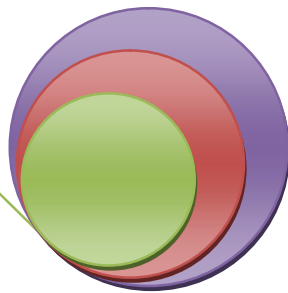


UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

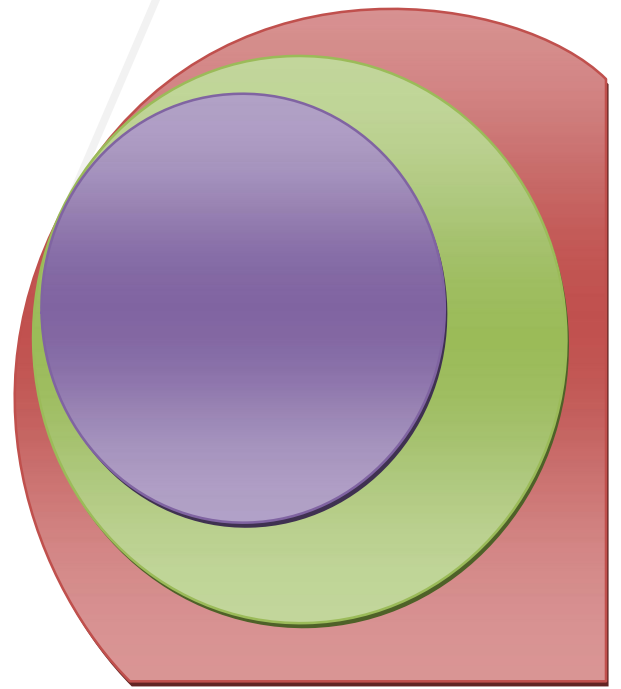
ALINE ROSA MACEDO

**PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA:
O "CORPO-NOVELO"**



UBERLÂNDIA

2012



ALINE ROSA MACEDO

**PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA:
O "CORPO-NOVELO"**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Mestrado em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes/Teatro

Linha de Pesquisa: Práticas e Processos em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Manoel Aleixo.

Co-orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Carolina da Rocha Mundim.

UBERLÂNDIA

2012



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO

Processo Criativo em Dança: o “corpo-novelo”

Dissertação defendida em 22 de agosto de 2012.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Manoel Aleixo
Presidente da banca

Co-orientadora: Prof.ª Dr.ª Ana Carolina da Rocha Mundim

Prof.ª Dr.ª Marisa Martins Lambert - Unicamp
Membro externo

Prof.ª Dr.ª Mara Lúcia Leal
Membro interno (PPG Artes - UFU)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

M141p Macedo, Aline Rosa, 1982-
2012 Processo criativo em dança : o “corpo-novelo” / Aline Rosa Ma-
cedo. -- 2012.

132 f. : il.

Orientador: Fernando Manoel Aleixo.

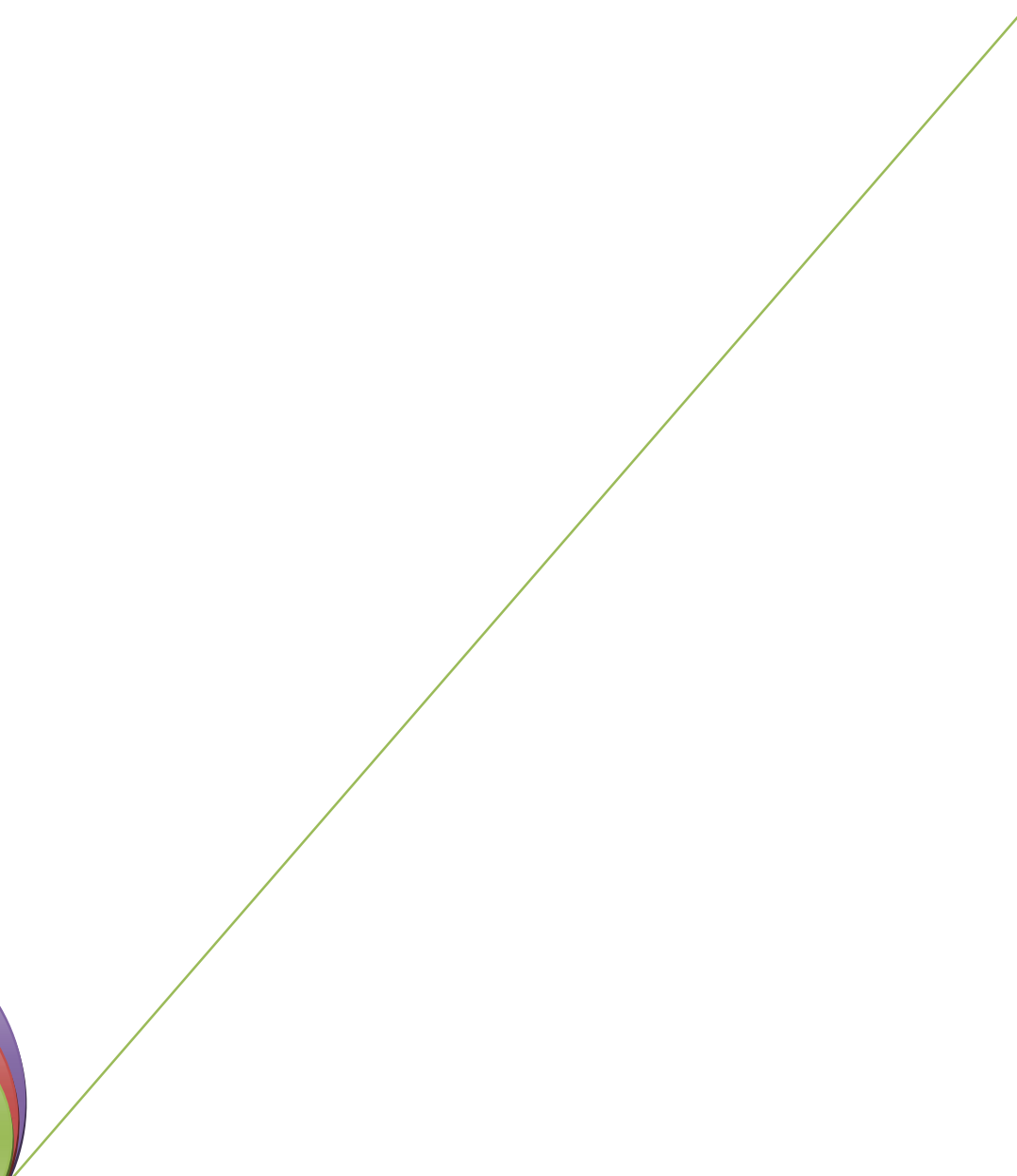
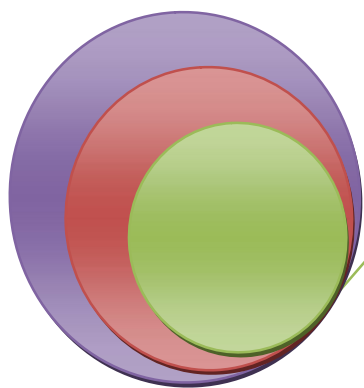
Coorientadora: Ana Carolina da Rocha Mundim.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.

Inclui bibliografia.

1. Artes - Teses. 2. Dança - Teses. I. Aleixo, Fernando Manoel.
II. Mundim, Ana Carolina da Rocha. III. Universidade Federal de
Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7



À minha filha Júlia, meu raio de sol!

AGRADECIMENTOS

À minha filha, por dividir a mamãe com a pesquisa durante toda a gestação e os seus primeiros oito meses conosco. Por me dar força, coragem, inspiração e maturidade para finalizar este processo de escrita.

Ao meu orientador, Fernando Manoel Aleixo, pela paciência e respeito ao meu tempo e por fazer-me acreditar na legitimidade de meu caminho pessoal.

À minha co-orientadora, Ana Carolina da Rocha Mundim, pela dedicação a este trabalho, me conduzindo no caminho da pesquisa acadêmica em dança, e por todo carinho, atenção, respeito, paciência, sinceridade e amizade.

À Fernanda Bevilaqua, madrinha deste trabalho, pelo carinho, atenção, suporte, norte e principalmente pelo seu Tempo! Obrigada por me mostrar quão amplo pode ser o universo da dança e por me ajudar a encontrar-me nele.

À Alcinete Sammya, amiga e companheira neste delicioso mergulho artístico/criativo. Obrigada pela atenção, pelo carinho, pela cumplicidade e pelo seu Tempo!

Aos meus pais, por todo o apoio, incentivo, ajuda, auxílio, força, suporte, socorro... e por todo amor!!!

Ao meu amor, Maurício Orosco, por dividir comigo as angústias e pedras do caminho de uma pesquisa acadêmica, por sua paciência e também pela falta dela.

À Patinha Borges, pelo suporte técnico e ideias artísticas na materialidade deste trabalho. Obrigada pelo seu Tempo!

À Vanessa Bianca Sgalheira, Ana Zumpano, Jacqueline Carrijo, Thiago Di Guerra e Cássio Machado, pela colaboração no momento inicial da pesquisa.



À Luciana Bernardes, pelos olhos atentos e sensíveis que percorreram e revisaram estas páginas.

