoa que começou quando repete os movimentos (...) e ela gosta de ver essas mudanças com o mesmo tipo de movimento (...) [O] movimento (...) é carregado de possibilidades que, quando você vai repetindo tantas vezes, (...) vão crescendo e vão se adicionando. (Amarantes, *apud*, FERNANDES 2007, p. 51)

Quando um artista repete, ele não experimenta o mesmo diversas vezes, pois a cada experimentação surgem novas sensações, novas percepções, novas concepções. Deleuze fala de alma e também de coração, a cabeça para ele é o elemento das trocas que são feitas entre os iguais, mas o coração, a alma é o elemento da repetição. Não há possibilidade de trocar a alma de quem experimentou a repetição. A repetição Deleuziana é baseada na singularidade e na diferença interna, por isso se fala de alma e coração, por mais idêntica que a ação seja realizada no exterior, seu interior sofre com as singularidades do repetidor.

As repetições em Bausch são usadas como uma forma de repetir os afetos da vida transformados em frases de movimentos, uma repetição diária das mesmas ações, porém sempre diferentes. As repetições provocam aperfeiçoamento e interação, por isso não podem permanecer as mesmas, não se pode ter uma repetição idêntica, mesmo que seja uma ação realizada todos os dias.

A repetição é a potência da linguagem e do pensamento:

“É na repetição, é pela repetição que o Esquecimento se torna uma potência positiva e o inconsciente, um inconsciente superior positivo (por exemplo, o esquecimento, como força, faz parte integrante da experiência vivida do eterno retorno). Tudo se resume à potência. (DELEUZE, 2000, p.17)

Pensando no desejo de criação de Bausch de desvincular o gesto do seu cotidiano, talvez seja esse esquecimento provocado pela repetição que ela busca para potencializar as ações em cena. “O teatro é o movimento real e extrai o movimento real de todas as artes que utiliza. Eis o que nos é dito: este movimento, a essência e a interioridade do movimento, é a repetição, não a oposição, não a mediação.” (DELEUZE, 2000, p. 19). A busca por essa interioridade de movimento é

provocada tanto no bailarino que repete quanto no espectador que recebe a ação. O ato de repetir faz com que adentremos com nossa alma a ação realizada ou recebida. Para o filósofo, a repetição tece um ponto notável a outro, partindo das diferenças expostas em cada repetição ocorrida nos ensaios.

Quando, ao contrário, se diz que o movimento é a repetição e que é este nosso verdadeiro teatro, não se está falando do esforço do ator que "ensaia repetidas vezes" enquanto a peça ainda não está pronta. Pensa-se no espaço cênico, no vazio deste espaço, na maneira como ele é preenchido, determinado por signos e máscaras através dos quais o ator desempenha um papel que desempenha outros papéis; pensa-se como a repetição se tece de um ponto relevante a um outro, compreendendo em si as diferenças. (DELEUZE, 2000, p.19)

No teatro da repetição experimentam-se formas puras as quais agem sobre os espíritos que ligam diretamente à natureza; “experimentamos uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes dos personagens _ todo o aparelho da repetição como "potência terrível". (DELEUZE, 2000, p. 19). Ao repetir uma sequência, tanto o repeter quanto o espectador já esperam pelo próximo momento, é uma forma de existir antes da ação, é lembrar o que se viu no passado, diante do presente e prever o futuro. É uma forma de permear entre os três tempos. A repetição é então uma diferença sem conceito, ela tem uma potência na sua própria existência, ela existe na intuição.

Quando falta a consciência do saber ou a elaboração da lembrança, o saber, tal como é em si, não vai além da repetição de seu objeto: ele é desempenhado, isto é, repetido, posto em ato, em vez de ser conhecido. A repetição aparece aqui como o inconsciente do livre conceito, do saber ou da lembrança, o inconsciente da representação. (DELEUZE, p.23)

Bausch utilizou muito a repetição para tornar vivas as memórias de seus bailarinos. Seu método de perguntas aproximava seus bailarinos das obras, era uma busca por memórias vividas, por verdades que fossem compatíveis com o tema da obra. As respostas dadas em movimentos eram repetidas, repetidas, repetidas, até adentrarem esse inconsciente da repetição e se tornarem novas a cada execução.

“A repetição é uma condição da ação antes de ser um conceito da reflexão. Só produzimos alguma coisa de novo com a condição de repetir uma vez do modo que constitui o passado e outra vez no presente da metamorfose” (DELEUZE, 2000,

p.95). A metamorfose do movimento, é o que Bausch queria expor ao propor a seus bailarinos que repetissem várias vezes o mesmo movimento em cena. Em seu relato, Ruth Amarantes, bailarina de Bausch (FERNANDES, 2007), diz que ver a mudança do corpo e suas reações diante da mesma ação é o que instigava o trabalho da encenadora, ela gostava e expunha essas mudanças em cena. Bausch não só utilizava essas alterações como processo coreográfico, como expunha esse caminho à exaustão do bailarino em cena. Ela utilizava a repetição além do processo de pesquisa corporal, ela a colocava em cena, causando uma fadiga também no espectador que presenciava aquela incessante repetição de movimento.

As repetições em suas obras eram utilizadas em vários momentos e de diversas formas. A mesma frase repetida várias vezes em sequência em outro momento da mesma cena; só um fragmento da frase em outra cena; em todas essas opções ela ressaltava a diferença da repetição, que nunca se faz idêntica em nenhum dos momentos acima citados.

O artista combina um elemento de um exemplar com um elemento de outro exemplar, num processo dinâmico de construção provocando desequilíbrio e instabilidade que só terá sentido num conjunto total (DELEUZE, 2000). Bausch explorou os gestos repetidos²⁷ em momentos e em relações diferentes; essas combinações provocam até inversão nos sentidos dos mesmos gestos. “A repetição do mesmo movimento traz mais e mais distorções, provocando múltiplas e imprescindíveis interpretações e experiências”. (FERNANDES, 2007, p.127).

Num dado momento, Deleuze (2000) fala de duas espécies de repetição: uma estática e a outra dinâmica.

O primeiro tipo é uma repetição estática, o segundo é uma repetição dinâmica. O primeiro resulta da obra, mas o segundo é como a "evolução" do gesto. O primeiro remete a um mesmo conceito, que deixa subsistir apenas uma diferença exterior entre os exemplares ordinários de uma figura; o segundo é repetição de uma diferença interna que ele compreende em cada um de seus momentos e que ele transporta de um ponto relevante a outro. Pode-se tentar assimilar estas repetições dizendo-se que, do primeiro ao segundo tipo, é somente o conteúdo do conceito que muda, ou dizendo-se que a figura se articula distintamente. Mas isto seria desconhecer a ordem respectiva de cada repetição, pois, na ordem dinâmica, já não há conceito representativo nem figura representada num espaço

²⁷ “Café Müller”, “Sagração da Primavera”, “Bandoneon”, são alguns exemplos de obras da encenadora, em que muito se explorou a repetição.

preexistente. Há uma Idéia e um puro dinamismo criador de espaço correspondente. (DELEUZE, 2000, p.29)

A repetição dinâmica acontece de formas diferentes, mas não deixa de se repetir. O filósofo exemplifica com as aulas de natação, nas quais o aluno aprende na areia e depois deve repetir os movimentos no mar. Não é o mesmo, mas um movimento compreende o outro.

Segundo Deleuze (2000), a repetição é simbólica na sua essência e a diferença só é percebida na repetição. Ela desfaz à medida que se faz, por isso não é possível falar de segunda ou terceira vez se estamos tratamos do mesmo. A repetição é independência, descontinuidade, instantaneidade. A diferença habita na repetição.

A repetição nem é a permanência do Uno nem a semelhança do múltiplo. O sujeito do eterno retorno não é o mesmo, mas o diferente, nem é o semelhante, mas o dissimilar, nem é o Uno, mas o múltiplo, nem é a necessidade, mas o acaso. Ainda mais: a repetição no eterno retorno implica a destruição de todas as formas que impedem seu funcionamento, categorias da representação encarnadas no caráter prévio do Mesmo, do Uno, do Idêntico e do igual. (DELEUZE, 2000, p. 126)

A diferença não se dá entre a ação original e a cópia, mas entre duas ações, não existe uma hierarquia. Tudo muda na natureza, tudo dá lugar à sua repetição. Assim a repetição tratada por Deleuze, que dialoga com as obras de Bausch, é a repetição ligada às singularidades, a repetição que provoca transformação, diferença, é devir. Cada ação gerada é diferente, única, embora tenha nascido do mesmo esquema da anterior. Para eles, a repetição é produção e criação.

A principal ideia da repetição tanto num processo de criação quanto numa obra é provocar experiências inesperadas nos dançarinos e no público. Durante o processo de criação, a repetição leva o performer a um estado corporal no qual ele já não responde mais pelo seu corpo da mesma forma que respondia na primeira execução do movimento, fazendo com que o próprio corpo busque novas formas de se mover na nova condição física a que a repetição o levou. Já em cena, a repetição provoca o espectador, que já espera pelo próximo movimento, que pode acontecer ou não, que pode ser repetido num contexto totalmente diferente do que o espectador imagina, fazendo com que ele perceba a semelhança na diferença.

Bausch utiliza a repetição pensando também no aprimoramento técnico de seus bailarinos. É importante lembrar que, mesmo trabalhando com dança contemporânea na junção da dança e do teatro, suas apresentações eram altamente técnicas, ela não rejeitava a grandiosidade dessas artes.

Bausch utilizou a repetição para criar novos conceitos coreográficos e uma estética cênica, criticando o conceito antigo²⁸.

Ciane Fernandes (2007) relata uma cena da obra *Bandoneon* (1980): um bailarino tenta repetidas vezes realizar um passo de balé, mas não consegue e cai ao chão várias vezes.

“Pela repetição, a falha tornou-se parte da sequência tanto quanto a tentativa. É como se ele estivesse, antes de tudo, contando uma estória sobre poder falhar tanto quanto acertar: ambas opções de dança (...)

A cena de Mercy rompe a convenção de que o aprendizado por repetição leva à perfeição, ligando ao contrário, o método ao erro. Ele repete porque errou, para fazer melhor da próxima vez, mas erra mais e mais.” (FERNANDES, 2007, p. 81)

Aqui se percebe que a repetição levava ao erro e não ao aprimoramento de um gesto, o bailarino repete para errar, a repetição pode levar ao erro e não só a acertos.

Bausch, em consonância com a teoria de Deleuze, utiliza a repetição para provocar mudanças nos gestos cotidianos. Esses são repetidos em seus processos coreográficos até se tornarem estéticos. A repetição nas suas obras, jamais pode ser lida sobre o conceito de repetição idêntica, os movimentos sempre são diferentes uns dos outros quando são repetidos. Os significados vão se dissolvendo e sofrendo mutações em meio às repetições.

A repetição em Dança-Teatro é uma forma de conscientizar o corpo da própria história enquanto tópico simbólico e social em construção e transformação. “As repetições provocam mudanças nos eventos ou sequências, insistindo na constante perda da dança dentro de sua natureza performática, ao invés de tentar preservá-la. (FERNANDES, 2007, p.37). Nas obras de Bausch a repetição de movimentos e palavras multiplica seus significados, causando assim suas transformações.

²⁸ O conceito aqui criticado é o da repetição vista como algo que se multiplica da mesma forma, igual, sem nenhuma alteração. Algo que se multiplica idêntico a um modelo previamente estabelecido.

Fernandes (2007) analisa partes de obras de Bausch e organiza as variações de repetições nas seguintes categorias: repetições formais e repetições implícitas.

As repetições formais incluem: A exata repetição de uma frase de movimento (“Obsessiva”); a repetição de uma cena com sutis diferenças (“Alterada”); a repetição do mesmo evento em contextos diferentes (“Intermitente”); a repetição de eventos previamente separados, agora simultaneamente na mesma cena (“Longo Alcance”).

As repetições implícitas no processo criativo incluem: A reconstrução cênica de experiências passadas dos dançarinos, principalmente da infância e a reconstrução de um conto tradicional ou ópera. (FERNANDES, 2007, p.44)

Para Bausch, o importante era a vida e suas mudanças. Acredita que na repetição cotidiana tudo pode mudar de repente. Bausch utiliza a máxima “a repetição é a mãe do aprendizado” para inverter seus efeitos, promovendo novas maneiras de perceber e expressar, criticando as relações de poder entre corpo e sociedade.

Segundo Fernandes (2007), no processo criativo de Bausch a repetição é usada para desarranjar as construções gestuais da técnica ou da própria sociedade. É um método criativo no qual os bailarinos fragmentam suas experiências, reconstruindo, desestabilizando e transformando suas próprias histórias. A repetição também é parte estrutural do processo criativo, primeiro atua na reconstrução estética das experiências dos dançarinos; em seguida, as cenas são gradativamente moldadas em uma forma estética. As cenas repetitivas geram múltiplos significados. Bausch se apropria da repetição e a utiliza como estética coreográfica. A encenadora se aproveita da impossibilidade de repetição para criar novas possibilidades cênicas, pois, para a coreógrafa, essa impossibilidade de repetir sempre foi vista como novas possibilidades de criação.

Fernandes (2007) afirma que repetir é uma tentativa malsucedida de preservar o momento presente, uma vez que o gesto atual parece com o anterior mas é outro. “Através da repetição, a dança articula sua inerente qualidade efêmera” (FERNANDES, 2007, p. 63). Por isso o velho conceito de repetição já não se aplica mais. A repetição é uma forma de levar tanto os dançarinos quanto o público à exaustão. Quando se cansam, inconscientemente seus corpos relaxam e se tornam menos críticos e mais receptivos, provocando neles novas experiências: “a repetição

abre novas e inesperadas formas de perceber a vida humana no palco e no cotidiano.” (FERNANDES, 2007, p. 75)

A encenadora adota a repetição para provocar um jogo simbólico e é nesse jogo que ela consegue transformar cada movimento a cada repetição. Os eventos não encontram um ponto único, mas disseminam-se mais e mais. Segundo Fernandes (2007), os dançarinos repetem os gestos para serem entendidos e o público ao assistir a re-presentação cria novos significados.

A repetição evoca um significado reflexivo sobre sua estrutura inerentemente oca e paradoxal. Ao conceber sua falta de significado como significado, a repetição se contradiz e se reafirma, antes de tudo, como a forma estrutural do mutável, do que não aceita conteúdos ou formas finais e definitivas. (FERNANDES, 2007, p.111)

Assim a repetição para Bausch e Deleuze é transformação, é apropriação e alteração do outro.

3. OS PÉS DA BAILARINA

Neste capítulo, descrevemos o solo-performance, intitulado “Os Pés da Bailarina”²⁹ utilizando como método de análise dos processos criativos a Crítica Genética., e tendo como base a pesquisa cênica realizada no treinamento do Laboratório de Criação da Cena Contemporânea (LCICC) - UFF, desenvolvido e coordenado pela professora Doutora Martha Ribeiro, o qual acompanho desde 2013, e as práticas desenvolvidas por mim na Rose Ballet Escola de Dança - Divinópolis/MG.

Foi desenvolvido o protexto, no modelo de um Diário de Bordo (ANEXO 1), em que relatei os laboratórios feitos no ano de 2014 para a criação do espetáculo *Mas Afinal, quantos somos nós?* E as práticas feitas por mim em Divinópolis. Esse dossiê, segundo Sales (2008), é o ponto de partida para a construção e organização do material de pesquisa. Ele contém as práticas e laboratórios realizados, os caminhos percorridos e algumas sensações corporais. Vale lembrar que o corpo toma suas próprias decisões e algumas não são possíveis de serem catalogadas, porque nem sempre têm explicação. O corpo decide e eu confio.

Quando estava no LCICC, relatava as práticas e as sensações, uma vez que a direção era da pesquisadora Ribeiro. Em Divinópolis relatava as práticas e as decisões de qual caminho segui. Nesse momento em que estava sozinha foi muito difícil quebrar bloqueios, porque tinha que me preocupar em ser quem fazia e quem observava as ações.

O treinamento corporal foi baseado no sistema Viewpoints, nas pesquisas de Grotowski, Bausch, Laban e nos treinamentos desenvolvidos pelo Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea (LCICC-UFF).

Como o *Intermezzo* faz parte de um processo maior, que é o espetáculo “Mas Afinal, quantos somos nós?” foram realizados diversos laboratórios que, embora não tivessem como único enfoque a criação do mesmo, auxiliaram na descoberta do corpo cênico para essa cena. E é isso que nos interessa, o *training* do corpo para

²⁹ “Os Pés da Bailarina” consiste em uma das paisagens da peça-filme “Mas afinal, quantos somos nós?” de Martha Ribeiro, tratando-se de um intermezzo entre os atos do espetáculo.