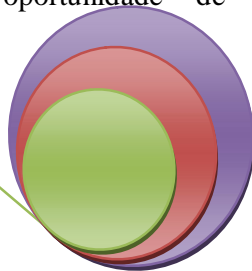
À Tula Teixeira e à pequena Alícia, pela tradução de meu resumo em pleno trabalho de parto!

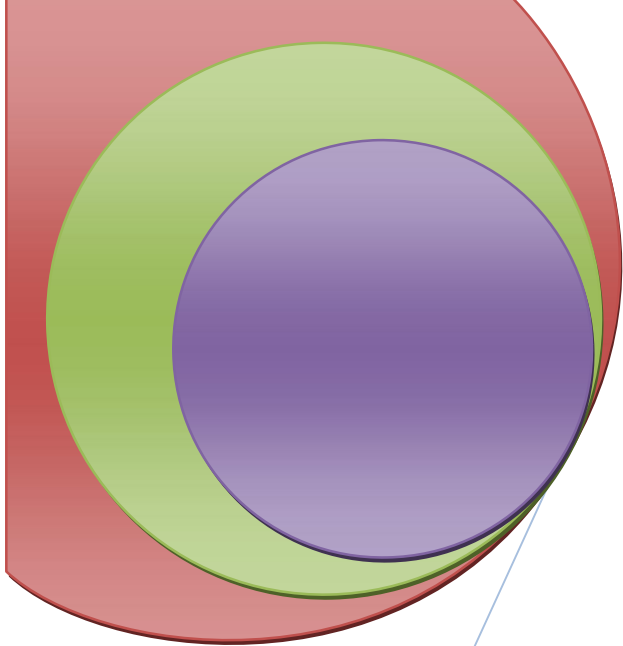
Às Profas. Dras. Ana Maria Pacheco Carneiro e Mara Lúcia Leal, pelas preciosas contribuições em meu exame de qualificação.

À Profa. Dra. Marila Velloso, por ter aceitado o convite para ser membro suplente de minha banca de defesa.

Às Profas. Dras. Marisa Lambert e Mara Lúcia Leal, que integraram minha banca de defesa, pelas considerações valiosas e de profunda delicadeza que me tocaram e me motivaram.

À Universidade Federal de Uberlândia, ao Instituto de Artes e ao Programa de Pós-graduação em Artes, pela oportunidade de realizar esta pesquisa.





“O ser humano precisa da relação com outro corpo para que possa se humanizar.”
(VISHNIVETZ, 1995, p. 46)

RESUMO

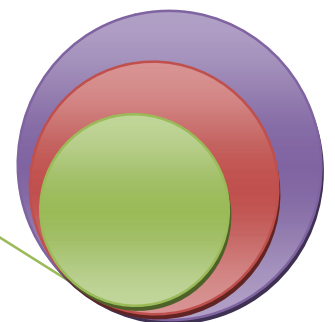
O presente trabalho apresenta um olhar sobre o processo criativo do espetáculo de dança contemporânea “Des(fio)”, o qual vivenciei como intérprete/criadora, buscando perceber os caminhos e procedimentos percorridos para se chegar ao estado corporal “corpo-novelo”. Para isto o trabalho de criação teve como base vivências de eutonia que objetivavam desenvolver a consciência e a flexibilização do tônus muscular. Amparo-me no conceito de experiência de Jorge Larrosa e na visão de Narciso Telles sobre o uso da experiência como atitude metodológica para o desenvolvimento desta pesquisa. Ao final foi possível perceber que esta busca pessoal e artística modificou e ampliou minha visão sobre a dança, provocando uma mudança de posicionamento estético e ético.

PALAVRAS-CHAVE: dança contemporânea, eutonia, experiência, estado corporal.

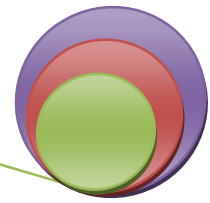
ABSTRACT

This paper presents a glimpse into the creative process of the contemporary dance performance "Des(fio)", which I experienced as a performer/creator, and where I aimed to discover the ways and procedures taken to reach the corporal state "corpo-novelo." In order to obtain this, the work of creation was based on experiences of eutony that aimed to develop awareness and relaxation of muscle tone. For this research, I seek refuge in Jorge Larrosa's concept of experience and in Narciso Telles's view on the use of experience as a methodological approach. At the end, it was possible to notice that this personal and artistic search modified and broadened my vision of dance, resulting in a change of aesthetic and ethical positioning on my part.

KEYWORDS: contemporary dance, eutony, experience, body condition.

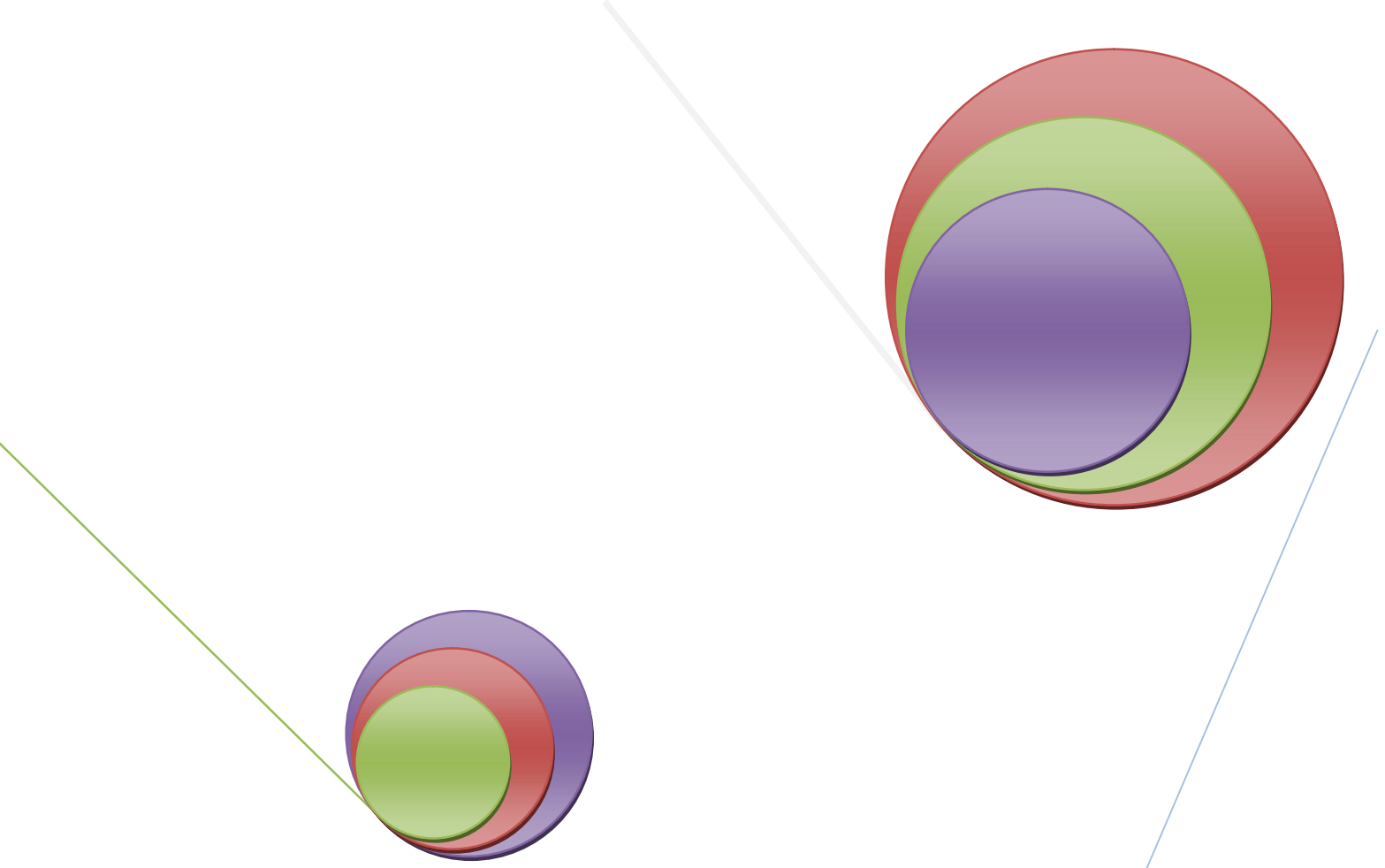


SUMÁRIO

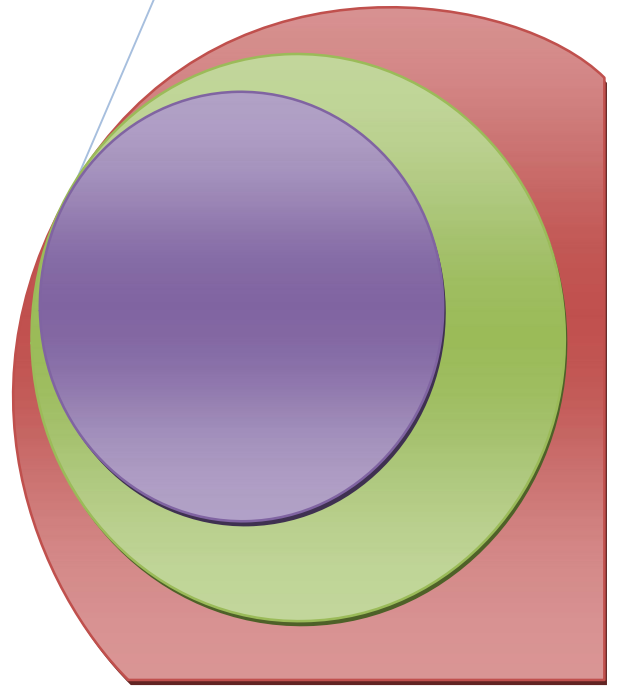


INTRODUÇÃO	11
A pesquisa	15
A estrutura.....	16
PARTE I	
DES-FIANDO INQUIETAÇÕES: ETAPAS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO	19
Tarefas de autoinvestigação	27
As tarefas de criação	32
As músicas.....	40
Os vídeos.....	42
O figurino	46
A logística vídeo, ensaio e espaço cênico	47
Finalizações que não finalizam... ..	50
PARTE II	
“CORPO-NOVELO” – REFLEXÕES SOBRE UM PERCURSO	54
PARTE III	
ANÁLISE DOS VÍDEOS	73
Análise 1 – Cena inicial	75
Análise 2 – Cena “Tempo Relógio”	78
Análise 3 – Cena “Brincadeiras”	81
Análise 4 – Cena “Infância”	81
Análise 5 – Cena “Solos”	83
Análise 6 – Cena “Caminhada sobre o fio”	86
Análise 7 – Cena “Pas de deux – Corpo-novelo”	87
Análise 8 – A relação com os novelos em cena	88
Algumas considerações.....	89

CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	94
ANEXOS	100
ANEXO A – Programa do espetáculo	102
ANEXO B - Na voz da diretora	103
ANEXO C - Entrevista	115
ANEXO D - Na voz da Intérprete	123
ANEXO E - Retorno	130
ANEXO F - Resposta	131
ANEXO G - Vídeos	DVD Anexo



INTRODUÇÃO



A presente pesquisa se propõe a lançar o olhar sobre o processo de criação do duo de dança contemporânea “Des(fio)”, do qual participei como intérprete/criadora¹ juntamente com Alcinete Sammya Matos Machado Faria. “Des(fio)” é parte do repertório da UAI Q Dança Cia, uma companhia de dança contemporânea da cidade de Uberlândia- MG, que adota como forma de trabalho o funcionamento em vários núcleos de ideias e formações. O intuito é observar o uso de exercícios de eutonia como base da preparação corporal do espetáculo para se alcançar um estado corporal em harmonia com a proposta do trabalho. Em “Des(fio)”, estes exercícios eram realizados com a finalidade de promover a ampliação da consciência superficial e profunda do tônus muscular. A partir desta conscientização do tônus, foi possível trabalhar de forma concreta sua manipulação e flexibilização para se chegar ao tônus desejado. Este estado corporal é intitulado pela diretora do trabalho, Fernanda Gomes Fonseca Bevilaqua, como “corpo-novelo”, por fazer alusão ao objeto utilizado em cena: o novelo de lã.

Segundo a criadora da eutonia, Gerda Alexander (1991, p. 09), o termo “eutonia”² foi criado “[...] em 1957 para expressar a ideia de uma tonicidade harmoniosamente equilibrada, em adaptação constante e ajustada ao estado ou à atividade do momento”. Seu enfoque é, portanto, o desenvolvimento da consciência do tônus corporal para que se possa, conscientemente, desenvolver um tônus equilibrado e flexível, ou seja, que atenda às diversas solicitações de nosso dia a dia.

Para o desenvolvimento desta pesquisa amparo-me no conceito de experiência de Jorge Larrosa e na visão de Narciso Telles sobre o uso da experiência como atitude metodológica. Em uma pesquisa acadêmica, considerar a experiência como atitude de pesquisa implica, segundo Narciso Telles (2007, p. 02), assumir a parcialidade do observador “[...] como também sua participação efetiva no fato em questão, já que o entrelaçamento olhar-objeto é intenso”. Telles (2007) defende a ideia da experiência como um caminho viável para a pesquisa teatral e da investigação de processos vivenciados pelo próprio pesquisador, por possibilitar uma assimilação “corpóreo-sensorial” do pesquisador a respeito do tema investigado. Assim, ele propõe a busca de

¹ Este termo faz referência ao intérprete que está atento ao seu corpo, consciente de suas potencialidades e necessidades de preparação corporal. Mas acima de tudo refere-se àquele intérprete que “[...] necessita ter uma compreensão do seu universo, por meio do qual, ele deixa de ser um mero reproduzidor de sequências para tornar-se alguém que pensa o corpo, o movimento, a cena, e que é papel determinante na criação coreográfica, contribuindo a partir de seus referenciais individuais para o coletivo” (MUNDIM, 2009, p. 196).

² “do grego *eu* = bom, justo, harmonioso e *tonos* = tônus, tensão” (Alexander, 1991, p. 09).

uma “[...] radicalidade do conceito de experiência, onde o olhar do investigador também passe por seu corpo, suas emoções e seu fazer” (TELLES, 2007, p. 04).

O reconhecimento da importância da experiência na construção do conhecimento é um passo para se pensar a construção do conhecimento em arte. O professor da Universidade de Barcelona, Jorge Larrosa Bondia (2002), ressalta o valor de olharmos para a experiência como fonte de construção do saber. Aprendemos por meio da experiência reconhecendo o quanto nossas experiências foram importantes na construção daquilo que sabemos, que conhecemos. Bondia (2002) nos fala sobre o olhar para a educação através do par experiência/sentido: “[...] um homem pode obter informação de outra pessoa, mas jamais poderá obter a experiência dela” (BONDIA, 2008, informação verbal)³. Pensar a arte fora deste par seria executar técnicas mecânicas, vazias de sentido e de poesia. Bondia (2002) define a experiência como algo que “nos toca”, que “nos acontece” e não apenas como um fato que acontece e não estabelece relação conosco, que apenas se passa, ou acontece, ou toca. Sendo assim, para ele, o sujeito da experiência é aquele que está aberto aos acontecimentos se definindo “[...] por sua recepção, por sua disponibilidade, por sua abertura com [...] uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial” (BONDIA, 2002, p. 24).

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

A compreensão acerca da dança contemporânea passou pelo entendimento de suas especificidades, pois “[...] diferentemente de outras linguagens, o contemporâneo não possui regras claras de movimentação e composição, nem escolas estabelecidas com instrumentalização pré-determinada” (MUNDIM, 2009, p. 203). Ainda segundo Mundim (2009), o foco do contemporâneo está na pesquisa das “[...] relações que o corpo estabelece com vários universos” (p. 203), pesquisa esta que não se baseia em modelos.

Por isso é possível encontrar grande diversidade de procedimentos, conceitos, padrões estéticos, técnicas e visões de mundo entre artistas no processo de criação de

³ Fala proferida por Jorge Larrosa Bondia, em palestra realizada em 26 de Agosto de 2008, na USP-SP.

suas obras. Esta variedade de abordagens enriquece sua manifestação e nos atenta para o fato de que não existe **um** método específico, nem **uma única** forma de se trabalhar. Segundo Siqueira (2006, p. 107), “Em comum, pode-se dizer que cada um produz obras que são fruto de redes de influências e contágios múltiplos”. No entanto, é possível observar elementos recorrentes no percurso estético da dança contemporânea, “[...] talvez por comungarem o período Pós-Moderno” (MUNDIM, 2009, p. 32). Em sua pesquisa de doutorado, Mundim (2009), ao analisar as entrevistas realizadas com alguns artistas brasileiros contemporâneos a respeito das abordagens de seus trabalhos, aponta alguns desses elementos:

O próprio conceito de pluralidade, que também surge sob os termos diversidade, possibilidades infinitas ou complexidade, é um dado apresentado por todos. As questões do desapego às formas, da utilização de recursos de distintas ordens, da liberdade de expressão e criação e da concepção da dança como reflexo da atualidade também aparecem como percepções comuns (MUNDIM, 2009, p. 32).

Percebo que o caminho percorrido para a criação do espetáculo “Des(fio)” toca vários destes pontos comuns às abordagens de trabalhos contemporâneos. Dentre eles o não apego às formas, a liberdade de criação das intérpretes/criadoras e o tema pesquisado, que reflete não apenas uma inquietação das intérpretes/criadoras, ou da diretora, mas se trata de um tema atual, presente no cotidiano de nossa sociedade.

Através dessa experiência pude compreender que a dança contemporânea tem muito a contribuir com a formação crítica do intérprete, ao lhe proporcionar experiências nas quais sua subjetividade e criatividade são a floradas e sua visão crítica, estimulada. Segundo Lambert (2010, p. 38-39),

Na dança contemporânea, ao invés da reprodução de formas já determinadas, propõe-se o contato com sistemas abertos de pesquisa e produção, pela busca do descondicionamento e do refinamento sensorio-motor. [...] Nessa visão, a construção do corpo do artista vai apoiar-se [...] na vivência do exercício investigativo, capaz de criar entre artista e meio uma infinidade de respostas criativas. O artista apodera-se do seu corpo, torna-se o autor de sua própria dança e, com isso, a gestualidade contemporânea torna-se também inesperada, flexível, complexa e sempre singular.