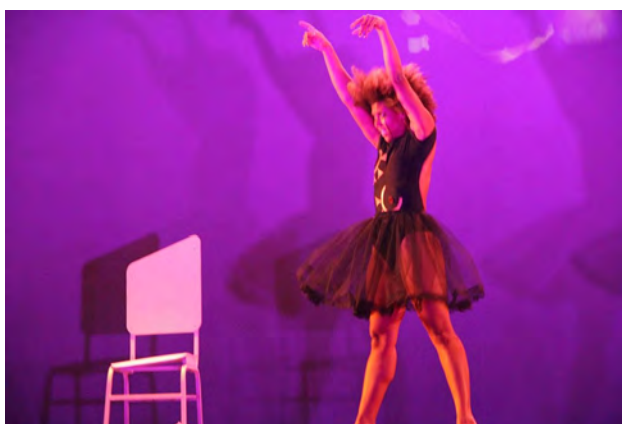
qualquer composição e os caminhos percorridos para quebrarem com os bloqueios criativos dos corpos.

A criação do solo-performance começou dentro do projeto de pesquisa e extensão “Pirandello Contemporâneo”, coordenado pela Dra. Martha Ribeiro, no qual uma das bases de investigação para a criação são as relações corpo-espaco-objetos cotidianos. E num segundo momento deu-se continuidade à pesquisa, em laboratórios individuais, focando nos fatores do movimento de Laban e na construção por repetição e utilização de objetos.

Os objetos utilizados foram selecionados a partir do segundo momento da proposta, quando trabalhamos com objetos cotidianos partindo de pesquisas sobre colecionadores, para unir as duas vertentes dessa pesquisa, objetos e repetição.

Trabalhamos a energia e influência que os objetos têm em seus colecionadores/performers. Perguntamos: Qual a necessidade de se acumular vários objetos da mesma natureza? Quais singularidades carregam aqueles objetos aparentemente iguais? E o porquê dessa acumulação?

No primeiro momento, quando o solo estava em formação no LCICC-UFF, a bailarina utilizava somente a cadeira, mas no espetáculo como um todo havia vários outros elementos³⁰, os quais não serão trabalhados por não terem relação direta com a cena aqui tratada.



*Imagem 9: Mas afinal, quantos somos nós? Martha Ribeiro.
Cena: Intermezzo: Os pés da Bailarina. Foto: Augusto Fontes. Niterói, 2014³¹*

³⁰ A maca, utilizada na raia do hospital; o lenço da performer Amanda; a cadeira do depoimento, utilizada por todos os performers; os bonecos, o caderno e a corda da Karla; a navalha; as saias das performers; os celulares; dentre outros.

³¹ Mas Afinal, quantos somos nós? Espetáculo-paisagem, combinando múltiplas realidades, fluxos de energia, imagens-virtuais, com a presença viva dos corpos dos performers. Estreado dia 23 de novembro de 2014 em Niterói, RJ. Direção Martha Ribeiro. Performers: Amanda Calabria, Carlos

A base dos movimentos a serem posteriormente trabalhados tinha como foco a quebra do corpo cotidiano para se chegar a um corpo vivo e orgânico em cena. Os laboratórios dirigidos por Ribeiro interrogavam nosso interior através de tensões causadas pela mudança na respiração, utilização do espaço, contato e confronto com o outro, exploração do olhar, fluxos, do meio e dos textos de Luigi Pirandello³².

Esses princípios aplicados ao peso, ao equilíbrio, ao uso da coluna vertebral e dos olhos, produzem tensões físicas pré-expressivas. Trata-se de uma qualidade extracotidiana da energia que torna o corpo teatralmente “decidido”, “vivo”, “crível”. (BARBA, 2009, p.25)

O corpo extracotidiano, vivo, decidido, de Barba (2009), para o qual por menor que seja a ação é preciso utilizar o máximo de energia, ao contrário das nossas ações cotidianas, era sempre buscado através dos laboratórios desenvolvidos no Projeto. A orientadora nos provocava essa tensão pela exploração do espaço, onde, desde o começo do processo, o palco foi dividido em raias, e cada performer ficou a maior parte do espetáculo preso na raia referente a sua personagem-presença³³. Essas tensões físicas pré-expressivas nos exigiam grande concentração, ampliando a nossa percepção do todo que estava ocorrendo em cena.

Essa parte do processo que ocorreu no LCICC, levaram-me a, como dito por Barba, “*aprender a aprender*” (2009, p.26). Nesse período, sob orientação de Ribeiro, e em minha relação com todos os envolvidos no processo, aprendi a “quebrar” com as técnicas que vinham impregnadas em meu corpo, a me livrar dos bloqueios e cargas que carregava. Nessa nova perspectiva e busca pelo corpo extracotidiano de Barba e as ações físicas de Grotowski, descobri uma nova forma de ver e pensar o meu corpo num processo, que diferenciou muito dos caminhos

Oliveira, Danuza Formentini, Gabriel Ferri, Gabriel Henriques, Karla Abreu, Luiza Nasciutti, Nathalia Cantarino, Philippe Ariel, Renata Alves, Thati Verthein e Nathan There. Informações disponíveis em: <http://www.pirandellocontemporaneo.uff.br/>.

³² Luigi Pirandello, dramaturgo, poeta, romancista italiano. Dentre suas obras estão: “Seis Personagens à Procura de um Autor”, “Um, Nenhum, Cem Mil”, “A Saída”, “Esta Noite Improvisa-se”, dentre outras.

³³ Tratamos como personagem-presença, porque cada performer era somente essa presença física em cena; no espetáculo não havia personagens, não tínhamos nomes, não éramos presos a uma verdade só, éramos presenças, dialogávamos e podíamos mudar a qualquer momento e ir a qualquer plano.

que tinha percorrido até então. Aprender a aprender tudo novamente, numa busca sem fim. A cada laboratório ocorrido durante esse processo, uma nova descoberta, uma nova quebra, novas formas de ver meu corpo surgiam; era ao mesmo tempo doloroso e instigante. Sentia que estava me livrando do corpo pobre, engessado pela técnica, conforme coloca Barba (2009), e permitindo que um corpo vivo viesse à tona.

Todo o processo desenvolvido no LCICC-UFF, tanto no que concerne às práticas quanto às teorias, pensamentos e ações, era novo para mim. Vale lembrar minha formação de bailarina, portanto, emergir no mundo do teatro e da performance foi uma quebra grande com os caminhos que tinha percorrido até então. Tive grandes dificuldades em me deixar abrir, em assimilar e perceber tudo que estava acontecendo. Por opção minha, as cenas da bailarina não tiveram falas. É importante salientar que no processo de criação desenvolvido no LCICC-UFF, o texto é trabalhado como um “bisturi”, isto é, trata-se de mais um elemento de cena que serve ao ator/performer como estímulo sensível para despertar suas memórias psicofísicas, e por conseguinte, despertar a via criativa. No meu caso, eu utilizei a repetição e a respiração como instrumentos de corte e cisão para minhas criações.

Durante o processo criativo no LCICC-UFF contamos com a colaboração de Luiz Mendonça³⁴ e Thiago Piquet³⁵, a partir dos encaminhamentos de Ribeiro para as construções coreográficas. Eles auxiliaram no desenvolvimento da partitura da bailarina dentro do espetáculo “Mas afinal, quantos somos nós?”

No segundo momento, trabalhei sozinha, era ao mesmo tempo quem praticava e quem observava minhas ações. Foi mais difícil provocar os rompimentos com minha prática e por esse motivo optei por trabalhar somente a repetição e as teorias de Laban. Com a repetição trabalhei a ponto de provocar vazios no pensamento e permitir que meu corpo reagisse aos movimentos pelos caminhos que ele queria, o caminho mais orgânico. Utilizei a exaustão trabalhada por Bausch para chegar a esse estágio corporal de autonomia do movimento. De Laban trabalhei os fatores do movimento por meio do seu gráfico do esforço, e cada dia um fator era a base das novas movimentações.

³⁴ Luiz Mendonça é bailarino e educador físico, professor do curso de Artes e Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense.

³⁵ Thiago Piquet é bailarino e aluno do curso de Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense.

Selecionei, livremente, objetos cotidianos que usualmente são colecionados. A partir do pensamento de Kantor, desviamos seu atributo funcional para expor sua essência enquanto objeto livre, sem o peso da sua função cotidiana. A partir dessa seleção, trabalhei experienciando as movimentações, já desenvolvidas com outros objetos que não fizeram parte do espetáculo.

A lista de objetos colecionáveis é infinita (selos, moedas, discos de vinis, cds, camisas, latas, chaveiros, revistas, pedras, tampinhas, cartões postais ou telefônicos, canetas) e nossa escolha era feita livremente.

Para essa criação, escolhemos sapatos, os quais são colecionados por pessoas e, por alterarem a estrutura da postura corporal, são também grandes fontes para propostas criativas de movimentos.

A paisagem se chama “Os pés da Bailarina”. Trabalhar com sapatos mantém a relação com esses pés que sofrem presos, machucados, mas continuam sua função de caminhar ou dançar. A escolha por sapatos foi inconsciente, mas são objetos que contribuem para a discussão sobre esses pés que dançam, caminham, saltam, e, na maioria das vezes, são o suporte desse corpo dançante.

3.1. Ferramentas da Composição

A partir das pesquisas feitas até agora, pudemos tecer algumas reflexões acerca das possibilidades de construção de um corpo cênico completo e orgânico, com base nos laboratórios do LCICC-UFF, conduzidos por Ribeiro, nos processos focados na repetição de Pina Bausch, nos fatores do movimento de Laban e nas possibilidades de movimentos que o performer, ao entrar em contato com um objeto, pode desenvolver.

Para chegar ao corpo da bailarina do solo, participamos dos exercícios propostos pela diretora do projeto durante os laboratórios para a criação do espetáculo. O processo tinha como foco provocar contaminação/apropriação das relações entre atuantes e personagens. A base da criação foram as obras “*A saída*” e “*O Homem da Flor na Boca*” de Pirandello, essas obras foram utilizadas como bisturi para dissecar as relações do homem sobre a morte (RIBEIRO, 2014):

Para o ator e o diretor, o texto do autor é uma espécie de bisturi que nos permite abrir-nos a nós mesmos, transcendermo-nos, para encontrar aquilo que está escondido em nós e realizar o ato de

encontrar os outros; dito de outra forma, de transcender nossa solidão. (GROTOWSKI, 1971, p. 49)

A bailarina não teve texto, mas participamos das leituras e análise dos textos trazidos por Ribeiro, junto aos outros performers. Durante as leituras, cada performer trouxe suas impressões pessoais sobre o texto. A troca das impressões individuais e coletivas, os múltiplos pontos de vista sobre o texto foram posteriormente trabalhados por Ribeiro na construção das paisagens do espetáculo, que conta com cinco paisagens roteirizadas pela pesquisadora: Paisagem 1: Natureza Morta, Paisagem 2: Coração na Boca quer Dançar, Intermezzo: Os Pés da Bailarina, Paisagem 3: Epitáfio de Um pedaço de Carne, Paisagem 4: O Homem não Cabe Dentro de um Quadrado e um Círculo.

Natureza Morta, que foca no ponto de vista desse homem que está se sentindo ameaçado pela morte iminente e acaba se projetando em um boneco inerte em cena, como se ele ainda vivesse em uma casca vazia; e Coração na boca quer dançar, paisagem que mostra o ponto de vista da mulher e a problemática que ela vivencia da não comunicação com esse marido que é um “boneco”. Todo o desejo dela vai passar pelo não desejo desse marido.

[...]

A primeira é Epitáfio de um peso de carne, que narra a história de uma mulher assassinada pelo seu amante, representando todas as mulheres que sofrem por causa de uma ação de um homem, seja de violência física ou psicológica. A segunda chama-se O homem não cabe dentro de um quadrado e um círculo, que mostra a agonia do homem na sua prisão temporal e questiona sobre viver presos dentro de uma forma física, de uma máscara social ou de uma rotina engessada. (SOARES, 2014)

Como trato sobre um processo pessoal, irei me deter somente no processo de trabalho sobre a paisagem da bailarina, e relatarei minhas impressões sobre meu corpo nos exercícios.

A bailarina aparece em cena desde a primeira paisagem do espetáculo, “Natureza Morta”. Nesse momento ela está emoldurada, realizando uma mesma sequência curta de movimento inúmeras vezes. Ela está na paisagem que não lhe pertence, é uma presença que está à parte de tudo o que acontece. Não se relaciona com nada nem com ninguém, somente luta com seus próprios limites, suas dores, sua necessidade de perfeição, contra seu cansaço. Para compor a cena, a diretora pediu que eu fizesse uma sequência de movimentos de repetição: sentada na cadeira, mãos que se espalmam pelo corpo, uma queda, o corpo e a dificuldade

de sair do chão, o corpo que pulsa, uma recuperação para a cadeira, e novamente a mesma sequência, tudo isso marcado pela respiração ofegante, pelo cansaço, mostrando o esforço dessa bailarina.

Na parte em que faço uma sequência de braço sentada na cadeira, a diretora propôs inúmeras repetições com movimentos indiretos no espaço. Essa repetição gerou algumas batidas no meu próprio corpo, as quais foram trabalhadas e fizeram parte da cena. Depois da frase corporal pronta, o professor Luiz Mendonça lapidou os movimentos inserindo alguns fatores do movimento de Laban. À medida que repetia a frase, ele propunha que o peso no movimento aumentasse cada vez mais, sentia que com o aumento do peso os movimentos iam ficando cada vez menores pois exigiam muito esforço para serem executados. O tempo também foi sempre trabalhado, cada vez que executava uma repetição, alterávamos o tempo, desde o mais lento, ao mais rápido possível. A repetição era da frase completa ou de partes dela. Algumas vezes eu repetia só um movimento o mais rápido que podia, para chegar à exaustão. Todo esse trabalho era sempre muito focado em demonstrar a respiração ofegante e o cansaço da bailarina.

Na presença viva, a bailarina dança desesperadamente presa no espaço; em alguns momentos ela consegue escapar, mas está presa, acorrentada, volta sempre para seu lugar de origem. A imagem para a inspiração criativa foi de cavalos selvagens presos. Essa imagem me remetia muita força e graciosidade, os cavalos selvagens tentando se libertar são bravos e virtuosos ao mesmo tempo, é uma agressividade encantadora. A cena foi marcada pela repetição e o desespero dessa libertação. “Os pés da bailarina” é uma paisagem criada por Ribeiro, e desenvolvida para o espetáculo “Mas afinal, quantos somos nós?”. Sua construção teve a colaboração do bailarino Thiago Piquet e do prof. Luiz Mendonça que participaram da composição coreográfica e do processo de criação nos ensaios.

Findado o processo para o espetáculo, partimos para a segunda parte da pesquisa. As práticas foram desenvolvidas no mês de janeiro e fevereiro de 2015 na Rose Ballet Escola de Dança em Divinópolis - MG. Todas as práticas foram criadas e aplicadas por mim. Decidi trabalhar com os fatores do movimento de Laban e a inserção de novos objetos, além da cadeira trabalhada no espetáculo, tudo isso desenvolvido a partir de muita repetição.

As pesquisas começaram com os fatores do movimento de Laban. O gráfico do esforço de Laban (1978) é composto por quatro fatores que o coreógrafo acreditava ser a base de qualquer movimento.

O gráfico é composto pelos opostos de P=Peso, E=Espaço, T=Tempo e F=Fluência. O gráfico expõe os contrários de cada fator, para Laban os movimentos são a junção desses fatores, as combinações desses fatores geram qualquer movimento.



Gráfico do Esforço de Laban

Laban (1990), ao trabalhar os esforços, chegou a oito ações básicas do esforço, que são: pressionar, dar lambadas leves, dar socos ou arremeter, flutuar ou voar, retorcer-se, dar toques ligeiros, cortar o ar e deslizar, que são a combinação de três fatores do movimento, e a 16 temas para o desenvolvimento de estudos de movimentos, partindo da conscientização dos fatores do movimento para que as ações cotidianas possam estimular a atividade criativa.