A participação em um processo de criação em dança contemporânea trouxe-me a possibilidade de romper com os padrões tradicionais de criação em dança baseados na repetição e imitação, aos quais eu estava habituada. Neste percurso realizei um mergulho em minhas possibilidades criativas, sendo necessário repensar meu

posicionamento ético e estético na dança e me permitir abrir-me para um universo rico, amplo e totalmente novo. Pude perceber a singularidade e a sensibilidade presentes neste trabalho, o respeito pelo estímulo e construção de um intérprete consciente, criador e ativo durante todo o processo.

A pesquisa

Desde minha entrada no programa de Pós-graduação Mestrado em Artes a presente pesquisa passou por diversas alterações e ajustes quanto ao objeto de análise, na tentativa de preservar a proposta inicial. Primeiramente, o procedimento de criação a ser analisado seria um estudo coreográfico com a duração de aproximadamente vinte minutos. Este estudo seria coordenado por mim e desenvolvido por um grupo de artistas formado por profissionais da dança e/ou do teatro. Chegamos a iniciar a pesquisa, eu e mais cinco artistas colaboradores⁴. Os encontros eram de quatro horas semanais, em que desenvolvíamos trabalhos de conscientização e sensibilização corporal, improvisações e discussões de textos relacionados ao tema do projeto. No entanto, aos poucos, estes mesmos pesquisadores tiveram sua participação no projeto inviabilizada por motivos de trabalho e, um a um, foram se desligando da pesquisa. Cheguei ao final do semestre com uma única pesquisadora colaboradora, Vanessa Bianca Sgalheira, que também não pôde continuar a pesquisa no ano seguinte. No entanto, a participação destes artistas/colaboradores resultou em um amplo material levantado, que alimentaria a continuidade da pesquisa.

Em 2011, em conversa com o orientador, optei por continuar o trabalho iniciado com o desenvolvimento de um solo criado e interpretado por mim. Durante os meses de janeiro e fevereiro trabalhei na criação deste solo, realizando atividades de condicionamento físico, sensibilização e criação, associadas às contínuas pesquisas de imagem e textos relacionados ao tema que emergiu da pesquisa com o grupo: “violências contra a mulher”. Cheguei a esboçar um primeiro esqueleto do trabalho e a receber a orientação de minha co-orientadora, Profa. Dra. Ana Carolina Mundim. Todo o processo foi registrado por meio de fotos, vídeos e relatórios de trabalho. Ao final do

⁴ Vanessa Bianca Sgalheira, Ana Zumpano, Jacqueline Carrijo, Thiago Di Guerra e Cássio Machado.

mês de fevereiro engravidei, e o mal-estar consequente dos meses iniciais de gravidez impossibilitou a continuidade do trabalho prático e teórico ao longo de dois meses.

Devido à aproximação da data de qualificação, houve nova redefinição do objeto de estudo. O intuito era preservar a proposta inicial de análise de um processo de criação em dança contemporânea, como forma de observar e refletir o desenvolvimento de um estado corporal para um espetáculo. Foi neste momento que decidi, juntamente com o orientador, direcionar minha análise para o duo de dança contemporânea “Des(fio)”, pelo fato de eu ter vivenciado todas as etapas de sua criação. A pesquisa deste trabalho iniciou-se em agosto de 2008 e sua estreia aconteceu em 14 de Novembro de 2009. Considero importante ressaltar que este trabalho continua a ser encenado atualmente. A cada nova apresentação ele é questionado, repensado e reavaliado, passando pelo processo natural de amadurecimento de um trabalho artístico em cena.

Redefinido o objeto de análise, foram reestruturados, também, os procedimentos metodológicos. Desta forma, optei por realizar entrevistas com a outra intérprete/criadora e com a diretora do trabalho, além de realizar uma reflexão sobre o meu percurso no processo de criação. Levantei também o material utilizado durante a criação do espetáculo, como, por exemplo, os cadernos de anotações de cada uma das envolvidas, nos quais registrávamos alguns pontos da pesquisa, da montagem, referências de textos e filmes usados como estímulos à criação, além de imagens de vídeo registradas a partir de um momento pontual de ensaio em maio de 2009, bem como os vídeos da encenação em dois momentos do trabalho: a versão da estreia, em 2009, e a versão de 2011, última apresentação registrada.

A estrutura

Optei por experimentar uma forma de escrita pessoal no corpo do trabalho. Esta opção se fez como tentativa de trazer para o texto outras percepções e canais de entendimento e de aproximar o leitor do curso de memórias e ideias que invadem um processo de criação artístico, por vezes caótico e por vezes metódico. Com isso, o texto é escrito em primeira pessoa, por se tratar de leituras pessoais, reflexões e análises do processo de criação que vivenciei. Além disso, o texto apresenta momentos, destacados em *itálico*, nos quais surgem palavras, expressões, trechos dos cadernos de anotações e sugestões de imagens, que repentinamente invadem a mente, às vezes conectando-se ao

trabalho, às vezes são apenas pinçadas na memória de forma aleatória. Um fluxo de memórias que por vezes se organizam e por vezes se dispersam, levando-nos a lugares ermos. Para esta experimentação, amparo-me nas palavras de Bondia (2004), para quem a escrita acadêmica precisa ter o caráter de experiência, de forma que nós, pesquisadores possamos fazer o exercício de pensar e estar simultaneamente dentro e fora de nós mesmos. A ideia principal é vivermos ao mesmo tempo e de forma efetiva posturas de atividade e passividade, abrindo-nos e aguçando nossas percepções para outras possibilidades.

Adoto também uma forma não usual na apresentação deste material de conclusão de mestrado, visando algo que pudesse extrapolar a bidimensionalidade do papel. Esta é uma tentativa de trazer para a obra escrita volume e textura que extrapolem o aspecto chapado da impressão e proporcionem a experiência tátil das texturas e formas presentes em nosso processo de criação. Não se trata apenas de propor uma interação do leitor com este trabalho, mas, antes disso, possibilitar-lhe uma nova experiência em sua relação tátil e temporal, levando-o a experimentar minimamente o que vivenciamos em nosso processo de pesquisa. Assim, a intenção é propor uma nova relação leitor-tempo, a partir da experiência sensorial e ativa na leitura deste trabalho, a qual lhe exigirá cuidado, atenção, delicadeza e atitude, desvencilhando-se de nós a cada nova parte lida/conquistada. Esta é uma relação direta com meu caminho pessoal no percurso deste processo de criação. Um desfiar corporal que pretendo reproduzir na materialidade deste texto que segue.

O texto está dividido em três partes distintas. A *Parte I* traz uma contextualização das pesquisas para a delimitação do tema do espetáculo “Des(fio)”. Em um segundo momento, trato da descrição, análise e reflexão sobre as etapas do processo de criação do espetáculo “Des(fio)”, em que abordo os caminhos de criação adotados pela diretora Fernanda Bevilaqua para a composição do trabalho e mostro sobre como nós, intérpretes/criadoras, nos relacionamos com as propostas de criação. Apresento também o embasamento teórico sobre o trabalho de eutonia que se faz fundamental na compreensão de meu percurso corporal ao longo do processo de criação.

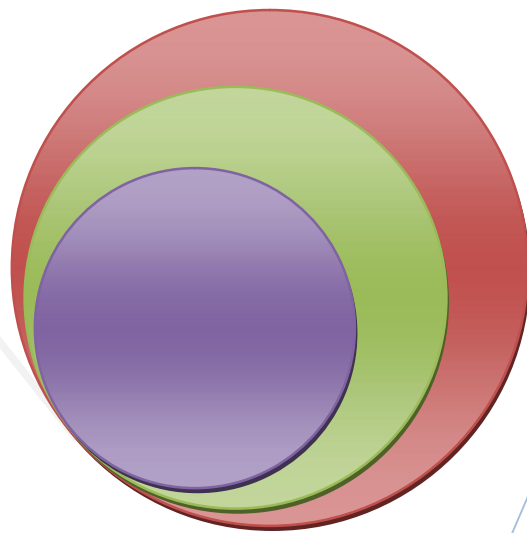
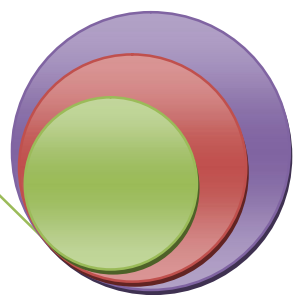
A *Parte II* constitui-se de uma reflexão sobre o meu percurso a respeito de como os exercícios de eutonia propostos tiveram papel importante na busca pelo estado corporal “corpo-novelo”. Aqui, os conceitos de eutonia trabalhados são associados aos

exercícios vivenciados em nossa rotina de trabalho e aos resultados que fui gradativamente percebendo em mim.