Enquanto os movimentos da vida cotidiana estão dirigidos para a realização de tarefas ligadas às necessidades práticas da existência, na dança e no jogo este fim prático retrocede até o fundo. No primeiro caso, a mente dirige o movimento; no outro, o movimento estimula a atividade da mente. (LABAN 1990, p. 31)

Esses fatores serviram como quebra de bloqueios dos movimentos já dançados no espetáculo e dando possibilidades criativas de novos movimentos. Aqui trabalhamos a exploração dos quatro fatores do movimento a partir de cinco

temas do movimento: Temas relacionados com a consciência do corpo, temas relacionados com a consciência do peso e do tempo, temas relacionados com a consciência do espaço, temas relacionados com o fluxo do peso corporal no tempo e no espaço, temas relacionados com elevação do solo. Esses temas foram selecionados porque acreditamos que podem contribuir mais com o trabalho aqui desenvolvido.

Depois da frase criada, inseri os objetos. A proposta desenvolvida com os objetos se espelha nas pesquisas de Kantor (2008), visando arrancar o objeto de sua função cotidiana e transformá-lo em uma extensão do performer, conforme análises de Gil (2001). Decidi que trabalharia com sapatos pensando na proposta de modificar o ponto de apoio da bailarina.

O equilíbrio – a capacidade do homem de manter-se ereto e de mover-se desse modo no espaço – é o resultado de uma série de inter-relações e tensões musculares do nosso organismo [...] o equilíbrio é ameaçado. Nesse momento, entra em ação uma série de tensões para impedir que caiamos. (BARBA, 2009, p. 39-40)

A ideia foi modificar o ponto de apoio em relação ao solo para desestruturar o equilíbrio e com isso dilatar a presença cênica com as tensões que impedirão a queda. Os objetos aqui escolhidos e trabalhados foram: um salto, um tênis e um chinelo, que foram tratados como extensão da bailarina.

A inserção desses objetos foi feita pela repetição da frase de movimento criada. Cada objeto era um obstáculo diferente para a frase executada. Eles foram explorados para a criação de novos caminhos e sentidos à frase.

As repetições foram exploradas para gerar diferentes movimentações, diferentes estados corporais, diferenças essas, explicadas e trabalhadas por Deleuze e Bausch em seus trabalhos. Durante os laboratórios, o objetivo foi expor a diferença que brotava na tentativa de repetir. Os processos tinham como foco repetir e repetir até criar algo novo. A frase foi repetida diversas vezes com cada objeto até encontrar quais caminhos eram mais orgânicos diante do objeto trabalhado. Entre uma frase e outra houve algumas alterações de movimentos por causa das limitações de cada objeto. Por exemplo, os saltos feitos com o tênis não foram possíveis com o sapato de salto.

A repetição foi trabalhada para levar o corpo à exaustão e assim fazer com que ele respondesse de forma diferente da primeira execução. Como no solo final,

“A Respiração da Bailarina”, as frases não foram repetidas durante longo tempo para que o espectador pudesse acompanhar a alteração da bailarina, da mesma forma que na primeira cena do espetáculo, a repetição foi trabalhada para que esse estágio de máxima exaustão do corpo criasse novas movimentações e novos caminhos. Mesmo que executada só uma vez, essa composição final foi baseada nos movimentos exaustos da bailarina.

Percebemos que as mudanças provocadas pela repetição ocorreram principalmente nas transições dos movimentos, o corpo ao chegar perto da exaustão começa a procurar caminhos mais orgânicos onde ele pode poupar esforços.

Foi nas transições que senti que ele mais procurava recuperar ou poupar energia, os movimentos eram executados com todo seu esforço e cansaço e nas transições de uma ação para a outra o corpo descansava. O descanso também carece de esforço, segundo Laban (1990), ou seja, descansar entre um movimento e outro, não significa que o corpo não está fazendo esforços para se relacionar com o ambiente, é simplesmente uma forma de recuperar energia para continuar a ação.

Assim, o processo dentro do LCICC, as repetições, os fatores do movimento de Laban e a utilização de objetos foram os elementos utilizados no *training* para a busca do corpo cênico dessa bailarina.

3.2. Objetos e a Repetição

O único objeto utilizado na Paisagem “Os Pés da Bailarina” foi a cadeira.

A cadeira desenhada pela diretora Ribeiro era branca e tinha formas diferentes das convencionais. O acento e o encosto eram tortos, o que provocava um certo desconforto ao ser utilizada no sentido funcional.

A princípio, a cadeira seria utilizada como uma barra de balé para a bailarina. A barra, além de um objeto, é um momento da aula de balé. Toda aula de balé se inicia na barra, é o momento de segurança, é o primeiro apoio que a bailarina tem ao começar a dançar. O objeto não terminou com essa mesma função. Durante o processo ficou decidido que ele seria utilizado como uma cadeira mesmo, mas como um lugar de alívio desconfortável para essa bailarina. Mesmo sentada para descansar, ela tinha o desconforto do acento torto.



Imagem 10: A Cadeira. Paisagem: Os pés da Bailarina

Foto: Bernardo Batista.

Ensaio de Mas afinal, quantos somos nós? De Martha Ribeiro. Niterói, 2014

A cadeira também serviu como apoio e suporte todas as vezes que a bailarina, já exausta, se levanta das quedas no chão. A bailarina se apoiava na cadeira para conseguir forças e voltar à posição inicial, sentada na cadeira com as mãos sobre as pernas.

Findado esse processo, partimos para a segunda parte do processo de criação, na qual o mesmo solo que fez parte do espetáculo seria ampliado, dando continuidade à mesma proposta de *Training* do LCICC- UFF, acrescentando a pesquisa com mais objetos.

Pesquisando qual base seria utilizada na busca de objetos para compor a criação, pensamos em objetos que são utilizados por colecionadores e que poderiam auxiliar na criação de novos movimentos. No dicionário Magno (1992), a palavra coleção é definida como reunião de coisas da mesma qualidade. Colecionar, mais do que uma simples acumulação de objetos, é uma arte, é uma atividade cultural de pesquisa de busca por objetos que trazem de volta para o colecionar um mundo perdido. É graças à arte de colecionar que temos museus, muito da nossa história que está disposta em museus é parte de coleção de pessoas que se preocupavam com objetos, que acreditam no poder que eles têm de guardar e eternizar o tempo. Algumas das exposições são coleções de grandes apreciadores de determinado artista, ou de uma determinada história, período; enfim, alguém um

dia se dispôs a colecionar algo por interesse pessoal e que hoje forma o acervo artístico de museus.

Segundo Wagner Silva o colecionismo

“não é a acumulação desregrada de objetos, mas sim uma junção ordenada, mas completamente subjetiva, por meio dos quais opera sua própria memória
[...]
Podemos assumir em certa medida que o ser humano é um ser propenso ao esquecimento. (SILVA, 2014, p.1)

Colecionar é uma forma de diminuir nosso esquecimento do mundo, lembrar fatos e nos aproximar da nossa própria vida.

Segundo Victor Lisboa, diante de um mundo complexo “Colecionar um determinado tipo de objeto é segmentar parte do mundo, é estar determinado a conhecer e amar essa fatia da realidade” (2014, s.p). O autor afirma ainda que colecionar é encontrar a diversidade no padronizado, conciliar a variedade com a uniformidade.

Essa simples ideia com o objetivo de juntar repetição e objeto teve mais ligação com o todo da pesquisa do que podíamos imaginar a princípio.

É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular de completude. (...). É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração de um sistema histórico novo, criando especialmente para esse fim: a coleção. (BENJAMIN, 2006, p.239)

Nessa citação de Benjamin (2006) já percebemos que o ato de colecionar dialoga muito com as propostas trazidas nessa pesquisa. Ao supor que o colecionador desliga o objeto de suas funções primitivas, relacionamos com o assalto do objeto de Kantor (2008). Durante toda nossa pesquisa, o objeto é sempre visto além de sua funcionalidade primitiva. Todos os processos aqui desenvolvidos tiveram como função livrar o objeto desse peso cotidiano, dessa funcionalidade que lhe é imposta.

Ressalte-se que os sapatos utilizados em nossa pesquisa, em momento algum foram considerados como um objeto necessário para a vida cotidiana, como algo que nos protege do solo, do frio, do calor. Ele foi sempre visto como algo

presente para modificar o equilíbrio da bailarina e sua relação com o solo. Os sapatos representam obstáculo na relação livre, sem aderência da bailarina com o solo, obrigando-a a pensá-los e a transformá-los em parte do seu corpo.

O objeto no processo teve voz e foi visto como um corpo pensante da obra, a extensão do corpo do ator (GIL, 2001). Performer e objetos procuram uma completude na relação entre eles.

Passar pela vida já nos leva a colecionar algo, seja memórias, sonhos, papéis, conhecimentos, mas aqui, além dessa simples acumulação livre e até inconsciente tratamos da arte do colecionismo, na qual os objetos são cuidadosamente procurados por seus colecionadores. Colecionar é estar sempre na busca de preencher um vazio. A graça da coleção está além da acumulação, está na eterna busca. Busca não só de objetos, mas de imaginação, de memórias, de lembranças, busca por organizar o mundo exterior. Um colecionador tem como objetivo eternizar suas vivências.

Os objetos que são colecionados adentram a vida dos colecionadores, tornam-se parte do meio onde eles vivem. Mais do que acumular, colecionar é se relacionar diretamente com objetos, deixar que eles relembrem e recontem a sua história. O colecionador vê além do objeto. Em nossa proposta nos laboratórios aqui descritos, ele deixa de ser um simples objeto funcional e se torna um ser, com vida e vontades, vai além de um simples olhar profano sobre a matéria.

Silva (2014), no texto intitulado “Colecionar é lembrar”, diz que “vivemos pouco e esquecemos muito” (s.p), assim utilizamos os objetos para rememorar nossas vivências. Durante nossas vidas nos relacionamos com inúmeros objetos e são eles que guardam cada período que vivemos; portanto, olhar além de um objeto, nos faz ver as nossas vidas. Os objetos ao serem colecionados são destituídos de seu valor funcional e passam a testemunhar acontecimentos pessoais.

Quando começamos a pesquisar quais objetos são colecionados, vimos que assim como nas criações artísticas, a gama de possibilidades é imensa. Não há limites para essa escolha de objetos. Por isso, o colecionismo pode ser uma arte de todos, qualquer idade, qualquer cultura, qualquer classe social, as coleções vão desde obras milionárias a simples papéis.

Para essa pesquisa escolhemos os sapatos, pois acreditamos que eles, ao alterarem o apoio ao solo do performer, podem causar novas sensações obrigando-o

a repensar os movimentos naquela nova base. Por esse motivo, além dos pés descalços exploramos também os saltos, os sapatos presos e os soltos dos pés.

As relações com os objetos foram propostas a partir dessas noções aqui explicitadas, de um objeto livre das suas funções cotidianas. Por mais que os sapatos aqui tenham sido utilizados nos pés, eles foram sempre vistos como uma alteração da base de apoio do bailarino. Assim como a cadeira torta teve como função causar desconforto à bailarina, os sapatos causaram a desestabilidade e nova instabilidade ao performer.

3.3. A Respiração da Bailarina

O solo foi desenvolvido a partir da paisagem “Os Pés da Bailarina”, acrescentado novos objetos e movimentos, na sequência do processo de criação realizada em Divinópolis - MG.



Imagem 11: A Respiração da Bailarina

Foto: Gabriela Andrade. Niterói-RJ. 2015

O *Training* para o solo foi pautado na busca pelo corpo cênico, através dos exercícios direcionados por Ribeiro durante o processo no LCICC - UFF, trabalhando a busca pelo corpo orgânico no teatro do movimento e as explorações de repetições

de movimentos com os objetos selecionados. Focando nas fragilidades e necessidades desse corpo ao repetir, repetir e se exaurir.

Intermezzo, que significa uma cena curta entre dois dramas, gerou a paisagem “Os pés da Bailarina”. Essa paisagem reforçava sempre as dores e sacrifícios da bailarina, que mesmo machucada continua a dançar.

Trabalhar essa paisagem exigiu “quebras” com a técnica que vim adquirindo a vida toda. As bailarinas são treinadas para esconder as dores sofridas, precisam estar sempre leves e sorridentes. O balé é uma arte extremamente rígida e difícil, mas sempre transmitida com leveza e facilidade. Para expor esse sacrifício da bailarina, Ribeiro lançou mão da respiração para quebrar meus bloqueios. Ela sempre ressaltava que não me via transpirar, não me via respirar. Naquele momento, algo que até então me era visto como qualidade passou a me incomodar pela necessidade de rompimento com o corpo que tinha até então.

Ao exigir ver minha respiração, ela atingia dois grandes bloqueios meus, o primeiro: expor a respiração ofegante e mostrar o cansaço da bailarina, o segundo: sentir verdadeiramente a dor nos pés. Sempre tive o corpo treinado para esconder, tanto a respiração como a dor, abstraindo-a para continuar trabalhando.

A repetição para uma bailarina, por mais dolorida e incômoda que seja, é sempre tida como gozo e prazer no caminho por essa perfeição do Balé Clássico. Pode-se dizer que as bailarinas são treinadas para aceitarem as dores de uma repetição compulsiva como um prêmio na busca de seus objetivos. As dores e sofrimentos dessa exaustão nunca são demonstrados durante uma apresentação. Por mais difícil e complexa que seja, por mais musculaturas e tensões envolvidas, por mais rápidas ou lentas que sejam as movimentações executadas, a figura da bailarina é sempre tranquila, calma, leve, sempre passando a sensação de que toda a movimentação executada é fácil e leve.

Essa era a proposta a ser quebrada nessa pesquisa corporal. Aqui, sob orientação da professora doutora Martha Ribeiro e os bailarinos Luiz Mendonça e Thiago Piquet, buscamos mostrar esse lado exaustivo, esse corpo que cansa, transpira, que respira e pede por pausas, por descanso, por quebras, que erra e volta a repetir.

A presença da bailarina foi criada com o propósito de discutir sobre a repetição compulsiva de uma bailarina na busca da perfeição, mesmo estando

sentindo dores ou machucada. O meio para se chegar a esse corpo que cansa foi a respiração. A respiração foi então o bisturi da bailarina.

“A respiração como palavra e motor do movimento e da interpretação impulsionando, intensificando, oferecendo potência, mudanças de dinâmica, domínio da energia, projeção, relaxamento ou tensão.” (MEDINA, 2011, p.27)

A respiração foi um dos caminhos mais rápidos para atingir meu interior. Todas as vezes que focava na respiração, sentia que conseguia centrar mais em mim. A inspiração não me incomodava, mas a força feita pela expiração forçada me exigia muita energia. Fui obrigada a pensar movimentos que não utilizava muito, o abrir e fechar a caixa torácica, mostrando o movimento da inspiração e expiração, também o movimento da coluna e o plexo solar ao responderem a respiração. O tronco da bailarina pouco movimentada, a respiração acontece toda nesse “centro de leveza” (LABAN, 1978), região do esterno que fica na maioria das vezes imóvel. Sentia muito incômodo em movimentar a coluna e a caixa torácica, mas essa atenção em manter esses movimentos para expor a respiração ofegante, me levava aos estágios corporais mais elevados. Ribeiro sempre me exigia esse controle e domínio da respiração, pois em meu corpo ela estava sempre oculta e não refletia sobre a troca que ela faz do interior com o exterior. A respiração não estava só oculta fisicamente, era também ignorada no sentido de troca com o lado de fora, não utilizava dela como um alibi para recuperar energia. Respirava como no meu cotidiano, somente por necessidade vital, sem dar nenhuma atenção aos fatores a que isso me levava, não tinha consciência da força da respiração para a organicidade do meu corpo. Para poder expor essa alteração do ritmo da respiração fui obrigada a forçar a respiração durante todos os laboratórios, pois não me era orgânico expor esse esforço.

Medina (2011) coloca a respiração como

“condutor, impulso e sustento constante do corpo visível (...) mediante ela adquirimos a força e impulso para executar o movimento. Ela pode dar matizes, criar cores e intensidades em uma partitura ou uma coreografia (2011, p. 56 e 58).

A respiração forçada me levava ao cansaço e, conseqüentemente, tornava-se orgânica. Nas vezes que consegui alcançar a respiração verdadeira na cena,

percebia que meu corpo utilizava as movimentações da coluna e do tórax como forma de relaxamento para essa tensão que a bailarina mantém oculta durante toda a apresentação.