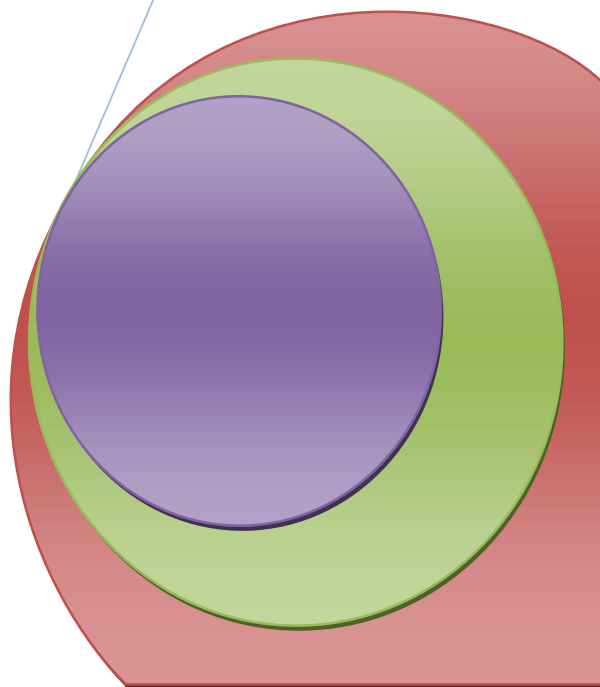
Na *Parte III* realizo a análise comparativa de trechos representativos das filmagens do espetáculo “Des(fio)” em três momentos distintos: um ensaio em 2009, a versão de estreia também em 2009 e a versão de 2011. As análises visam tornar claras as transformações corporais sofridas ao longo dos dois anos de trabalho que separam as filmagens e demonstrar o que chamamos de estado corporal “corpo-novelo”. Cabe esclarecer que para o entendimento desta parte é necessário assistir aos trechos de vídeo indicados ao longo das análises, os quais se encontram gravados no DVD anexo, que é parte integrante deste trabalho de mestrado.

Para facilitar o entendimento da descrição do processo de criação, optei por numerar e nomear as cenas e os vídeos do espetáculo. A escolha dos nomes foi feita tendo como base a forma como nos referíamos a cada um deles em momentos de ensaio.

Por fim, apresento as considerações finais, nas quais aponto como a experiência vivenciada neste processo de criação trouxe-me a possibilidade de me libertar de padrões de comportamento e de criação que restringiam minha capacidade criativa e minha autonomia. Dessa forma, pude experimentar alguns dos aspectos recorrentes na dança contemporânea, resultando em uma ampliação de minha percepção desta arte e no desenvolvimento de minha visão crítica e criativa como intérprete, desafiando em mim o estado “corpo-novelo”.



PARTE I
DES-FIANDO INQUIETAÇÕES:
ETAPAS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO



Início esta descrição, análise e reflexão sobre o meu percurso com algumas questões que me inquietaram e ainda me inquietam no início de um trabalho, sem, no entanto, ter a pretensão de chegar a uma resposta, mas com intuito de abrir janelas e possibilidades:

Como tornar expressão estético-artística as impressões de momentos vividos, construídos pelas sensações impregnadas de nossos sentidos? Como dar acabamento estético adequado às questões e materiais pessoais para que se tornem interessantes também aos outros? Como tornar expressão as sensações vivenciadas ao observar uma imagem? Como corporificar ou transformar em arte aquilo que meus olhos e meus sentidos captam? Enfim, como desenvolver um trabalho corporal que seja capaz de abarcar especificidades de uma criação artística levando em consideração alguns aspectos sensíveis das impressões, vivências e sensações experimentadas neste processo?

O processo de criação do trabalho de dança contemporânea “Des(fio)” teve como princípio o respeito ao caminho particular de cada intérprete/criadora e a busca pela sensibilização dos sentidos. Uma de suas especificidades é o uso de técnicas de educação somática como base do trabalho corporal, sobretudo o uso da eutonia, para nos auxiliar em nossa autoinvestigação e no aprofundamento de nossa consciência corporal.

Ao longo da história da dança, a proximidade da dança contemporânea com técnicas de educação somática surgiu justamente da necessidade de se buscar um corpo característico com “uma percepção diferenciada de si e do mundo” (MEIRELES; EIZIRIK, In: CALAZANS; CASTILHO; GOMES, 2003, p. 87). Segundo Eloisa Domenici (2010, p. 70) esse encontro ocorreu em um momento onde havia a “[...] saturação dos modelos da dança moderna e do preciosismo da forma”, reivindicando um novo pensamento sobre o corpo: “[...] reivindicou-se o respeito aos limites anatômicos do corpo, estimulou-se a exploração de novos padrões de movimento e questionou modelos e concepções bastante firmadas pela tradição acerca do treinamento corporal” (DOMENICI, 2010, p. 70). A proximidade de princípios aproximou a dança e as técnicas de educação somática pelo fato de ambas lidarem com o olhar sobre as formas de funcionamento do corpo e com a análise do movimento. Além disso, as técnicas de educação somática trouxeram para a dança a possibilidade de se pensar em processos de

individualização na formação do artista por estimulá-lo a voltar seu olhar para suas percepções sensoriais, o que lhe proporciona perceber:

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

O trabalho corporal baseado nos exercícios de eutonia visava nossa reconfiguração corporal, com o objetivo de se chegar a um estado tônico que refletisse a proposta do espetáculo. O “estado tônico” refere-se a uma organização do tônus corporal, a um “ajustamento” do tônus em um dado momento que confere ao corpo características específicas relacionadas à situação vivenciada. Por exemplo, o tônus que necessitamos para correr é muito diferente do tônus que empregamos para dormir. Para entendermos um pouco melhor o que é esse “ajustamento” precisamos entender o que é o tônus. Gerda Alexander (1991), criadora da eutonia, cita uma definição de tônus segundo a visão dos psicofisiólogos que traz a clareza de que os músculos estão sempre em atividade, mesmo quando estamos dormindo:

Os psicofisiólogos definem o tônus como ‘a atividade de um músculo em repouso aparente’. Esta definição indica que o músculo está sempre em atividade mesmo quando isso não é traduzido em movimentos ou gestos. Nesse caso não se trata da atividade motora, no sentido mais frequente da palavra, mas sim de uma manifestação da função tônica (ALEXANDER, 1991, p. 12).

A função tônica regula a atividade permanente do músculo, fazendo com que a musculatura esteja preparada para responder rapidamente às solicitações diárias, etambém é responsável por condicionar nossa postura. Todo o comportamento depende do tônus, uma vez que ele é responsável pelas atitudes e posturas assumidas pelo corpo estando em descanso ou em movimento (DASCAL, 2008). Por isso é importante que se adquira a maior consciência e o maior domínio possível desse tônus (ALEXANDER, 1991).

Alcançar um equilíbrio tônico, ou desenvolver um tônus equilibrado refere-se a um “[...] estado corporal e mental que gera prontidão e disponibilidade motora para a ação. [...] Não existe um tônus modelo, um estado ideal a ser alcançado. Busca-se a flexibilidade para cada momento” (GANDOLFO, 2011, p. 114). Segundo Gerda

Alexander (1991, p. 13), a flexibilidade do tônus nos dá a capacidade de passarmos por “[...] toda a gama de sentimentos humanos e se retorne ao tônus habitual”.

A eutonia atua sobre o tônus quando direcionamos nossa atenção a uma parte específica do corpo. Assim, a observação de suas qualidades – volume, forma, espaço interno etc. – e o estímulo da sensação da pele, dos tecidos, dos órgãos, de nossa estrutura óssea e seu espaço interno “[...] liberam o tônus muscular, permitindo movimentos mais econômicos e prazerosos” (DASCAL, 2008, p.63).

A motivação inicial para este trabalho partiu de dois desejos distintos: o desejo em comum de desenvolvermos uma pesquisa que abarcasse reflexões sobre o tempo, e um antigo fascínio da diretora Fernanda Bevilaqua pelo trabalho desenvolvido pelas tecedeiras do Centro de Fiação e Tecelagem de Uberlândia.

TEMPO – esta foi a palavra chave que motivou todo o percurso criativo. Pensar sobre o tempo, pensar sobre a falta de tempo, pensar sobre como utilizamos nosso tempo hoje, pensar sobre a diferença entre o tempo veloz da era digital e o tempo dilatado do trabalho manual das tecedeiras, pensar sobre a ação do tempo em nosso corpo.

Inicialmente muitas conversas e leituras tentavam delimitar o que cada uma pensava sobre o tempo, quais questões nos inquietavam: o tempo cronológico – nascimento, crescimento, envelhecimento e morte; o que o tempo faz com seu corpo; as questões estéticas como forma de burlar o tempo; a não aceitação das pessoas da passagem do tempo; a correria do dia-a-dia; a escravização feita pelo relógio – escravos do tempo – o tempo do toque, o tempo da poesia... Mas, em vez de delimitar, tudo se multiplicava, o tempo se fazia cada vez mais presente e também escapava por entre os dedos. Chegamos à conclusão de que neste momento não conseguiríamos recortar o tema.

Com o intuito de buscar parâmetros para nos orientar fomos pesquisar sobre o tempo em diversas áreas. Buscamos então nos aprofundar sobre o assunto por meio de textos filosóficos, mitologia, poemas, filmes e imagens. Precisávamos de tempo:

Tempo para assimilar as discussões; tempo para as ideias e discussões realizadas decantarem e encarnarem no corpo; tempo para a musculatura e estrutura óssea perderem seus vícios e tornarem-se disponíveis às novas propostas; tempo para

os vícios de pensamentos e movimentos se esgotarem e surgirem novas possibilidades; tempo para nos conhecermos verdadeiramente e nos entregarmos generosamente ao outro e ao trabalho; tempo para olhar no fundo dos olhos, encontrar-se no olhar do outro e se deixar mostrar, abrir as “janelas da alma”; tempo para não saber onde tudo isso vai dar; tempo para deixar que o próprio trabalho, ao amadurecer dia a dia, mostre seu caminho; tempo para experimentar e incorporar tudo ao trabalho; tempo para enxergar excessos; tempo para desapegar daquilo que não serve mais e deve ser descartado; tempo para voltar atrás, tempo para fazer e desfazer os nós das lãs; tempo para não pensar no tempo, estar ali, presente e entregue; tempo para mudar, para crescer, para florescer, para morrer, para nascer, para desfiar... Desfiar o invólucro do corpo para que a carne viva e pulsante possa se revelar em cena.