A coluna na minha vida artística também foi sempre ignorada, sempre estável, imóvel e alongada. Segundo Barba (2009), o uso da coluna vertebral é um dos princípios que produzem tensões físicas pré-expressivas. Quando permiti que essa parte do meu corpo movimentasse e respondesse à respiração, senti que os movimentos modificaram, as idas ao chão e o próprio sentar na cadeira estavam mais reais. Sempre que ia ao solo, mantinha a coluna ereta e tensionada, depois da respiração permitia que meu corpo se entregasse ao chão e se moldasse ao movimento executado. Na cadeira já não sentava mais tão ereta, já permitia que meu corpo se adaptasse ao incômodo do acento torto da forma que melhor lhe parecesse. Alguns dias senti até dores na lombar, pois, como a cadeira estava torta, conseqüentemente a coluna se entortava para acomodar-se àquela condição. Isso me gerou dores nos primeiros dias, porém fui me adaptando à nova condição.

A respiração é o fio condutor do exterior com o interior do corpo. Explorar esse elemento que sempre ignorei e até mesmo escondi, levou meu corpo a novas sensações de presença, a respiração me deixava presente, me permitia ouvir as necessidades do meu corpo.

Na primeira paisagem do espetáculo “Natureza Morta” a bailarina está enquadrada e repete inúmeras vezes a mesma frase de movimento; esse foi o momento que mais me permitia sentir a alteração do meu corpo com a repetição. O professor Luiz Mendonça sugeriu que à medida que repetisse, alterasse os fatores do movimento, como tempo e peso. As repetições eram ou da frase toda ou de fragmentos dela, e os tempos variavam de acordo com as cenas que estavam acontecendo na Paisagem, podendo ser bem lentos ou bem rápidos.

A parte que repetia várias vezes a queda no chão e recuperação para a cadeira, e depois permanecia deitada no chão, com o corpo todo tensionado e permitia somente a movimentação causada pela respiração ofegante, foi a parte que mais me exigia esforço e depois me permitia sentir o descanso pela respiração. Foi difícil manter a tensão em todas as partes do corpo, enquanto o tórax se movia rapidamente junto com a respiração. O tronco sempre foi a fonte do poder, permitir que ele relaxasse com a respiração, enquanto o resto estava tensionado, me levava

a perceber o quanto essa parte do corpo tem ligação com o todo, pois a partir desse movimento, todo o corpo descansava.

As repetições rápidas me cansavam menos que as repetições lentas e pesadas. A tensão num movimento lento e pesado é muito maior do que quando é executado rápido e de forma livre. Quando executava a frase lentamente, focando no peso que aquele movimento me exigia, me permitia sentir novas sensações de tensões, era uma tensão que mantinha focada em ralentar cada vez mais o tempo do movimento, minha vontade era sempre de acelerar e acabar logo com aquela ação, mas ficava ali, concentrada no esforço que estava fazendo para manter o tempo lento da ação. Meu corpo ficava muito mais tensionado do que nas ações rápidas, tinha a sensação de que desejava não só diminuir meu tempo da ação, mas também acelerar o tempo de fora, o tempo da cena. Em “Natureza Morta”, o espectador pode ver a alteração dessa bailarina a cada repetição que ela fazia em cena. Foi uma cena que me fez aprender a descansar pela respiração, eram muitas repetições e muito tempo que permanecia em cena. Os primeiros ensaios foram bem cansativos, mas com o processo fomos descobrindo os caminhos e os momentos que eram possíveis recuperar pela utilização da respiração.

A bailarina Ruth Amarante, em entrevista a Fernandes, diz que era isso que a encenadora queria ver ao pedir repetições por longos períodos de tempo, “(...) o bailarino, pelo menos a gente, não fica a mesma pessoa que começou quando repete os movimentos. Você vai mudando, e ela gosta de ver essa mudança com o mesmo tipo de movimento. É só que... dói muito às vezes.” (FERNANDES, 2007, p. 170). Esse corpo doído, cansado, que já não repete mais da mesma forma que na primeira execução é o que venho buscando nesse processo. Por mais que o movimento fosse o mesmo, a resposta dada pelo corpo ao mesmo estímulo é diferente da primeira vez executada.

Se você pega o movimento e multiplica por não sei quantas vezes, quero dizer, ele tem uma certa... é carregado de possibilidades que, quando você vai repetindo tantas vezes, essas possibilidades vão crescendo e vão se adicionando.

(...) É. Acho que a repetição muda o movimento. Você faz uma vez, pode ser uma coisa diferente do que você faz depois de vinte vezes. (FERNANDES, 2007, p. 170).

Nos nossos laboratórios a repetição provinha da proposta de gerar novos movimentos e torná-los cada vez mais orgânicos ao performer. Aqui, o cansaço, a exaustão e os limites trazidos pelo corpo foram explorados e demonstrados. Tudo que foi trabalhado era levado à exaustão, tanto do performer quanto do movimento. A proposta era sempre se chegar a algo além da nossa racionalidade. Nos ensaios sentia o processo árduo, repetíamos várias vezes as mesmas cenas que já eram compostas por inúmeras repetições; no espetáculo, ao cansaço dos ensaios somava-se o peso do figurino, mas durante o espetáculo a energia é outra, luz e energia do momento único da apresentação.

Começamos os trabalhos para criação do espetáculo “Mas Afinal, Quantos Somos Nós?” com o espaço através de fluxos de movimentos. Eram ao todo cinco fluxos de movimento. Aqui vou tratar de dois que acredito terem sido os que influenciavam no meu corpo na cena: o fluxo zero que abre o espetáculo, se repetindo ao final deste; e o fluxo raiva.

A composição do fluxo zero nos colocava alerta para o espaço, o tempo e o outro. O fluxo era complexo, as passagens entre os performers, os tempos, os caminhos, tudo precisava ser contado e ao mesmo tempo sentido. Começávamos em duas fileiras, uma em cada coxia, caminhávamos em direção ao centro do palco, cruzávamos e fazíamos uma só fileira na frente do palco. Esse processo nos deixava muito atentos ao espaço, ao outro e à música, era tudo muito bem marcado, confesso que esse primeiro fluxo já me deixava com o corpo tensionado, vivo, pronto para o resto do espetáculo, além de já criar a relação com todos os performers da cena.

Depois da fileira formada, caminhávamos até a frente do palco, gritávamos “PRESENTE” e voltávamos a nos dividir nas laterais do palco. Então corríamos descontraídos para o lado oposto e saíamos nas coxias. Aqui já me livrava da tensão do início, depois de já ter nos apresentado aos espectadores, ter visto todos os performers e extravasado a tensão pré-espetáculo.

O segundo fluxo aqui tratado é o da raiva, que é mais um momento de descarregar as energias: todos os performers ocupam o palco e sacodem todas as partes do corpo. Esse fluxo se faz importante na construção do corpo cênico por ser o momento de liberação das tensões, era um momento que fazia toda força que podia mas com a ideia de jogar para fora todo aquele esforço desnecessário, era um

momento de raiva com as tensões em excesso do corpo. Era um fluxo que quebrava a sequência dos meus movimentos na cadeira e me transformava em outro corpo para continuar a minha sequência de repetições bem lenta, essa liberação de energia me ajudava nesse corpo mais calmo e tranquilo.

A repetição do fluxo zero ao final do espetáculo provocava nos corpos dos performers outro sentido, diferente do inicial, apesar de ser o mesmo movimento. O fluxo era o mesmo, mas as tensões eram outras. Com os corpos já descompostos, cansados, exaustos depois das cenas, ao invés de tensionar, o fluxo relaxava, vinha a sensação de dever cumprido, de missão feita, de agradecimento aos colegas de cena pelas relações criadas ali. Deixávamos nossas personagens e já voltávamos a ser performers. O corpo por mais tenso que estivesse durante todo o espetáculo, descansava, livrava das tensões ao gritar o último PRESENTE.

Outra forma de exploração do espaço, criada pela diretora Ribeiro, foram as raias. O espetáculo foi construído por uma estrutura espacial em forma de raias, linhas horizontais, imaginárias, que cortavam todo o palco. Cada performer podia se movimentar somente na raia que estivesse em relação com sua imagem-presença. A bailarina tinha uma raia só dela. Essa relação com o espaço não me incomodou em momento algum, pois como estava sozinha na raia não me relacionava com ninguém, precisava somente me preocupar em não utilizar o palco na sua verticalidade. Acredito que a cadeira me passava tranquilidade nessa relação com o espaço, sentia que tinha um suporte para me manter ali. As linhas foram marcadas nos ensaios, mas no espetáculo eram só imaginárias, o que me deixou um pouco preocupada em não invadir o espaço do outro. Com esses limites me sentia focada somente no meu espaço, não me preocupava com os outros e nem mesmo relacionava com as outras raias. Essa delimitação no espaço ao mesmo tempo que me prendia fisicamente me libertava da preocupação com o palco todo.

3.4. Repetindo na visão dos objetos

No segundo momento, desenvolvi exercícios baseados na teoria de Laban na Rose Ballet Escola de Dança, em Divinópolis - MG. Nesse período eu mesma aplicava as atividades sobre o processo já existente. Utilizava as mesmas frases com as propostas de exploração dos fatores do movimento criadas pelo coreógrafo.

O primeiro fator que trabalhei foi o espaço. Comecei por esse fator para que pudesse me livrar das amarras criadas pelo trabalho nas raias do espetáculo. Quando libertei o corpo dessa ideia, comecei a explorar mais o espaço com movimentos em todas as direções. Explorei as quedas para frente, caminhadas para fora da cadeira, rolamentos, dentre outros movimentos que antes estavam sendo explorados só na lateral da cadeira. Sem sombra de dúvida esse fator livrou o corpo das tensões do limite espacial e me deu a sensação de liberdade para explorar movimentos em qualquer direção.

O fator tempo continuei trabalhando na mesma linha do Professor Luiz Mendonça. Executava a frase do mais lento ao mais rápido que conseguia. Explorei algumas vezes ir progredindo ou regredindo a velocidade, mas também explorei fazer várias repetições lentas e várias rápidas.

São cansaços diferentes, as frases rápidas trazem um tipo de cansaço diferente das frases lentas. Parece que a rápida é mais aeróbica e a lenta mais densa. As frases rápidas me deixavam cansada, com a respiração ofegante e mais dispersa. Já as frases lentas me deixavam mais centrada, mais tensa, chegava a sentir dores, principalmente na região do trapézio.

Inconscientemente, ao trabalhar tempo, o fator fluxo do movimento acabava sendo trabalhado junto. Quando a frase era muito rápida, não conseguia conter os caminhos e o movimento ficava cada vez mais fluido. Algumas vezes batia no meu próprio corpo durante esses experimentos de fluidez de movimento. Os sons das batidas já vinham sendo explorados desde um dia que sem querer uma mão soltou da outra e me bateu no corpo, fazendo som, durante os ensaios no LCICC-UFF; Ribeiro então pediu que ampliássemos esses movimentos e fizéssemos mais batidas.

Na exploração do tempo rápido e fluência livre, o corpo faz muitos caminhos novos, cada vez ele passa pelo que ele entende ser o mais orgânico para o momento. Muito deles não consegui nem captar, mas o corpo responde pelos seus próprios meios e esses nem sempre podem ser sistematizados.

O fator peso já vinha sendo trabalhado desde o LCICC-UFF. Todos os meus movimentos são leves e arredondados, Ribeiro já vinha propondo essas quebras, procurávamos angulações e peso nos meus movimentos. Confesso que tornar os movimentos pesados foi o fator mais difícil de ser trabalhado. Sempre com o tronco

ereto e a leveza da bailarina, aceitar o peso e a força da gravidade no meu corpo, não foi fácil. Não sabia nem qual caminho seguir para deixar o movimento pesado. Aos poucos fui percebendo que o tronco auxilia nessa sensação de movimento pesado, um tronco ereto não passa a sensação de peso, com isso comecei a trabalhar as ações a partir do relaxamento do tronco mostrando o peso que era para executar cada ação.



Imagem 12: Cenário com Sapatos

Foto: Egley Amarolina.. Niterói-RJ. 2015

O cenário do solo, desenvolvido nesta segunda fase, foi composto por vários sapatos jogados pelo chão. Os vários sapatos espalhados pelo palco ilustraram a ideia da acumulação, mas somente três participaram ativamente do processo, sendo utilizados pela bailarina durante as cenas. A proposta da utilização dos sapatos é a exploração do equilíbrio da bailarina e seu contato com o solo.

“O equilíbrio extra-cotidiano exige um esforço físico maior, e é esse esforço extra que dilata as tensões do corpo, de tal maneira que o ator-bailarino parece estar vivo antes mesmo que ele comece a se expressar.” (BARBA; SAVARESE, 1995, p.34)

Os sapatos escolhidos foram um tênis simples, de uso cotidiano, um chinelo popular e um sapato de salto vermelho.



Imagem 13: A Respiração da Bailarina
Foto: Gabriela Andrade. Niterói-RJ. 2015

A primeira vez em que a bailarina executa a sequência, ela se encontra descalça, dando continuidade ao formato da cena ocorrida no espetáculo “Mas afinal, quantos somos nós?”, abrindo a série de repetições da frase coreográfica. Na segunda execução, a bailarina calça os tênis e repete a frase coreográfica usando esse objeto. Na terceira repetição, ela retira os tênis e calça o chinelo; na quarta repetição, o sapato vermelho e fecha a série de repetições novamente descalça.

A questão maior do processo coreográfico foi deixar que o corpo respondesse aos objetos utilizados a partir do cansaço provocado pelas diversas repetições das frases coreográficas com a interferência dos objetos.

Cada frase foi repetida somente uma vez com cada objeto, mas essa frase final foi resultado de uma série de repetições levando o corpo à exaustão com cada objeto trabalhado. Além das diferenças nos movimentos, causadas por esse cansaço do corpo, foram trabalhadas as limitações e novas possibilidades trazidas a cada troca de sapato. A alteração do suporte da bailarina obrigava-a a se relacionar de forma diferente com a frase coreográfica a cada repetição.

3.4.1. Laboratórios e os Objetos Utilizados

O *training* no LCICC-UFF focava sempre a questão da repetição e da exaustão da bailarina. Durante todos os encontros do processo era pedido que

repetisse uma pequena frase de movimentos até compreender como o corpo respondia àquele mesmo estímulo, focando sempre nos novos caminhos que eram propostos pelo corpo ao ir se exaurindo. Os movimentos da cadeira foram sugeridos por Ribeiro, que pediu movimentações de braços, sentada na cadeira, uma queda e uma recuperação. Esses elementos foram repetidos diversas vezes, tanto a sequência completa, quanto fragmentos dela. Muitas vezes, repetia-se um movimento e voltava ao seu ponto inicial, até que esse se transformasse em um novo movimento. Essas repetições foram sempre marcadas pelo meu cansaço, pela respiração ofegante e quando meu corpo já não respondia mais aos estímulos iniciais da mesma forma.

A cadeira foi o primeiro objeto a ser trabalhado. A primeira vez que experimentei a cadeira foi nos últimos ensaios para o espetáculo. Já era quase o ensaio geral e eu não conhecia o design dela. Quando a vi, a primeira sensação que tive foi de repulsão, não entendi a proposta uma vez que para o público aquela alteração no acento não era percebida e já para mim era um tremendo incômodo. Mas os objetos precisam ser presenças para o performer e não para o espectador.

No primeiro ensaio senti dores na coluna. Ficar sentada bem ao meio da cadeira torta me obrigava a ficar torta também, sentia dores na lateral do corpo durante e depois dos ensaios. Era um incômodo que não me ajudava no processo, antes me atrapalhava porque a dor me desconcentrava.

O professor Luiz Mendonça propôs que eu sentasse bem no canto da inclinação baixa da cadeira, a fim de que aquele desconforto não me causasse dor, mas estaria ali, presente, me atentando para a cena e para aquele objeto com que me relacionava. Com essa solução as dores cessaram e o incômodo passou a ser algo que me deixava presente na cena. Estar numa cadeira onde eu me preocupava não só em me movimentar nela, mas também em não cair e ainda me reorganizar fisicamente com aquele desnível, me deixava mais viva e atenta à cena. A cadeira deixava de ser somente um objeto de descanso e passava a ser alguém presente junto comigo, não era possível ignorar aquela presença junto a mim. Mantinha-me sentada na beirada baixa da cadeira e com os pés mais para a direita, isso me protegia do desnível do acento mas me colocava em risco de queda. Meu corpo ficava mais tenso para conseguir esse equilíbrio na metade do acento.

Depois dessa nova proposta de utilização, não foram precisos muitos ensaios para me sentir confortável com a cadeira, não que esse conforto não causasse nenhuma tensão, mas não me causava dor e desatenção na cena. A cadeira participou de toda a cena estando presente como suporte, lugar de descanso, desconforto, algo que dividia meu espaço e principalmente como parte dessa bailarina, porque esteve totalmente intrínseca à frase coreográfica.

No segundo momento, foram feitos laboratórios individuais, tendo como foco a experimentação da frase criada dentro do espetáculo com os objetos escolhidos. A escolha dos objetos foi feita aleatoriamente, utilizando sempre objetos pessoais meus. O solo contém cinco repetições da frase coreográfica. Selecionamos três sapatos, considerando que a primeira e a última repetição foram realizadas descalça.

Na pesquisa desenvolvida individualmente continuei a trabalhar a repetição da frase coreográfica ou fragmentos dela, de forma incessante. Mantive a primeira frase da série de repetições que ocorreram no espetáculo, mantendo o peso e a respiração ofegante como na última frase executada pela bailarina. Busquei como foco a experimentação dos objetos “sapatos”. Foi preciso criar mais movimentos para a frase do espetáculo, a qual era bem curta. Depois da frase coreográfica pronta, comecei a experimentar os objetos.

A partir da ideia de coleção, selecionei sapatos pessoais para manter uma relação afetiva com eles. Foram escolhidos três que são de maior uso cotidiano e que trouxeram diferentes indagações coreográficas ao processo. A necessidade de repensar o equilíbrio em cada movimento, a mudança de movimentações, como giros, por causa das diferentes aderências ao solo, a obrigação da permanência com os objetos em movimentos como saltos, rolamentos. Cada objeto me fazia repensar meu corpo executando a frase de movimento.

Sapatos, como obras de arte, são inextricavelmente ligados ao mundo e que foram produzidos, mas também existem eternamente fora dele, como explosões de beleza que desafiam o comum. (BERGSTEIN, 2013, s.p)

Os sapatos são objetos que se transformaram ao longo da história. Seu design, cores acompanham as necessidades e a moda de cada época. De simples peças do vestuário para proteção dos pés, passaram a acessórios da moda com

uma função social. Segundo Bergstein (2013), os sapatos contam a história da nossa sociedade, principalmente em relação às mulheres. Ao longo do tempo, mudou seu status, sendo valorizados numa época, por seus atributos de resistência e conforto, noutra, associados à feminilidade e sensualidade.

Ainda segundo a autora, os sapatos são formas de expor sua personalidade se comunicando com um mundo através de uma linguagem não verbal. Insere-se num meio, segue tendências, reflete o período pelo qual a sociedade está passando.

Esses momentos de cultura pop de meio de século ajudaram a estabelecer uma dicotomia definitiva entre salto alto e baixo, rotulando o salto agulha como sexy, provocante e feminino, e os sapatos baixos como peculiares, intelectuais e livres. Os sapatos baixos se tornaram a marca da cultura alternativa jovem, que se orgulhava de rejeitar os estilos da privilegiada corrente de pensamento dominante. E de fato, o salto agulha, apesar de todas as conotações positivas de âmbito sexual, social e econômico, não tinha o *cachet* dos oprimidos, que foi exatamente de onde os sapatos baixos tiraram seu inimitável estilo cool. (BERGSTEIN, 2013, s.p).

Nessa história da relação com os sapatos nos últimos 100 anos, trazida pela autora, mostra-se como o sapato passou por inúmeras transformações, saindo da simples funcionalidade para ser artigo de luxo e desejo das mulheres. Ele acompanhou a mulher no processo de emancipação, a feminilizou, realçou o corpo, anunciou seu status econômico e social, foi usado para seus maridos, para sua função e finalmente para ela mesma “o sapato completa a mulher, oferece o elemento que ela não possui” (BERGSTEIN, 2013, s.p).

Nesse processo utilizei três sapatos: um sapato de salto, um tênis e um chinelo.

Os Tênis

Os tênis aqui trabalhados foram um par de tênis simples usado no dia a dia, solado totalmente plano e de borracha. Segundo Bergstein (2013), os tênis foram desenvolvidos para os esportes, com a função de proteger os pés e pernas de lesões e aumentar o rendimento. As solas são de borracha para ter maior tração. Eles vêm também para sanar alguns problemas de saúde que os saltos usados diariamente pelas mulheres estavam causando.

Consumidores precisavam de calçados cientificamente desenhados e modernos que os ajudariam a alcançar objetivos físicos concretos, protegendo e aumentando os recursos naturais do corpo humano. (BERGSTEIN, 2013, s.p).



Imagem 14: Tênis. A Respiração da Bailarina
Foto: Gabriela Andrade. Niterói-RJ. 2015

O tênis foi um componente que representou o que Kantor (2008) afirma sobre escolher um objeto que tem uma funcionalidade muito definida e a dificuldade de ir além dessa funcionalidade. Bergstein (2013), depois de falar sobre os recursos naturais do corpo que o tênis buscava, o coloca como um objeto que veio com a emancipação da mulher na sociedade, sendo então, um sapato muito funcional, trazendo de volta o conforto e a resistência aos pés das mulheres.

As sugestões de movimentos sobre a coreografia trazidas pelos tênis foram bem pequenas, pois além da sua funcionalidade como sapato já ser bem definida e limitada de alterações, ele não altera contato e o equilíbrio da bailarina em relação ao solo. O uso dos tênis se aproxima da sensação de pés descalços, incomodaram um pouco na questão de aderência ao chão, mas nada que fosse preciso causar grandes mudanças coreográficas. Coreograficamente o tênis não provocou

mudanças, permitiam os saltos, os rolamentos, as quedas, os giros, tudo como na primeira frase executada com os pés descalços.



Imagem 15: Salto. Ensaios

Foto: Yan Lopes. Divinópolis- MG. 2015

Como eram poucas as limitações, resolvi explorar com esse objeto a repetição, a velocidade e os saltos. Nessa frase executada com o tênis, repeti várias vezes a mesma sequência ou parte dela numa velocidade muito rápida. Com essa exploração da repetição e velocidade, minha respiração foi o que mais se alterou nesse processo. Meu corpo ficava cada vez mais cansado e pesado, a respiração ofegante e os pés pareciam estar cada vez mais presos ao chão. À medida que o corpo cansava, parecia que as solas ficavam mais aderentes ao solo. Como dito, não alterei nenhuma movimentação portando esse objeto, mas os giros com os pés no chão ficavam cada vez mais difíceis de serem realizados conforme o cansaço aumentava.

Meu corpo respondeu normalmente a esse objeto, talvez por ser um objeto que uso muito no dia a dia, tendo poucas limitações. O tênis na frase coreográfica confirmou a história trazida por Bergstein (2013), foi um objeto resistente, confortável e que melhorava o rendimento do corpo ao executar a frase.

O Chinelo

Historicamente, o chinelo pouco aparece no livro de Bergstein (2013), ela o cita em 1900, quando eram usados exclusivamente para dormir, não podiam ser

usados em lugar nenhum. Embora ela não afirme, acredito que esse objeto tenha passado a ser usado socialmente quando ela expõe o retorno aos sapatos de solados baixos. Os chinelos são confortáveis e frescos, hoje em dia com todo o ornamento que possuem também são peças caras e podem ser usados em muitas ocasiões. Continua sendo uma peça do dia a dia e do interior das casas, mas é socialmente aceito. É objeto utilizado indistintamente, independentemente de gênero, sexo ou classe social.



Imagem 16: Chinelos. A Respiração da Bailarina

Foto: Gabriela Andrade. Niterói-RJ. 2015

O chinelo foi um processo muito interessante, ele trouxe uma tensão ao meu corpo todo, causada pela necessidade de se manter o chinelo nos pés. Meus pés claramente ficavam tensos, com os dedos dobrados e fazendo muito força para que o objeto não se desprendesse do pé e voasse pelo palco.

Durante os dias de laboratórios com o chinelo, meus pés estavam doloridos e meu corpo fadigado da tensão exercida mediante o contato com aquele objeto.

O chinelo me fez refletir sobre as tensões desnecessárias e extras que Grotowski (1971) diz em seu Teatro Pobre. O corpo todo modificou, todo ele se tensionou com o uso daquele novo objeto, que por mais que fosse uma extensão muito utilizada no meu dia a dia, prende-se fisicamente muito pouco aos pés, podendo perder o contato a qualquer momento. Com isso meu corpo precisava fazer

uma força muito grande para manter o contato com o objeto, tensionando muito musculaturas desnecessárias.

O chinelo foi o objeto que deixou meu corpo em maior alerta, por mais que fosse uma tensão excessiva, a presença que o chinelo provocou no meu corpo foi grande. A necessidade de usar aquele objeto fez com que todas as musculaturas estivessem presentes naquela relação, estivessem ali, naquele momento.

Coreograficamente todos os movimentos que eram de lançamento de perna rápidos, precisaram ser alterados para que o chinelo não saísse dos meus pés. Exercícios de giro também precisaram sofrer alterações, ou de direção ou de tempo, porque em alguns casos quando ocorria o giro o chinelo saía do meu pé. Foi um objeto que deixou o corpo mais vivo e presente durante essa relação.

Com os laboratórios e as inúmeras repetições, meu corpo foi se tornando o próprio objeto e aos poucos se livrando das tensões extras. Meus pés continuaram tensionados, a força que eles faziam, principalmente nos dedos para manter o chinelo nos pés, continuaram até o fim do processo.

O Sapato de Salto

Os saltos fazem parte da nossa sociedade há muito tempo, foi usado por homens e mulheres, mas depois que sua funcionalidade foi ligada à feminilidade e sexualidade, passou a ser objeto mais feminino (BERGSTEIN, 2013).

Em todo o período histórico que a autora registra, eles já foram de vários modelos, materiais, tiveram funções diferentes, foram usados por homens e mulheres, e hoje é uma peça de glamour e aparência.

Segundo Bergstein, os saltos são sinônimos de poder, feminilidade, e por causarem modificações nos corpos femininos são também vistos como objetos sexuais. Para a autora os sapatos de salto alto destacam os seios e glúteos e deixam as pernas mais alongadas, fazendo com que a mulheres fiquem sexualmente mais atrativas. E não são apenas essas as mudanças que os saltos causam nos corpos femininos:

“Diferente da sólida e confiável anabela, o salto agulha exercia grande pressão sobre a parte dianteira e inferior do pé de uma mulher, o que o afastava muito do calçado ideal para caminhar. Mas depois de anos de sacrifício e dificuldade, praticidade e pobreza, as mulheres estavam prontas para adotar estilos que significassem ideais novos: sex appeal, status e luxo.” (BERGSTEIN, 2013)

Os sapatos de salto, ao modificarem tão radicalmente a postura de quem usa, podem afetar a saúde feminina: “Saltos excessivamente altos serão sempre fonte de perigo para os pés e, com o passar do tempo, para a saúde. O uso habitual causa contração tão intensa dos músculos da panturrilha”. (BERGSTEIN, 2013, s.p). Esse é o trecho de uma carta trazida por Bergstein, que o Dr. Gerald Warner de Buffalo, publicou no *New York Times* em 1955. Aqui começava a preocupação com esse objeto, que sendo usado diariamente e tendo o salto muito alto, começou a prejudicar a saúde das mulheres. Ao começar a se preocupar com a saúde e conquistarem mais espaço socialmente, as mulheres tiveram que ter vidas mais ativas, deixando os saltos cada vez mais de lado, pelo menos na sua obrigatoriedade. Hoje ele serve para realçar o corpo e anunciar status econômico.



Imagem 17: A Respiração da Bailarina
Foto: Gabriela Andrade. Niterói-RJ. 2015

O sapato de salto foi o objeto que mais acarretou problemas na relação com o solo. Por mais que nós mulheres sejamos habituadas a esse objeto, quando se trata de dança o corpo exige alguns cuidados.

Como grande parte da frase de movimentos acontece no chão ou sentada na cadeira, as minhas maiores dificuldades com o salto vieram nas transições entre essas posições, nas recuperações do chão para a cadeira ou posição de pé.

Nos movimentos em pé, existia a tensão corporal para se manter em pé no salto, sentia essa tensão principalmente na panturrilha e na lombar, nos pés sentia a pressão na parte frontal inferior, como já dito pela autora. Meu corpo já responde a esse estímulo bem, uma vez que utilizo esse tipo de sapato no meu dia a dia.

Por me poupar mais das movimentações rápidas, a respiração pouco se alterava com esse objeto, preni principalmente em perceber como ele reagia às transições e adaptações nessa nova condição.

Percebi o corpo já mais adaptado às formas de equilíbrio com o sapato de salto, utilizado para movimentos sem acrobacia. Existe, claro, uma tensão, mas essa já está dosada, já não excede a sua necessidade. Isso se dá, talvez, pelo tempo que já me relaciono com o objeto. É um objeto que exige o corpo presente o tempo todo, o abdômen contraído, os pés doloridos, o equilíbrio comprometido, tudo isso me fazia ter uma nova relação com meu corpo executando a frase de movimento. Como já dito, não gerava tensão extra, mas a tensão natural já é percebida nas execuções e suficiente para deixar meu corpo em alerta.

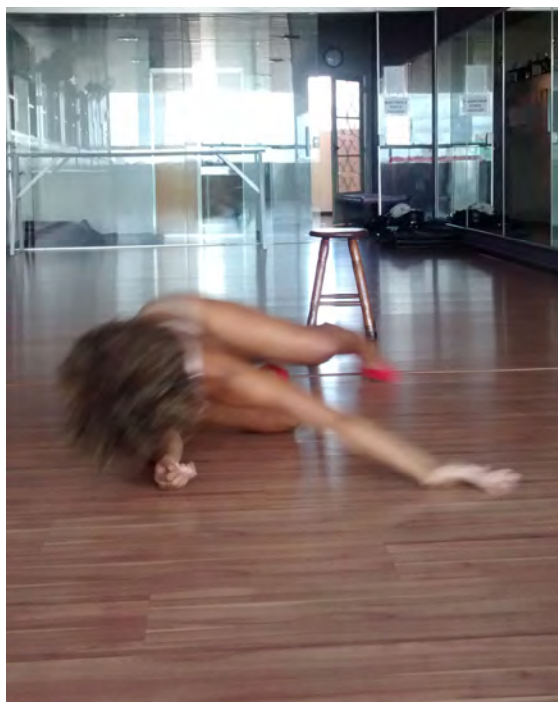


Imagem 18: Rolamento- Ensaio

Foto: Yan Lopes. Divinópolis- MG. 2015

Os movimentos de recuperação do chão, seja para a cadeira, ou para outra postura, precisaram de uma atenção especial. Não precisaram ser mudados, mas precisaram ser repensados todos os caminhos com calma. Alguns movimentos sofreram alteração de tempo, e as repetições foram mais focadas no quesito peso do que velocidade, uma vez que a velocidade com o salto poderia provocar alguma lesão. Meu corpo tensionava algumas vezes, principalmente em movimentos rápidos e acrobáticos, acredito que por causa do medo de lesão. Sabe-se que o salto pode provocar grandes danos por menor que seja a torção causada. Por esse motivo, nos laboratórios com o salto começava sempre executando a frase de movimento em velocidade menor, estudando e pensando todos os caminhos calmamente, para depois chegar à velocidade certa e à repetição exaustante.

Todos os objetos foram trabalhados sobre sua influência física aos movimentos, não foquei em memórias ou sentimentos porque eles não me levavam a isso, minhas relações com esses sapatos não me proporcionaram relações tão íntimas na questão da memória sentimental, mas as novas possibilidades físicas que cada sapato me levava, serviram-me de fonte criativa para novas movimentações.

As vivências com todos os objetos me trouxeram grandes questões e novas percepções à mesma frase de movimento. As impossibilidades de movimentações geravam as questões: quais caminhos percorrer? Como meu corpo pode se adaptar a essa nova condição? Insistir em executar a mesma ação, ou modificá-la de acordo com a nova condição? Cuidadosamente me atentava em responder a cada pergunta corporalmente, tentava sempre não raciocinar antes de fazer a ação, fazia e deixava que meu corpo seguisse um caminho escolhido por ele. A pesquisa com objetos gerou essas e outras interrogações que se tornaram caminhos criativos para novos movimentos. O corpo responde muito bem aos estímulos externos, tem por necessidade a adaptação ao meio que lhe é proposto, sendo assim, os objetos fazem com que ele siga seus caminhos de adaptação ao ser estimulado a executar ações em situações diferentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma didática da Invenção

//

Desinventar objetos. O pente, por exemplo.
Dar ao pente funções de não pentear. Até que
ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou
uma gravanha.

Usar algumas palavras que ainda não tenham
idioma.