Encontramos na introdução do livro *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, a seguinte afirmação do filósofo italiano Giorgio Agambem: “[...] uma autêntica revolução não visa apenas a mudar o mundo, mas, antes, a mudar a experiência do tempo.” (AGAMBEM, 2009, p. 09). Esta afirmação nos mostra o interesse deste filósofo na relação do homem com o tempo, relação esta que nos inquietava e nos motivava a pesquisar.

Pensando sobre a relevância do tema sobre o qual nos propusemos a debruçar, encontramos em Katia Canton (2009, p. 15) a seguinte colocação:

Um dos elementos mais importantes para pensarmos a vida e a arte contemporâneas é o tempo. Talvez seja mais prudente citar a “falta de tempo”, ou a sensação de que hoje o tempo “corre mais rápido”, como a maioria das pessoas costuma dizer.

E foi nesta perspectiva de lançar um olhar atento e dilatado sobre as questões que envolvem o tema que a pesquisa se iniciou. O tempo de que dispúnhamos para trabalhar já se apresentava como o primeiro recorte do tema, uma vez que nossa falta de tempo inicial para uma maior quantidade de encontros semanais nos uniu em torno de um mesmo desejo: desenvolver um trabalho sensível que fosse à contramão da dureza e da velocidade gerada pelo caos desse tempo megalomaniaco em que vivemos. Trabalhávamos duas horas semanalmente, dentro das limitações impostas por este espaço temporal, sem pressa para criar e sem pressa para resultados. Encontrávamo-nos presencialmente uma única vez por semana, mas compartilhávamos, via e-mail, imagens, textos e comentários do que descobríamos ao longo da semana. Assim nos

mantínhamos em contato, alimentando constantemente a pesquisa. Durante um momento específico do processo de criação, passamos a nos encontrar duas vezes por semana, sendo que este segundo encontro, de apenas uma hora, era um momento de aprofundamento de pesquisa, sem a presença da diretora.

O desejo por levar à cena uma reflexão que trouxesse um tempo dilatado, sensível e poético, o tempo da percepção e do olhar sensível aos detalhes, trouxe à pesquisa o tempo artesanal. O tempo do artesanato e do trabalho manual diferenciado do tempo frenético de nossas vidas cotidianas. A naturalidade e a tranquilidade com que uma artesã lida com seu trabalho era inspirador, uma vez que o tempo necessário para se concluir uma peça é o tempo que esta peça precisa para ser concluída, nem mais, nem menos. Desta forma, a pesquisa foi direcionada para a naturalidade da relação das artesãs com o tempo de feitiço de suas peças. Este artesanato é também encontrado no feitiço da criação artística, uma vez que a obra tem um período próprio de maturação, tem seu próprio caminho. Por vezes a obra foge do controle consciente do criador que ainda não vislumbra sua forma final, mas se deixa guiar por “[...] uma espécie de intuição amorfa, que dá senso de direção” (BROOK apud SALLES, 1998, p. 28). A intuição é o que atrai o artista e o faz mover-se em determinada direção, agindo como “bússola”. A concretização dessa tendência dar-se-á ao longo do tempo de construção da obra, que não aquele do relógio, mas o de maturação, que envolve o artista por completo em uma ação permanente sobre a obra. Com a ação do tempo a obra vai adquirindo camadas e vai se organizando como um sistema complexo, regido por leis próprias às quais o artista será o primeiro a se submeter (SALLES, 1998).

A ligação com o artesanal nos levou ao Centro de Fiação e Tecelagem de Uberlândia, iniciando o que chamamos de pesquisa de campo. Segundo Lobo e Navas (2008), o termo “pesquisa”, quando se refere a processos de criações coreográficas, pode ter um sentido diferente do entendimento no universo acadêmico. Desta forma, as autoras definem o termo “pesquisa de campo” como um procedimento “[...] onde o artista pode ir a campo co-habitar com a fonte ou em saídas programadas para observação, percepção, análise e coleta de materiais e conteúdos adequados” (LOBO; NAVAS, 2008, p. 123). Este seria um primeiro contato com o Centro de Fiação e Tecelagem de Uberlândia e, principalmente, o primeiro contato com todo o universo do qual ansiávamos nos aproximar: o maquinário utilizado, as rodas, os cardos, as máquinas de tecer, os novelos, os balaios cheios de fibras e, sobretudo, as tecelãs. A

primeira visita seria individual para que pudéssemos ter impressões, sensações e imagens particulares. Posteriormente voltaríamos juntas.

Antes desta primeira visita conversamos e pontuamos algumas questões que nos ajudariam a direcionar uma possível conversa com as artesãs de acordo com o que estávamos levantando em nossas discussões. Transcrevo abaixo algumas destas questões que registrei em meu diário de trabalho:

- ✓ *O que se passa na cabeça delas enquanto estão trabalhando?*
- ✓ *Como elas “gastam” o tempo delas?*
- ✓ *Elas têm pressa ao trabalhar?*
- ✓ *Quando e por que ela começou na tecelagem?*
- ✓ *O prazo de entrega interfere na qualidade?*
- ✓ *Ela cria/ Quem cria?*
- ✓ *O que é tecer, para ela?*
- ✓ *Elas ensinam? Para quem? Para a família? Existe alguém que se interessa em aprender a tecelagem?*
- ✓ *Qual a faixa etária delas? E de quem quer aprender?*
- ✓ *Como é este ensino, como ele se dá?*
- ✓ *Como é a relação com a instituição? Instituição x Tradição?*

Durante minha visita, na opção que fiz de investir na observação do campo, conversei pouco com as tecelãs. Meu foco foi direcionado pelo coordenador do centro de tecelagens que, para minha surpresa, era um ex-colega de faculdade. Ele se dispôs a me mostrar todo o funcionamento do centro e me contar sobre como cada pessoa trabalha, como são oferecidos os cursos e como essas tecelãs chegam até este espaço. Foi muito bom entender o funcionamento, mas esse fato acabou direcionando meu olhar para o viés administrativo, privando-me um pouco da possibilidade de me deixar levar pela sensibilidade carregada de experiência das artesãs. Mesmo assim, ao sair de lá, a riqueza de imagens geradas por aquele espaço povoou meu imaginário, e no encontro de trabalho seguinte tivemos uma conversa muito fértil, compartilhando as subjetividades a respeito deste universo com o qual tomávamos contato. Nessa conversa surgiram algumas imagens que nos tocaram, como, por exemplo, o ato de separar os fios, que também nos remeteu a filmes anteriormente assistidos por nós. Ao longo da semana

seguinte, fomos tocadas, em nosso dia a dia, por poemas, imagens, expressões e reportagens que nos remetiam a este universo:

Separar os fios; filme “Como água para Chocolate”; poemas de Cora Coralina; poemas de Carlos Rodrigues Brandão - flores de Acássia caindo; o fio; a água; o fio d’água; o tecido azul como a água do rio; matéria da revista Cláudia de Outubro “Reflexões sobre o tempo”; tecer a vida; rede; rede – internet; trança de cabelo; música: “Zabelinha tecedeira”; “Moça tecelã” de Marina Colasanti...

As imagens levantadas, as conversas com as tecelãs, alguns tecidos produzidos por elas, poemas, filmes, músicas e objetos que de alguma forma se relacionavam com as discussões serviram mais tarde como material para diversas improvisações. Além das improvisações, nossa diretora adotava como procedimento de trabalho prático a sugestão de tarefas a serem desenvolvidas por nós com o intuito de levantar material para a composição cênica. Fernanda Bevilaqua afirma, em entrevista concedida a esta pesquisa, que gosta muito de trabalhar com tarefas, pois é uma forma de ver o artista se movendo para entender o corpo dele e então perceber o que irá precisar para desenvolver o trabalho proposto (BEVILAQUA, 2011, cf. ANEXO B, p. 108).

Existiram dois momentos bem distintos de uso das tarefas. No primeiro momento, as tarefas tinham o objetivo de despertar a autopercepção, enfatizando a importância do desenvolvimento do intérprete/criador, valorizando suas características pessoais e únicas e respeitando as diferenças, além de gerar uma interação que favorecesse o início de uma cumplicidade necessária ao mergulho que realizaríamos no processo de pesquisa e investigação pessoal. Desta forma, o trabalho partiu do autoconhecimento e só depois seguiu para a exploração do tema. O segundo momento de emprego das tarefas se deu em um estágio mais avançado da pesquisa, após termos passado por um processo de sensibilização inicial e de improvisações. Sendo assim, as tarefas foram divididas em tarefas de autoinvestigação e tarefas de criação. O intuito destas tarefas era o de estudar o tema e nosso próprio corpo (autoinvestigação) e realizar uma pré-composição (criação), ou seja, promover pesquisa e levantamento de movimentos que seriam organizados em uma cena do espetáculo. Estas tarefas eram planejadas visando o tipo de material que se pretendia levantar especificamente para aquela cena.

Tarefas de autoinvestigação

As primeiras tarefas sugeridas por Fernanda Bevilaqua foram realizadas com a finalidade de promover nosso autoconhecimento. Lembro-me, por exemplo, de uma tarefa a que não dei muita atenção e cuja finalidade inicialmente eu não sabia qual era. Nela deveríamos escolher um artista que admirássemos e escrever o que neste artista nos trazia admiração; em seguida escolheríamos uma apresentação/espetáculo/filme do qual gostássemos muito; por fim deveríamos escrever onde estava nosso centro (físico e emocional). Esta tarefa serviu para nos fazer pensar, para trazer à consciência quais eram as qualidades que apreciávamos nesses artistas e obras escolhidas e, conseqüentemente, quais as qualidades buscávamos em nós, revelando traços muito peculiares da personalidade de cada uma, assim como grandes diferenças. Era o início de um compartilhar mais profundo tendo sempre presente a consciência e o respeito pelas diferenças. Nesta etapa pudemos experimentar as primeiras trocas e os primeiros traços de uma relação de proximidade e cumplicidade. Precisávamos nos sentir a vontade e seguras com a presença uma da outra, para nos entregarmos e entrarmos em contato com a eutonia.

Para aprofundar as investigações e o processo de autoconhecimento necessários para o “acordar” desse “novo corpo” que tentávamos alcançar, a diretora trouxe exercícios de eutonia como mapeamentos corporais, estímulo e sensibilização da pele. Nestes exercícios, bem como em improvisações, usamos objetos, como toalhas, balões, tecidos produzidos na tecelagem que, além de contribuírem para um redimensionamento de nossos corpos, também alimentaram nosso imaginário.

Realizamos também exercícios referentes aos estudos de Laban⁵ visando o trabalho com volume, peso, expansão da energia, tridimensionalidade do corpo, e para nos auxiliar a pensar o corpo em perspectiva e sair do plano da porta. Laban define os planos espaciais como a combinação de duas dimensões, sendo divididos em: plano da porta, plano da mesa e plano da roda. Segundo a definição do *Dicionário Laban*, no plano da porta.

⁵ Rudolf Von Laban: dançarino, coreógrafo, considerado proeminente teórico do movimento, desenvolveu estudos sobre uma forma de descrever e analisar o movimento. Para saber mais consulte os seus livros *Domínio do Movimento* (1978) e *Dança Educativa Moderna* (1990).

[...] a dimensão de comprimento que combina as direções cima-baixo é a dominante. A dimensão de amplitude que combina as direções lado-lado é a secundária. No plano da porta é possível observar e experienciar a postura do eixo vertical (cima e/ou baixo) e a capacidade da coluna de dobrar lateralmente (RENGEL, 2003, p.91-92).

A vivência destes exercícios nos levava a explorar outros planos, além do plano da porta, e foi o primeiro momento a nos trazer consciência de nossa grande dificuldade de percepção do volume e da tridimensionalidade de nossos corpos.

Os exercícios para estimular esta percepção de volume se multiplicaram. Conversamos muito sobre este corpo bidimensional que é explorado e estimulado na vida cotidiana, onde as torções quase não têm lugar para existir. No nosso caso, especificamente, tivemos uma formação de muitos anos na técnica de dança clássica e esta vivência exacerbou a exploração bidimensional, dificultando a percepção da tridimensionalidade e do volume do corpo.

Venho de uma formação em balé clássico muito tradicional e fechada, em que acreditava que a única possibilidade de se desenvolver um trabalho de dança profissional e de qualidade era partir de uma preparação corporal fundada em rigoroso treinamento técnico dentro desta linguagem. Esta visão restrita do universo da dança partilhada por mim estava também registrada e explícita em meu corpo. Afinal, segundo Berta Vischnivetz (1995, p. 10-11), nossas condutas e nossos movimentos, nossas “[...] experiências psicológicas e/ou físicas ficam impressas na estrutura e na memória do corpo”, desta forma nosso corpo “[...] contém nossa história pessoal condensada no presente” (VISCHNIVETZ, p. 65). Ao observar as filmagens⁶ de um de nossos primeiros ensaios com a estrutura mínima do trabalho levantada, em maio de 2009, é possível perceber toda a rigidez muscular, as retificações da coluna e a falta de espaços articulares em meu corpo, mesmo transcorridos mais de seis meses do início do processo de sensibilização e do trabalho com a eutonia pelo qual passamos no “Des(fio)”.

No início do processo minha percepção corporal e, conseqüentemente, a forma como eu utilizava minha estrutura corporal, era chapada (sem volume), rígida e bidimensional, ou seja, não tinha consciência de meu volume corporal, o que resultava em pouca exploração de movimentos que privilegiassem as torções e diagonais. A busca pelo “corpo-novelo” me levaria à ampliação deste repertório corporal, resultando em um

⁶As filmagens do ensaio e do espetáculo versões 2009 e 2011 estão em anexo no DVD que acompanha esta dissertação.

corpo mais fluido, com maiores possibilidades de rolamentos e ainda com maior percepção do seu volume e tridimensionalidade. Lançava-me então em um caminho desconhecido e até então desprezado por mim.

Havia algum tempo que estava insatisfeita com o meu trabalho na dança: o balé clássico não era suficiente para satisfazer meus anseios artísticos, a dança moderna me trazia maior liberdade de movimentos explorando outros níveis e planos, mas ainda me sentia incapaz de criar e de encontrar minha identidade nos movimentos dançados. Ao mesmo tempo, não me identificava com outros trabalhos e tampouco conseguia desenvolver um trabalho autoral. Faltava-me autonomia, segurança, conhecimento de minhas potencialidades artísticas e das possibilidades infindáveis da dança. Segundo Lambert (2010, p. 35), esta é uma dificuldade recorrente em pessoas que passaram por uma formação em dança baseada no modelo pedagógico tradicional:

Impregnados pelos modelos pedagógicos tradicionais, os corpos desses jovens estudantes resistem à versatilidade, e prendem-se a atitudes contraditórias às raízes da investigação. [...] seus discursos cinéticos estão regularizados por hábitos de repetição e imitação. São corpos acostumados a sujeitar-se a imposições externas, do que seria um “modelo ideal” de fisicalidade, comportamento e expressividade para a dança, e que, portanto, esvaziados de autoconfiança e ferramentas criativas, apresentam uma ação artística ainda mecanizada, determinada por padrões ideológicos e estéticos predominantes em ambientes culturais estandardizados.

O convite de Fernanda Bevilaqua para integrar um trabalho de dança contemporânea sob sua direção me pareceu interessante. Saber que estaria em cena com Alcinete Sammya, bailarina com quem dancei durante muitos anos, me trouxe confiança. Mas confesso que aceitei o convite com “um pé atrás”, mesmo estando muito instigada pelo tema. Na verdade, eu não compreendia o que de fato era a dança contemporânea.

Nos primeiros encontros sentia um misto de fascinação – pelas novas descobertas, pelas conversas e questões geradas, pela possibilidade de ter um contato mais profundo com meu corpo desenvolvendo maior grau de consciência – e de dúvidas: “Quando vamos começar a dançar? Quando o treinamento, ou o condicionamento vai começar?”. Com o passar dos encontros fui entendendo que isso já era parte do processo de construção do trabalho e fui me surpreendendo com a leveza e o respeito com que o processo foi se configurando.

Com este quadro colocado fica fácil compreender porque em alguns parágrafos acima eu relatei que meu corpo mantinha uma configuração rígida e pouco fluida, mesmo algum tempo após o início do trabalho. A resistência inicial fez com que o processo fosse lento e gradativo, mas também efetivo. Para me auxiliar neste mergulho pude contar com a ajuda da eutonia. Segundo Gerda Alexander (1991, p. XV), a prática da eutonia estimula o desenvolvimento pessoal sem promover o isolamento do ambiente: “[...] A eutonia, baseando-se no contato permanente com o ambiente, não só permite ao indivíduo reencontrar a si mesmo, como, ao mesmo tempo, ajuda-o a romper os limites do seu isolamento”. Esta forma de vivenciara descoberta de si proporciona:

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

Como forma de estimular também imagetivamente esta ampliação das percepções, Fernanda Bevilaqua nos enviou por e-mail algumas imagens chamadas por ela de estruturantes, pois ajudariam a trazer esta sensação de volume e tridimensionalidade que buscávamos. Dentre elas estão a concha (fig. 01), a fita de moebius e o oito deitado, símbolo do infinito (fig. 02) e o novelo (fig. 03). Estas imagens funcionavam como alimento às nossas imagens internas, quase como uma sugestão ao subconsciente para começarmos a nos sentir e nos perceber de forma tridimensional e volumosa. Conversamos sobre o acolher da imagem da concha, que abraça esse corpo, sobre o entendimento do significado do símbolo do infinito e da fita de moebius, onde o dentro e o fora se ligam em um contínuo, e sobre o enrolar e o desenrolar do novelo, que se faz e se desfaz em múltiplas direções.