///

Repetir repetir — até ficar diferente.

Repetir é um dom do estilo.

(Manoel de Barros)

Esses excertos do poema “Uma Didática da Invenção” (1993), do poeta Manoel de Barros, ilustra exatamente o tema dessa dissertação. Tanto na utilização e relação com os objetos, quanto na noção de repetição. Esses foram os dois pontos principais desenvolvidos, que permitiram nossos processos de interrogação para essa criação artística.

Nessa pesquisa buscamos mostrar os caminhos, os percursos, um processo de criação, expondo as indagações no tempo em que elas ocorriam. Olhar para o processo, acreditando que nele se esconde a maior riqueza de uma obra artística, olhar para as preliminares da apresentação, acreditando que o produto é uma evolução de um processo que se transforma em bem de consumo.

O *training* aqui desenvolvido pelas práticas no Laboratório de Investigação da Cena Contemporânea foi definido a partir da noção trazida por Grotowski (1971) e Medina (2011), de que o *training*, mais do que uma simples ginástica do performer, é um meio de vida, uma construção e uma estruturação de si. Acreditarmos e procurarmos uma configuração da própria técnica, uma descoberta do eu, uma consciência de si para se chegar a uma verdade expressiva.

Os objetos utilizados no processo criativo não foram tratados como simples acessórios, mas como seres pensantes e criativos da obra, como Gil (2001)

classifica em seu corpo paradoxal. Um objeto que cria tensões, mais do que um simples elemento de decoração, é essencial no desenvolvimento do espetáculo e fundamental na cena.

Entrar em contato com o objeto traz novas possibilidades de movimento. O objeto provoca conflitos ao corpo do bailarino gerando novas descobertas corporais. Gil (2001) fala dessa osmose do corpo quando está em relação com o objeto. As novas descobertas surgem porque o objeto ao exigir uma nova relação com o exterior, ativa o inconsciente do bailarino, esse prolongamento do corpo do bailarino é impregnado de forças inconscientes. O objeto ao se unir ao corpo transforma-se num devir outro, é uma junção de interiores através do exterior. Foi essa consciência do outro que está penetrado em mim a fonte geradora de movimentos e percepções nos processos exemplificados no corpo do trabalho. Ao me relacionar com os sapatos, era obrigada a repensar minha relação com o solo, meu ponto de equilíbrio, minhas possibilidades de movimento, o que me permitia seguir novos caminhos e ter novas percepções do movimento. Essa imanência e escuta é a maior fonte criativa de novas possibilidades corporais com o objeto, pois geram trocas energéticas e diálogo do corpo com o mundo. É uma reestruturação de fronteiras do corpo com o mundo, o corpo absorvendo e se transformando ao entrar em contato com o objeto.

Durante todo o processo o objeto sofreu ressignificações; para ser fonte criativa, ele foi visto além de sua funcionalidade cotidiana, e visto como um ser pensante e criativo da obra. Os objetos são grandes estimuladores de ações e trazem à tona verdades esquecidas no corpo. Com o objeto foi possível revisitar meu próprio corpo. É o que Stratico (s.d) afirma quando considera que o objeto é presença porque ele é a corporeidade do mundo.

No presente trabalho buscamos, então, essa verdade corporal por meio do objeto, a junção da vida artística com a vida privada do performer. O objeto foi utilizado como um estimulador de habilidades corporais para deixar o corpo em estado criativo.

A repetição como transgressão do movimento também é grande estimuladora criativa. Absorvendo as noções de Deleuze (2000) acerca das singularidades da repetição, o estado corporal a que ela conduz a bailarina nas propostas de Bausch descritas por Fernandes (2007), verificamos que a repetição pode ser também grande fonte criativa, já que, além de incitar novos movimentos à medida que

perpassa o presente vivo e em movimento, ela é parte do processo criativo e fonte estética do solo. A repetição rompe com o gesto cotidiano e deixa o corpo em novos estados, gerando sempre novos significados, além de ser caminho para novas formas ao levar o corpo à exaustão. A repetição é uma forma de resignificação corporal, pois provoca rompimento com os significados preestabelecidos e gera consciência ao corpo exaurido de novas movimentações. A diferença existente na repetição é percebida pelo bailarino e pelo espectador; aquele, ao chegar ao estágio máximo de exaustão, responde de formas inesperadas aos mesmos estímulos.

No fim do processo, na proposta de escolher objetos que são colecionados para podermos discutirmos sobre a repetição, ao começarmos a pesquisar sobre tal atividade, descobrimos que a relação de um colecionador com seus objetos é a mesma proposta relacional trazida desde o começo da pesquisa por Kantor (2008), de reencontrar o objeto, tirar dele o seu peso cotidiano, livre das suas utilidades e dependências existenciais. Essa ideia que fechou o ciclo nos fez entender que mesmo quando estamos inertes num processo criativo, uma decisão, mesmo que aleatória e sem critério previamente estabelecido, nunca é desligada da pesquisa. Assim, o artista está tão envolvido no seu processo que mesmo uma escolha aparentemente aleatória está plenamente inerente ao processo.

Em consonância com o pensamento de Medina (2011), busco meu autoconhecimento, um tempo para cuidar, reconhecer, identificar e construir uma verdade artística.

Esse foi o processo, percurso, o caminho seguido nessa dissertação. Uma junção de conhecimentos para se criar uma verdade artística. Uma verdade volúvel, em processo, em constantes mudanças e transformações.

Como dito desde o início, quando relato minha trajetória, todos os caminhos foram sempre se agregando nesse fazer artístico. Cada momento a atenção volta-se a um elemento para a construção de um corpo cênico, mas o todo continua sempre existindo e transformando, agregado de tudo que está se relacionando. Seguimos na busca de um corpo que permeia as artes cênicas sem ter que se classificar, um corpo orgânico e pronto para os desafios.

Tratar de processos artísticos é tratar de vida, de seres, de corpos, tudo em constante processo e transformação, em busca de algo que seja verdadeiro e único.

Cada ser é único e precisa descobrir-se como tal, para possivelmente compreender o porquê das suas relações com o exterior.

Durante esse caminho percebemos que o contato com o exterior é de grande importância na nossa descoberta. O contato com outra pessoa, com outro objeto, com outras artes, tudo isso auxilia no contato consigo mesmo. A proposta de deixar que algo exterior fale, é na verdade deixar se falar pelo outro, deixar que o outro conte para si mesmo. É abrir, é inteirar-se do outro.

Essa pesquisa, descrita em seu processo, foi uma fonte de grandes descobertas e encontros casuais que demonstraram o quanto os processos são ricos quando podemos relatar esses acasos, que algumas vezes se cruzam e quando são vistos no produto passam despercebidos por parecerem algo planejado. Poder expor as possibilidades escolhidas, as quais, por acaso ou não, interligaram o processo de uma forma enriquecedora, pois talvez os acasos sejam simplesmente caminhos que já vêm sendo traçados sem que estejamos lhes dando a devida atenção.

A escolha pelo tema “objetos” foi proposital e ponto de partida para uma série de novas escolhas. Ao escolher qual objeto seria trabalhado, pensei em objetos que são colecionados para relacionar com a teoria de Kantor, de livrar o objeto do peso da sua funcionalidade; conseqüentemente veio a repetição, por se relacionar com essa necessidade de ter vários objetos da mesma natureza. Os sapatos vieram por acaso, mas cruzaram com a proposta dos pés da bailarina; o colecionismo por acaso cruzou repetição e objetos, ligando os dois pontos da pesquisa.

Os objetos foram realmente grande fonte de possibilidades de criação. Talvez os sapatos tenham limitado um pouco as possibilidades por carregarem uma funcionalidade muito bem definida e por, aqui nesse processo, não terem sido utilizados de outra maneira a não ser como sapatos, as experimentações foram restritas. Kantor (2008) fala sobre esses objetos que são desdenhados por terem uma funcionalidade muito bem definida; por serem muito utilitários, ele os coloca numa categoria inferior, mas mesmo assim eles podem descobrir sua existência independente.

Sem sombra de dúvidas, trabalhar com objetos é uma proposta enriquecedora para qualquer processo de criação. Principalmente pensando a partir das relações líquidas que temos hoje com nossos objetos, na nossa era do descarte.

Nossa era em que passamos pelos objetos sem deixar marcas neles e sem dar tempo que eles nos marquem. Por isso, olhar com mais atenção, ouvir o que os objetos dizem deles e de nós, é uma fonte criativa muito rica. Todos os elementos aqui trabalhados acrescentaram muito coreograficamente a cada frase executada. Cada vez que entramos em contato com um objeto, a percepção sobre a frase de movimento se modificava.

O propósito dessa pesquisa foi então mostrar os caminhos tomados pelo meu corpo que, consciente ou inconscientemente, respondeu aos laboratórios com objetos da forma aqui relatada. E mostrar o quanto a exploração de objetos por repetição é uma grande fonte de pesquisa de movimentos. Uma frase, já montada, pode se transformar em outras totalmente diferentes ao serem reinterpretadas segundo as interferências dos objetos. Aqui escolhi manter os movimentos o mais próximo possível da frase original, apropriava-me somente de pequenas adequações, principalmente nas transições, para adaptação das ações aos objetos. Outro caminho que poderia ter seguido seria uma espécie de releitura da frase sob a influência dos objetos. Eles são fontes de inúmeras novas possibilidades de ação, as quais gerariam uma frase totalmente diferente.

Poder experimentar os objetos depois dos processos de corpo desenvolvidos no LCICC-UFF modificou muito meu olhar sobre o exterior que conseqüentemente afetou meu interior. Como já pesquisado por Tadeuzs Kantor e José Gil, esse objeto performer, esse objeto extensão do meu corpo, agora já não é mais algo exterior, algo que eu utilizo a favor do meu corpo, mas é o meu corpo, me transforma, sou um corpo moldado por ele. Meu olhar sobre o corpo passou a ser feito pelo objeto: como aquele objeto vê meu corpo? Como aquele objeto se torna meu corpo? Como meu corpo é com aquele objeto? O objeto aqui, sempre tido como algo imanente, inerente ao meu corpo, me fez pensar os objetos com que convivemos diariamente, muitos deles também estão tão inerentes a nós, e nós nem os percebemos, deixamos que nossas verdades suprimam as imposições deles. Seriam eles que moldam nossas ações sem que percebamos?

Pesquisar e compreender o objeto é uma forma de ver meu corpo no mundo. Nós nos relacionamos com objetos o tempo todo, eles ocupam e moldam todo nosso espaço e nem sempre nos atentamos para isso. No nosso dia a dia, nossas movimentações são ao redor de uma gama de objetos que nos circulam, e, assim

como nas obras de Kantor, nosso corpo sofre interferências e é moldado por esse espaço externo, mesmo que não admitamos ou percebamos. Hoje entendo o meu corpo como algo moldado por esses elementos que dividem o espaço comigo.

Pretendi levar para cena essa proposta de reinterpretar a mesma frase com cada objeto, uma visão de cada objeto sobre a mesma frase de movimentação. Era como se cada repetição fosse vista sob o olhar de um sapato, como se nesse momento eles fossem os dominadores das ações e não simplesmente manipulados como são cotidianamente.

Nós dominamos os objetos ou somos dominados por eles? Nós permitimos que eles preencham nossos espaços ou vivemos nos espaços dos objetos? A hipótese aqui trabalhada é a possibilidade de compreender e viver os objetos que nos circulam, olhar de forma diferente esses elementos que tanto fazem parte das nossas vidas e que por muitas vezes passam despercebidos mesmo guardando fragmentos da nossa história. O trabalho com esses objetos são fonte de descobertas sobre nós mesmo, sobre partes nossas que se perdem no decorrer das nossas vidas. Nossos objetos, de certa forma, são pedaços nossos que vamos deixando para trás. Relacionar diretamente esses fragmentos nossos é nos relacionar conosco mesmos. Deixar que o objeto se torne parte de nós, é se abrir para o mundo, deixar que esse mundo nos penetre conscientemente.

Trabalhar com objetos, mais do que simplesmente se descobrir é descobrir o seu exterior, deixar que algo que esteja do lado de fora se torne você, te questione, te desestruture e principalmente te ressignifique. A repetição e os objetos foram sempre utilizados com a proposta de multiplicação de signos, criação de gestos, descobertas do meu próprio corpo.

Essa união de repetição e objetos foi uma proposta que cumpriu com o papel de despertar criativo. Esses dois elementos são grandes fontes criativas para processos artísticos. Por se tratar de corpo cênico e seu *training*, a repetição e os sapatos foram indispensáveis nas descobertas corporais, na desconstrução do corpo para se ressignificar diante de algo do lado de fora. Tanto a repetição quanto o objeto abriram meu corpo para seu exterior, deixando-o mais receptivo e conseqüentemente em constante transformação diante das relações que são travadas.

Repetir é ordem da vida, os objetos são indispensáveis na ocupação dos nossos vazios cotidianos e nas nossas relações com o exterior, os dois são nossos meios de relacionamento com o tempo e o espaço em que estamos inseridos; por esse motivo quando são utilizados como fonte criativa, as possibilidades são imensas, basta saber ouvi-los e deixá-los ser enquanto seres pensantes da nossa obra.

ANEXO 01:
DIÁRIO DE BORDO

*Hoje dia 25 de fevereiro de 2014 senti necessidade de começar meu desnudamento. Descobrir quem sou de verdade.

Algumas leituras do fim de semana me levaram a isso, uma foi a dissertação CORPO INDIVISIVEL, de Vivian, que comenta um pouco sobre as dúvidas que estão me atormentando quanto à separação do corpo ator do bailarino. Segunda leitura foi o livro sobre Pina Bausch, de Cypriano. Logo na primeira página tem uma foto de rosto dela que, ao olhar, recebi uma energia inenarrável, que me fez questionar minha postura como pesquisadora.

Hoje acordei decidida a me encontrar e principalmente a instigar mais ato criativo. Decidi que vou tentar me silenciar mais, diminuir minha energia para que eu possa perceber os outros.

No livro sobre Pina, Cypriano narra sobre sua infinita concentração, seu atentamento, seu olhar. Tudo isso eu não sinto em mim, mas é algo que quero buscar: SILENCIAR-ME E CONCENTRAR. O autor fala que ela estava sempre atenta à energia dos lugares e é isso que quero buscar. Sou acostumada a impor minha energia nos lugares onde estou e nem me atentar para o que me circula, a partir de hoje vou me atentar em receber mais.

Senti a necessidade de escrever sobre o que sinto, algo que nunca faço, porque tem coisas em mim que não quero nem escrever e acho que começar a desbloquear a escrita vai me ajudar a desbloquear minhas ações.

Hoje saí para dar aulas mais atenta a minha volta, mais serena e mais concentrada.

- Objetivos da Semana:
- SILENCIAR
- CONCENTRAR
- SENTIR
- ESCREVER

*Hoje estou indo para casa. Tive uma reunião no Projeto Pirandello. Mudamos de casa, agora estamos no Teatro Popular Oscar Niemeyer. Foi uma experiência boa, gosto muito da energia do grupo e sinto que as pessoas também gostam de mim.

Confesso que não tentei me silenciar, mas procurei sentir toda energia daquele espaço, principalmente da parte externa. Enquanto a Martha falava, viajava em meus pensamentos sobre o novo processo. Muitas imagens surgiram.

-vestidos coloridos

-girassóis

-araras e cabides

-cadeiras?? Não sei

Ainda lendo a dissertação da Vivian cheguei a algumas questões

O que estou querendo como artista?

O que quero com minha obra?

O que quero com minha pesquisa?

Quais elementos quero que intervenham na minha criação?

O que é aquilo que verdadeiramente move quando um corpo dança?

Porque tendemos sempre à divisão ou fragmentação?

30/03

José Gil:

BURACO

VAZIO

ESPAÇO

CAOS

SOLIDÃO

01/04

“Eu me Chamo Antônio”

- Quando você me toca é impossível permanecer intacto (24)

- Algo entre nós me atçou. Tu me és e eu te sou. (25)

- Muita alma nessa hora (53)

11/04- Vídeos

Dear Pina

Pina Bausch Tribute

Pina Bausch Lissabon Wuppertal

Bamboo Blues- Pina Bausch

Barbe Blues

Danza Pina

Vollmond Arte

Objetos:

Discos de Vinil

Relógios

Móveis

Lãs

Figurinhas

17/04

Curta: O Legado de Merce Cunningham

- O que tem em comum na dança e na música é que elas são o tempo.

É melhor o bailarino se apoiar nas próprias pernas que na música.

- Documentos são importantes para a história, mas as coreografias só podem existir se forem representadas. A dança não existe sem pessoas, por isso pessoas são a memória da dança.

É um elemento vivo!!!

- A Dança não dá nada de concreto, quadro, poesia, CD, simplesmente a sensação de estar vivo.

Objeto:

Envelopes

- Pedir para que pessoas escrevam e leiam as cartas em cena.

10/09

Corpos que habitam e que são habitados por outros corpos, sempre abertos ao mundo por intermédio de contatos sensíveis!!!

(Relações com os objetos)

Filme Pina Bausch 3D

- A palavra não pode fazer nada que não seja evocar coisas. É aí que vem a dança.

- Você tem que me assustar.

- Seguir em frente com seus próprios meios.

- Sua fragilidade também é sua força.

- Temos que continuar buscando, mesmo sem saber aonde ou se estamos no caminho certo.

- Dance, dance, senão estamos perdidos.

Sapatos

*Escolher pelas fases da vida??

Descalço
Tênis
Salto
Um sapato masculino
Chinelos

Roupas???

Acessórios???

Tecidos??

Eletrônicos??

Brinquedos??

Cadernos??

Papéis??

Móveis??

- Chego aqui e concluo a minha dificuldade em escrever um diário, na verdade não escrevo como histórias ou relatos, seguem as frases de impacto para meu trabalho,
- frases, trecho, pensamentos que surgem algum momento e sinto a necessidade de escrevê-los aqui.

Acredito que tudo que está aqui, fragmentado, vai aos poucos se juntando e compondo uma ideia criativa. Tudo aqui colocado influenciou em algum momento o pensamento criativo.

MAS AFINAL, QUANTOS SOMOS NÓS?

Espaço- Raias

NATHAN

BAILARINA

HOSPITAL

PÚBLICO

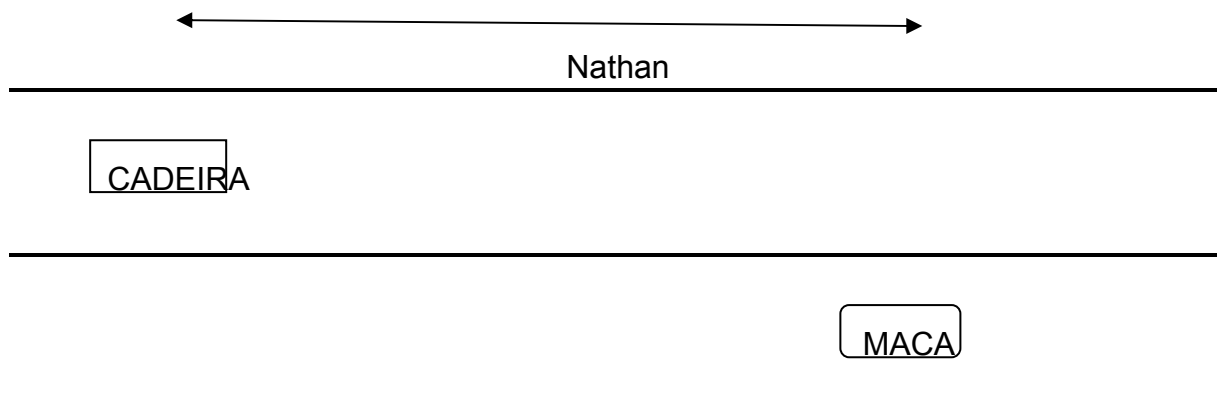
*Kinesfera-Laban

As raias me fazem pensar meu espaço. Na verdade ela não me permite usar todo meu espaço pessoal, tenho as laterais mas não tenho profundidade do palco.

Pensando em Laban, seria uma Kinesfera pequena??? Ou ela só pode ser definida pela sua circunferência??

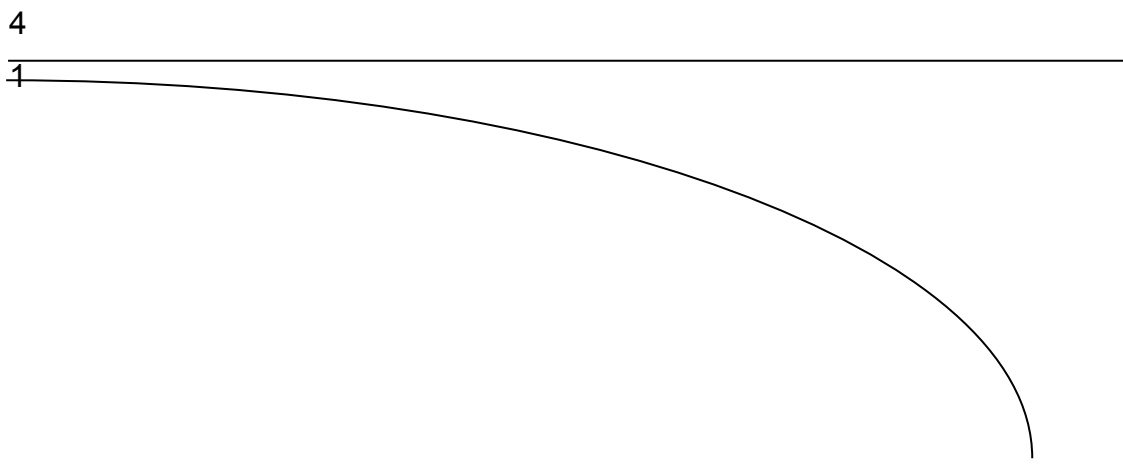
Só sinto a presença do Nathan perto de mim. É bom, é uma pessoa que gosto muito e sentir sua presença na cena me energiza. A raia da minha frente é a do hospital. As relações acontecem do lado oposto a mim. Como também não me movimento muito, acabo nem os percebendo; já a presença do Nathan, seus passos, seus gritos, adentram meu espaço o tempo todo, algumas vezes sinto até vontade de reagir, mas me mantenho na minha presença da bailarina alheia a tudo.

Movimentação na Cena



*Hoje foi mais um dia de ensaio do fluxo zero. É um fluxo que está demorando para ficar orgânico. É uma trajetória complicada e estamos um tanto quanto perdidos, mas sinto que é um momento de conexão total com os outros performers e a música. É preciso estar atento a tudo para dar certo.

Minha trajetória é assim: Começando no ponto 1 e terminando no 4.



Agora, me atentando para definir minha trajetória, me lembrei da Labanotation. Seria mesmo possível escrever um corpo em movimento com todas as suas características? Tenho dificuldades em escrever minhas impressões, imagina escrever um movimento completo?

Segundo Marcus, professor do curso de Labanotation que faço na UFRJ, a importância da Labanotation é retirar o sentimento do movimento, deixar só a ação

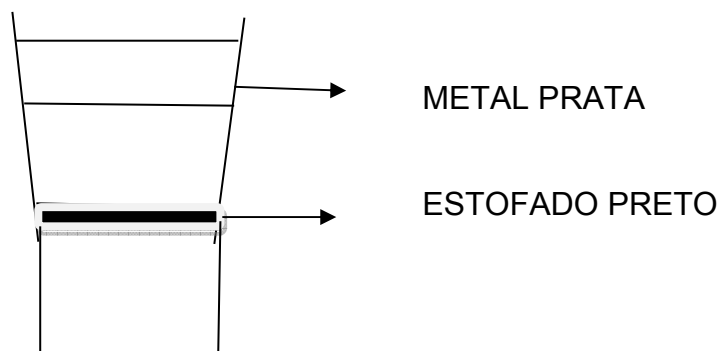
pura, para que um bailarino que for executar uma coreografia siga somente as indicações das ações e não da performance de um bailarino.

Ainda bem que hoje existem os vídeos, acho muito trabalhoso e muito complexo.

05/11

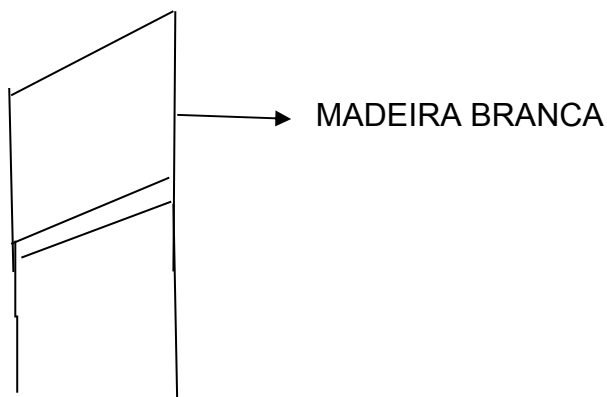
A TROCA DA CADEIRA

Até hoje, estava usando uma cadeira improvisada do teatro, essa que já foi vista como uma barra, um partner, hoje faz a função de uma cadeira mesmo.



Durante todo o processo foi uma cadeira de metal prata, um estofado preto. Uma cadeira normal e leve.

Finalmente peguei a cadeira que vai ser usada no espetáculo e tive uma surpresa: ALÉM DAS FORMAS GEOMÉTRICAS TORTAS O ASSENTO DA CADEIRA TAMBÉM É TORTO!!!!



A cadeira é de madeira branca, maior e muito mais pesada que a outra, é difícil segurar para arrastá-la.

O assento torto me incomodou muito, hoje senti dores nas costas durante o ensaio e agora à noite. Está ruim, mas a Martha não quer mudar, estamos a uma semana da estreia e preciso me adaptar.

06/11

Hoje tive ensaio com o Mendonça. Amo trabalhar com ele, é tão sensível e cuidadoso. Ele me deu uma solução para o incômodo da cadeira, pediu que eu sentasse na lateral da cadeira, na parte mais baixa, assim não preciso ficar torta para me adaptar ao acento.

Hoje mostrei para ele minha frase e chegamos à composição final. Ele tirou alguns movimentos de perna, acrescentou umas batidas no meu corpo e insistiu na repetição com o movimento ficando cada vez mais denso e pesado. Ele quer muito peso, de tal forma que o movimento nem chegue a sua forma final.

Foi um dia de muita tensão, meu corpo ficou dolorido da força na musculatura que fiz durante os ensaios. Meus braços, meu músculo trapézio estão muito tensionados e doloridos.

Estou feliz por finalizar a frase, até hoje estava com ações soltas que mudavam todos os dias. Agora é só repetir, repetir e repetir.

*Frase pronta e cadeira no teatro.

A solução do Mendonça para o problema da cadeira foi boa, mas gerou outra tensão, sentada no canto da cadeira parece que vou cair, continuo com o corpo tensionado mas agora é uma tensão de alerta e não dores como antes.

Essa tensão, principalmente no centro do corpo, tem me deixado mais atenta à cena. A ideia do Mendonça era fugir do incômodo, mas acabou gerando uma tensão que deixou meu corpo mais vivo em cena.

*FRASE + CADEIRA + FIGURINO

O figurino agravou ainda mais a sensação de cair da cadeira. Ele fez com que eu escorregasse ainda mais na cadeira, nas movimentações rápidas, parece que vou mesmo cair.

A Gabi mudou a primeira proposta do meu figurino, ela queria me colocar correntes nos braços, mas percebemos que não daria certo porque com minhas movimentações rápidas de braço as correntes enroscariam e não iam funcionar.

Ela tirou as mangas com as correntes e o figurino ficou lindo!!!

15/12

Findado esse processo, volto ao mesmo problema de não conseguir me organizar para escrever um diário. Escrevo só o dia que quero, não me preocupo em manter essa atividade como uma rotina, por isso as falhas nas datas.

*O espetáculo foi lindo, um sonho. Amei fazer parte desse processo que sem sombra de dúvidas vai ser um dos meus favoritos de estar em cena.

Primeira paisagem que estou em cena, marcada pela repetição incessante, foi a parte mais cansativa. Durante os ensaios repetia os movimentos só para criar a frase, não fazia o tempo todo porque o ensaio era sempre interrompido para fazer correções em todas as cenas. Quando fiz a cena completa com a energia da hora da

estreia foi bem cansativo, mas muito prazeroso, foi uma luta comigo mesma no momento da apresentação. Uma exploração dos limites das ações.

Essa parte da paisagem “Natureza Morta” me instiga mais que o “Intermezzo”, é um momento de descoberta de mim mesma, repetir inúmeras vezes a mesma sequência e explorar o pesado e o lento me leva a um estágio corporal que desconhecia.

O “Intermezzo” terminou como um trabalho coreográfico normal: uma sequência, ensaiada e executada no seu tempo.

A primeira parte é a que eu pretendo dar continuidade, ela me faz perceber de forma diferente, me faz explorar minha estrutura fixa modificada no momento da repetição, um fixo que está aberto ao momento e em constante transformação.

Tinha a frase pronta mas a cada dia era uma sensação diferente em executá-la, cada dia uma energia diferente circulava.

Trabalhar o lento e o pesado me fazia ficar cada vez mais presente e atenta ao meu corpo, são fatores que pouco trabalho, gosto das movimentações rápidas e leves, tenho a sensação que meu corpo faz menos esforço ao executá-las.

Essa frase na cadeira definitivamente é a que mais me instigou a perceber meu corpo em ação. Não consigo pôr em palavras, mas fisicamente senti a repetição e os fatores do movimento plenamente.

16/01/2015

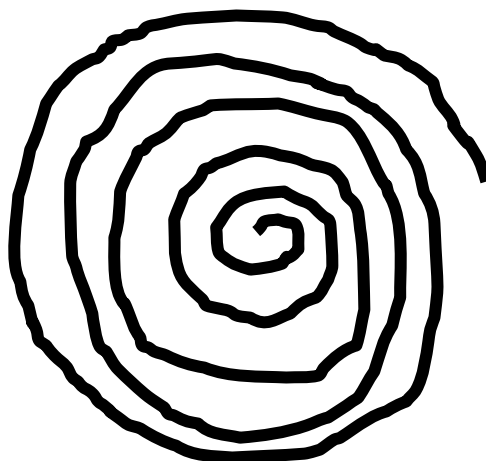
De volta a Divinópolis

Hoje retornei meu processo prático. Com os horários de trabalho poderei ensaiar só às sextas, mas as pesquisas teóricas continuam diariamente e as ideias borbulhando na cabeça.

Hoje no primeiro ensaio não usei nenhum objeto, só retornei a frase para lembrá-la e ampliá-la.

Vou usar a frase da paisagem “Natureza Morta”, repetir, repetir, repetir até lembrar a essência do espetáculo.

Se eu tivesse que criar uma imagem para a repetição, seria uma espiral.



A minha sensação é exatamente essa: a cada repetição a frase se torna maior e mais distante da inicial. É como se meu corpo tivesse que fazer mais esforço para executar a mesma ação, que se torna cada vez mais diferente do modelo inicial.

Essas ações e sensações vão ilustrando as teorias que tenho lido:

- + esforço nas ações em cena
- Novas ações na repetição
- Repetição que se diferencia e se eleva a uma potência maior
- Corpos em transformação
- Fadiga e cansaço

Nesse primeiro dia conclui a nova frase. Aqui em Divinópolis estou ensaiando na academia onde sempre dancei. No lugar da cadeira estou usando um banco, mas isso não interfere na frase, uma vez que não utilizo o encosto da cadeira, poderia até ser um elemento explorado mas como não tenho a cadeira aqui, vou continuar sem utilizar essa parte da cadeira.

Aumentei na frase alguns movimentos, Como já dito, me prendi na cena da primeira paisagem do espetáculo “Mas afinal, quantos somos nós?”, dando continuidade ao processo de criação por meio da repetição como fonte criativa.

Hoje também me permiti explorar mais o espaço, me desprendendo dos limites das raiais. Explorei frente e costas do banco, mas continuo centrada no espaço energético desse objeto, mesmo tendo um palco todo pra mim, ainda fico presa ao quadrado próximo ao banco.

No sábado pela manhã voltei ao estúdio só para finalizar a frase. Estou tendo dificuldades em processar todos os movimentos feitos nos laboratórios porque estou trabalhando sozinha, mas filmei algumas partes do processo para não esquecer essa primeira frase, que obviamente está em transformação.

23/01/2015

Recorri a Laban por ser um teórico que domino mais. Como já trabalhei muito seu gráfico do esforço, acredito que esses fatores possam me auxiliar nesse processo de criação.

Hoje explorei cada um dos fatores, sendo que um está sempre ligado a outros, por exemplo: quanto mais rápido executava a frase, mais difícil ficava de conter seus caminhos no espaço e conseqüentemente eles ficavam mais fluidos e indiretos. Os movimentos pesados parecem mais lentos por causa da tensão na musculatura para dar a sensação de peso.

Foquei nos fatores do movimento e acabei deixando de lado a respiração, que se fez presente nas repetições rápidas, quando o corpo ficava mais cansado, logo, a respiração mais ofegante.

Com o fator PESO continuei o mesmo trabalho que estava fazendo com o Mendonça, repetindo a frase e a cada repetição colocando mais e mais peso nos movimentos.

Nesse caminho, trabalhava também a fluência dos movimentos, quanto mais pesado, mais controlado era o movimento, quanto mais leve, mais livre no espaço.

Continuo sentindo melhor nas movimentações leves e livres, as pesadas e controladas deixam meu corpo muito tenso, não sei se faço errado ou se realmente a sensação de peso se dá pelo excesso de tensão. Quando repetia muitas vezes, chegava a sentir dores nos braços e nos ombros, meu centro também ficava bem contraído durante as movimentações pesadas. Tenho muita dificuldade em fazer movimentos lentos, quero sempre terminar logo as ações e muitas das vezes já começo outra sem chegar ao fim da primeira. Fazer devagar me faz perceber o início e fim de cada movimento. O Mendonça já tinha falado sobre essa minha mania de emendar um movimento no outro, já estávamos trabalhando isso. Fazer lento me faz sentir ainda mais a transição de um movimento para o outro.

Senti que a frase muda muito com a exploração dos fatores do movimento. Cada um deixa o corpo num estado de alerta diferente. Os aqui trabalhados, lento e pesado pela tensão e o leve e rápido pela fadiga, transformavam a frase com essas características. A mesma frase se torna bem diferente pela exploração dos mesmos fatores, em suas oposições.

*Peso e Tempo são mais fáceis de serem manipulados. O Espaço e a Fluência são mais consequências das ações.

Foquei assim as variações das frases nos fatores Peso e Tempo.

*****Durante essa semana decidi quais sapatos usaria. Já tinha decidido que usaria sapatos porque são objetos muito presentes em minha vida, não os coleciono mas tenho muitos, são objetos que podem ser colecionados e grandes fontes geradoras de movimentos. Durante minha vida artística já utilizei sapatos diversas vezes, mas sempre para ilustrar alguma personagem, nunca como fonte interrogativa das ações, mas esses ao entrarem nos processos sempre se impunham enquanto presença e acabavam influenciando as ações.

Os sapatos são:

- Um salto alto vermelho, o qual já tinha utilizado no espetáculo “Os Seis”, do projeto Pirandello no ano de 2013. Escolhi por ser um sapato mais confortável, apesar do salto, ele é bem estável para as movimentações.
- Um tênis All Star que uso desde sempre, gosto desse tipo de calçado pela sensação de pés no chão que eles me dão. São totalmente planos e com o solado de borracha, não alteram o equilíbrio mas aumentam a aderência ao solo.
- Um chinelo Havaianas os quais também sempre uso no dia a dia. É um dos calçados mais usados por todos, pelo conforto e praticidade. Os chinelos são tidos como o calçado do lar, para serem usados em casa.

Todos os sapatos são do meu uso pessoal. Já os tenho há muito tempo e dentre vários outros, acho que esses são os que mais vão agregar ao processo.

30/01/2015

Sapato de Salto

Hoje experimentei o sapato de salto. Ele exigiu algumas mudanças coreográficas.

Comecei executando a frase bem lenta para ir sentindo e percebendo os limites que esse objeto estava me impondo. Não senti dificuldades em utilizar esse objeto. Tenho o hábito de usar saltos, meu corpo já responde bem a esses calçados.

Tive cuidados só nos movimentos de recuperação do chão, e no momento de saltar senti um pouco de medo. Decidi então fazer o salto mais baixo, mas ainda estou pensando se talvez não será melhor colocar outro movimento no lugar desse salto.

Não senti aumento de tensão no corpo, meus pés doeram um pouco, mas por causa do longo período de tempo em que usei os sapatos ensaiando.

06/02/2015

Tênis

Hoje a experiência foi com os tênis. Eles não alteraram quase nada, acho que passei mais tempo fazendo-os provocar algo que escutando o que eles estavam propondo.

A única diferença que eles fazem é aumentar a aderência ao chão, que só é sentida nos giros. Ao invés de ficar lutando para que eles causassem algo, decidi explorar o que eles me permitiam como velocidade e possibilidade de saltar, fatores que não trabalhei com o sapato de salto por causa das suas limitações.

Foi um dia bem cansativo, em que a respiração esteve bem presente por estar trabalhando velocidade e saltos. Sentia que quanto mais cansada ficava, mais parecia que os tênis pesavam em meus pés, a aderência ficava cada vez maior, era cada vez mais difícil dançar com aquele objeto.

Minhas pernas foram as partes do corpo que mais sentiram com esse objeto. A frase não mudou muito, mas ele me permitiu explorar os fatores não trabalhados com os sapatos de salto.

20/02/2015

Chinelo

No último dia de experienciar objetos, foi o dia do chinelo. Esse objeto muito me surpreendeu!

A cada objeto que escolhia, já imaginava como seria minha relação com ele. Como já os uso, sei bem como é minha relação com eles, mas sei da minha relação cotidiana, ao dançar com esses objetos as sensações são outras.

Foi um objeto que depois da experiência com os tênis, fiquei achando que não dariam em nada, mas eles me surpreenderam. Foi o objeto que deixou meu corpo mais alerta. A necessidade de manter ele junto ao meu corpo durante as movimentações provocou tensões no corpo todo. Meus pés estão todos doloridos de tanto fazer força com os dedos para segurar o chinelo nos pés.

Todas as movimentações de giro foram modificadas porque o chinelo tem grande aderência ao solo e pouca fixação aos pés, soltando assim dos pés durante os giros.

As movimentações com lançamento de pernas também foram alteradas porque o chinelo saía dos pés.

Foi um ensaio até engraçado pelo tanto de vez que perdi os chinelos pelos ares. A tensão para manter o objeto aos pés passou para o corpo todo, que ficou tensionado por inteiro. A tensão fez com que eu ficasse muito atenta aos movimentos e à cena, o corpo parecia estar em alerta total.

O chinelo foi um objeto de grande atenção do corpo para suas tensões desnecessárias. Por várias vezes me peguei tensionando os braços e pescoço, tudo isso porque aquela enorme tensão dos pés espalhava para todo o meu corpo.

Com as repetições, as tensões extras, em partes que não estavam envolvidas nas ações, foram diminuindo, mas os pés e dedos continuaram muito tensos, mesmo depois de todas as mudanças coreográficas.

27/02/2015

Hoje fui finalizar o processo e organizar o solo final. Com as novas movimentações e propostas, decidi utilizar todos os empecilhos que os objetos me colocaram como fonte criativa

- A frase será executada cinco vezes:
 - Descalça
 - Tênis
 - Chinelo
 - Sapato de Salto
 - Descalça

Respeitando as pequenas mudanças coreográficas em cada frase com os objetos, decidi também marcar os tempos que foram meus aliados nesse caminho de adaptação do objeto.

- Descalça: Frase Original
- Tênis: Rápida
- Chinelo: Alteração na velocidade e muitas repetições
- Sapato de Salto: Lentíssima
- Descalça: Respiração Ofegante, Cansaço.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

BARBA, Eugênio. **A Canoa de Papel**: tratado de antropologia teatral. Brasília: Teatro. Caleidoscópio, 2009.

BARBA, Eugênio & SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**- dicionário de antropologia teatral. São Paulo; Campinas: Hucitec; Editora da UNICAMP, 1995. 272p.

BARROS, Manoel. **Didática da Invenção**. Disponível em: <http://www.revistabula.com/2680-os-10-melhores-poemas-de-manoel-de-barros/>. Acessado dia 07 de janeiro de 2015.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2006.

BERGSTEIN, Rachele. **Do Tornozelo para Baixo**: A História dos Sapatos e Como eles Definem as Mulheres. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2013.

BOISSON, Bénédicte. O Paradoxo do Espectador do Teatro Laboratório. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 116-131, jan./abr. 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>

BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAMARGO, Robson Corrêa de. A crítica e a Crítica Genética. Diálogos sobre o entendimento do espetáculo teatral. 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/168182/Teatro_e_Recepcao._A_Critica_e_a_Critica_Genetica._Dialogos_sobre_o_entendimento_do_espetaculo_teatral. Acessado dia 03 de fevereiro de 2014.

CLIMENHAGA, Royd. **Pina Bausch**. New York: Routledge, 2009.

CLIMENHAGA Royd. **The Pina Bausch Sourcebook**: The Making of Tanztheater. New York: Routledge, 2013.

CINTRA, Wagner Francisco Araújo. **No Limiar do Desconhecido**- Reflexão do objeto no teatro de Tadeusz Kantor. São Paulo, 2008. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

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

_____. **Work in Progress** na cena contemporânea. São Paulo: Perspectiva, 1997.

CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. **História do corpo: As mutações do olhar. O século XX.** Tradução e revisão de Ephrain Ferreira Alves – 4. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

COSTA, Felisberto Sabino da, O Objeto e o Teatro Contemporâneo. **Móin – Móin:** Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul : SCAR/UEDESC, ano 3, v. 4, 2007. Disponível em: <http://formasanimadas.wordpress.com/2010/08/09/o-objeto-e-o-teatro-contemporaneo/>. Acessado 15 de janeiro de 2014.

CYPRIANO, Fábio. **Pina Bausch.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição.** Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

DIAS, Luciana de Mattos. **Corpo e Complexidade:** o trânsito arte-ciência nos processos de criação de Adriana Grechi. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Bahia, 2006.

FÉRAL, Josette. **Teatro, teoria y práctica:** más allá de las fronteras. Galerna: Buenos Aires, 2004.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro:** repetição e transformação. São Paulo: Annablume Editora, 2007.

GARROCHO, Luiz Carlos. **Cartografias de uma Improvisação Física e Experimental.** Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo horizonte, 2007.

GIL, José. **Movimento total,** o corpo e a dança. Trad. Miguel de Serras Pereira. Relógio d'Água Editores: Lisboa, 2001.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre.** Ed. RJ: Civilização Brasileira, 1971.

GROTOWSKY, Jerzy. Performer. In: **Centro di lavoro di Jerzy Grotowski – Workcenter of Jerzy Grotowski.** Pontedera: Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatral, 1988.

GROTOWSKI, Jerzy. Resposta a Stanislávski. Trad. Ricardo Gomes. **Folhetim,** Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n. 9, p. 02-21, 2001.

GROTOWSKI, Jerzy. **Sobre o Método das Ações Físicas.** Palestra proferida no Festival de Teatro de Santo Arcangelo em junho de 1988. Itália. Disponível em: http://www.grupotempo.com.br/tex_grot.html

KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte.** Textos organizados e apresentados por Denis Bablet- São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008.

LABAN. Rudolf . **Dança Educativa Moderna.** São Paulo: Ícone, 1990.

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

LISBOA, Victor. **Coleção**: porque gostamos tanto de colecionar coisas? Disponível em: <http://www.papodehomem.com.br/colecao-por-que-gostamos-tanto-de-colecionar-coisas>. Publicado em abril de 2014. Acessado dia 06 de fevereiro de 2015, às 12:00h.

LOBO, Leonora; NAVAS, Cássia. **Arte da Composição**: Teatro do Movimento. Brasília: LGE Editora, 2008.

MAIA, Raul. **Magno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. São Paulo: Edipar, 1992.

MARINIS, M. de. **El Nuevo teatro, 1947-1970**. Barcelona: Paidós, 1988.

MORETTI, Maria de Fátima de Souza. **Encanta o Objeto em Kantor**. Dissertação (Mestrado em Literatura). Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2003.

MEDINA, Vivian Alexandra Nuñez. **O Corpo Conectado**: A Poética do In(di)visível na Construção da Dramaturgia Corporal. Dissertação. (Mestrado em Artes). Instituto de Artes -Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP. 2011.

MÜLLER, Hedwig. Expressionism? "Ausdruckstanz" and The New Dance Theatre in Germany. In Royd Climenhaga (ed.), **The Pina Bausch Sourcebook**: The Making of Tanztheater, p. 19-30. New York: Routledge, 2013.

PANOULI, Eleni. **The use of Scenography in Pina Bausch's work**. Disponível em: http://www.academia.edu/3861106/The_use_of_Scenography_in_Pina_Bauschs_work. Acesso em 24/03/2015.

PARTSCH-BERGSONH, Isa. Dance Theatre from Rudolf Laban to Pina Bausch. In Royd Climenhaga (ed.), **The Pina Bausch Sourcebook**: The Making of Tanztheater, p. 12-18. New York: Routledge, 2013

PINTO, Maria Cristina. **Os elementos do espetáculo de dança na experiência criativa do dançarino autor**. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes-UNICAMP. Campinas-SP, 2001.

RIBEIRO, Martha de Mello. **Impresso do espetáculo: Mas Afinal, quantos somos nós**: UFF, Niterói, 2014.

RIBEIRO, Martha de Mello. **Livreto Residência Artística Pirandello Contemporâneo**. Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea: UFF, Niterói, 2013.

RIBEIRO, Martha de Mello. **Pirandello Contemporâneo: cadernos de cena**. ISBN 978-85-917160-0-5. Disponível em www.pirandellocontemporaneo.uff.br. Acesso em 13 de maio de 2014.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete:** Processo de Formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

RODRIGUES, Jamila Pacheco. **Navigating choreographic transitions through the use of personal narrative and storytelling:** An investigation into the choreographic process and performance of 'I stumble every time ...' (2010). Dissertação de Mestrado, Universidade de Cape Town, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética:** fundamentos dos estudos genéticos sobre os processos de criação artística. _3ª edição revista. São Paulo: EDUC, 2008.

SCHAFFNER, Carmen Paternostro. Da dança expressionista alemã ao teatro coreografo na Bahia: contribuições e incentivos para a dança na Bahia: aspectos interculturais e pós-dramáticos em Dendê e Dengo e Merlin. Tese de Doutorado, UFBA, 2011.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Guia de Leitura "Introdução" Gilles Deleuze, Diferença e Repetição. Apresentado no **Seminário Avançado Pensamento da Diferença e Educação II**. Programa de Pós-Graduação em Educação Faculdade de Educação Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001-2002. Disponível em: http://www.casadosino.com.br/divulgacao/biblioteca_maio2009/diferenca_repeticao_guia_leitura.pdf Acessado dia 05 de maio de 2014.

SILVA, Wagner Alexandre. Colecionar é relembrar. O Brinquedo antigo como operador de memória para o colecionador. COMUNICON 2014- SP. Disponível em: http://www.espm.br/download/Anais_Comunicon_2014/gts/gt_sete/GT07_WAGNER_SILVA.pdf. Acessado dia 06 de fevereiro de 2015.

SOARES, Ana Paula. **Um Pirandello Contemporâneo.** Jornal o Fluminense. Niterói-RJ. 23/11/2014. Disponível em: <http://www.ofluminense.com.br/editorias/cultura-e-lazer/um-pirandello-contemporaneo#>

STRATICO, Fernando A. **O Objeto e a Cena Contemporânea.** Comunicação apresenta os resultados de pesquisa realizada no projeto Identidade, Jogo Cênico e o Objeto/Imagem – Departamento de Música e Teatro - Universidade Estadual de Londrina. (s.d). Disponível em: <http://www.fieb.com.br/livro/Comunicacoes/o%20objeto%20e%20a%20cena%20contemporanea.pdf>. Acessado dia 06 de fevereiro de 2014.

STRAZZACAPPA, Márcia. Técnicas Corpóreas à procura do outro que somos nós-mesmos, ou "à la recherche de nous-mêmes ailleurs". **Revista do Lume.** UNICAMP – LUME – COCEN. Campinas- SP, n. 1, Janeiro, 1998, p. 42-48. Disponível em: <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/166>. Acessado dia 06 de maio de 2014.

TVARDOVSKAR, Luana Saturnino. Modos de Viver Artista: Ana Miguel, Rosa Paulino e Cristina Salgado. In: Foucault e a Estética da Existência. **Revista Aulas UNICAMP.** 2010. (p.59-96). Disponível em: <http://www.unicamp.br/~aulas/07.htm>. Acessado dia 27 de maio de 2013.

TRAVI, Maria Tereza Furtado. **A dança da mente**: Pina Bausch e psicanálise. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. São Paulo: N-1 edições, 2012.

ZALLA, J. **Michel Foucault e a estética da existência**. Disponível em: http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=83#_ftn2. Acessado dia 20 de maio de 2013.