Figura 01 - concha

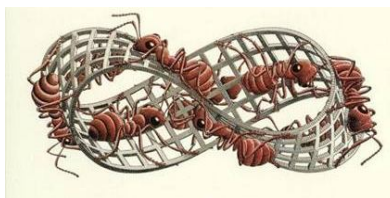


Figura 02 – fita de moebius



Figura 03 – novelo

O novelo acabou tornando-se presente também fisicamente na pesquisa nos ajudando como objeto concreto de referência de volume: “O elemento que usamos, o novelo, pelo menos pra mim ajudou a trazer isso (o volume) como uma associação, a trazer isso pro meu corpo...” (FARIA, 2011, cf. ANEXO D, p. 127). Com o passar do tempo, a presença do novelo se tornava cada vez mais forte nas tarefas e conversas de criação e também nos ajudava a compreender o “corpo” que buscávamos. Esta referência tornou-se tão forte a ponto de hoje a diretora Fernanda Bevilaqua denominar este estado corporal como “corpo-novelos”:

Lembro que quando começamos a trabalhar com o novelo falei “puxa, elas precisavam muito disso”, pra esse corpo tomar esse formato de novelo. Então o trabalho foi se estabelecendo e desenvolvendo a partir dessa ideia do corpo-novelos.
[...] A ideia desse corpo-novelos, pra mim, só apareceu no momento em que optamos por experimentar o objeto novelos em nossas pesquisas de movimento. A partir de então já não cabia mais esse outro corpo, esse nosso corpo chapado, essa imagem chapada que fazemos de nosso próprio corpo. Precisamos buscar no próprio corpo essa imagem volumosa, que vai e volta, que se desfaz e se reconstrói, como o novelos (BEVILAQUA, 2011, cf. ANEXO B, p. 107).

Neste processo de busca pelo “corpo-novelos”, os exercícios e improvisações baseados nas técnicas de eutonia tornaram-se fundamentais na procura do tônus corporal ideal, o tônus que se ajustaria ao tônus do novelos. Mas por que a escolha da eutonia como técnica de trabalho corporal? Nossa diretora, desde o início do processo estava cursando a Formação em eutonia na cidade de São Paulo e, ao iniciarmos nosso trabalho de pesquisa, ela percebeu que esta técnica nos traria elementos corporais muito preciosos para a discussão sobre o tempo. Fernanda Bevilaqua nos explica, em entrevista concedida à pesquisa, qual o princípio desta técnica e por que ela se afina com o trabalho:

E o que é o princípio da eutonia? Estudar profundamente a sua pele e o seu osso pra você ajustar o seu tônus corporal. O que seria trabalhar um corpo-novelos? Um ajustamento de um tônus corporal que me trouxesse o novelos. Então eu lancei mão de técnicas da eutonia, de improvisação, de inventário corporal, percepção da pele, de percepção do osso, pra quê? Pra vocês chegarem ao tônus que seria um tônus desse tempo que estávamos procurando... O novelos tem um tônus também, se você olhar ele tem um tônus. Ele não tem músculo como nós, mas ele tem um tônus. Você consegue dar para o seu corpo o tônus dele. Você consegue trazer para seu tônus muscular a ideia desse novelos (BEVILAQUA, 2011, cf. ANEXO B, p. 108-109).

A cada apresentação deste trabalho conseguir chegar a este tônus do novelo foi, e ainda é, nosso maior desafio. Falar do tempo através do tônus muscular, este mediador do tempo em nosso corpo, e perceber as sutis mudanças de tônus em cada momento do dia e da vida até a chegada de sua ausência completa no momento da morte, era esta a metáfora que procurávamos tecer. Vejo o tônus como mediador do tempo em nosso corpo, pois, ao longo de nossas vidas, nossas experiências e vivências emocionais são traduzidas pelas variações tônicas; desta forma, “Desde o nascer iniciamos uma tentativa de aquisição de tônus para o exercício da ascensão. Cada gesto e movimento que o corpo imerso na cultura realiza, é um esforço muscular que afeta as relações do espaço e tempo” (programa do espetáculo, cf. ANEXO A, p. 102). Falarei um pouco mais sobre a eutonia e sua relação direta com minha busca pelo estado corporal “corporelo” na segunda parte desta pesquisa.

Aos poucos, os exercícios de eutonia deixaram de ocupar todo o tempo dos encontros e concentraram-se na parte inicial, como um aquecimento para as tarefas de criação que se seguiriam. Neste ponto as tarefas assumem sua segunda função, a de levantamento de materiais para a composição das cenas do espetáculo.

As tarefas de criação

As tarefas de criação apresentavam um padrão de realização, em que havia a criação de combinações de movimentos⁷ por nós, intérpretes/criadoras, a demonstração e a organização dessas combinações, pela diretora, em frases de movimento⁸, para compor as cenas. A pesquisa e a proposição da tarefa referente à outra cena só iniciavam após a conclusão da cena anterior com sua estrutura devidamente levantada.

Influenciada pelas conversas iniciais e pela questão do uso do tempo regulado pelo relógio em nossas vidas cotidianas, surgiu a primeira tarefa de criação. Ela visava

⁷ Segundo Mundim (2009 p. 208), as combinações de movimento são “[...] a junção de procedimentos conceituais organizados no corpo de modo harmonioso e lógico de acordo com suas funções sinestésicas, provocando uma trajetória ininterrupta em seu fluxo e/ou utilizando de pequenas pausas, como suspensão desse fluxo (silêncio)”.

⁸ Ainda segundo Mundim (2009, p. 208), as frases de movimento são formadas pela associação das combinações de movimento, “[...] que produz o desenvolvimento da estrutura psicofísica do corpo [...]”, com “[...] imagens, texturas e qualidades”.

compor a cena “Tempo Relógio”, segunda cena⁹ do espetáculo¹⁰. A primeira cena do espetáculo só surgiria com o esqueleto do trabalho praticamente pronto, e foi gerada por uma necessidade de se introduzir os novos em cena.

Na tarefa da cena “Tempo Relógio” deveríamos criar dez movimentos que expressassem dez maneiras diversas de se fazer “cloche” – que em francês significa relógio e que também é o nome de um passo da técnica de balé clássico. Deveríamos propor maneiras diversas de executar um “cloche”: com partes isoladas do corpo, com todo o corpo, de pé, deitadas, enfim, das mais variadas formas. Cada uma de nós, intérpretes/criadoras, trabalhou na criação e seleção de seus dez movimentos. Após esta seleção, deveríamos criar uma ligação entre os movimentos, escolhendo a ordem em que desejávamos encadeá-los, tendo como critério a forma mais orgânica de execução, ou seja, a forma mais confortável e fluida de se passar de um movimento a outro. Ao final o material levantado era compartilhado. Após o cumprimento da tarefa seguia-se o trabalho da diretora, de seleção, organização e composição das frases de movimento, a partir do material apresentado. Desta forma, as três participavam da criação das cenas, mas respeitando a função atribuída a cada uma, pois caberia à diretora a função de estruturação da cena, uma vez que ela era o olhar “externo” ao trabalho, era quem possuía a visão do todo da obra. Com a organização deste material feita pela diretora, surgiu o “Tempo Relógio”, duro, implacável e direto.

A pesquisadora/diretora fala sobre como lidou com o material para compor esta cena:

Fui organizando os movimentos que vocês criaram: Aline faz isso, pega esse movimento e junta com aquele; Alci faz isso; Alci para, Aline continua; Alci faz bem rápido, Aline faz bem devagar esse mesmo movimento; Alci aprende um movimento do relógio da Aline, Aline aprende um movimento da Alci... Dessa forma fui criando [...] (BEVILAQUA, 2011, cf. ANEXO B, p. 105-106).

Ao final da estruturação da cena a repetíamos, para ter a ideia do todo e então sentávamos para conversar sobre a estrutura levantada. Este foi o meu primeiro contato com esta forma de composição e me senti bem insegura nesta primeira tarefa. No

⁹ A transição das cenas do trabalho é dada, quase sempre, pelo início do vídeo projetado. Foge a esta regra a cena inicial, que é a colocação dos novos em cena, em cuja transição não existe vídeo; o primeiro momento da quarta cena “Brincadeiras”, que possui um vídeo que interage com a cena; a sexta cena, na qual o vídeo é projetado ao mesmo tempo em que a cena acontece, e a cena final, que também não apresenta vídeo em sua divisão.

¹⁰ Estou tomando como referência a filmagem da versão da estreia do trabalho, em 2009. A versão de 2011 teve várias dessas partes cortadas ou reestruturadas, mas acredito ser importante falar da criação de cada uma para depois compreendermos melhor as alterações.

entanto, a organização do material feita pela diretora gerou uma estrutura que me surpreendeu, trazendo a sensação de satisfação e bem-estar por ter participado de forma ativa na criação dos movimentos empregados na cena. Isso me trouxe segurança. Já a Alcinete relatou ter passado por outras experiências de criação com Fernanda Bevilaqua neste formato e que se sente muito segura e se identifica bastante com esta forma de composição.

Esta cena finaliza-se com as duas intérpretes/criadoras paradas de cócoras e de costas para a plateia por alguns segundos. A ligação com a cena seguinte é dada por uma caminhada em direção ao fundo do palco, inspirada pela imagem da evolução do homem (que retrata a evolução humana a partir do macaco). Iniciando em cócoras e desenrolando a coluna à medida que nos aproximamos do fundo do palco, até chegarmos à posição ereta, finalizamos a ligação e iniciamos o primeiro vídeo do espetáculo: “Corpo-novelo”.

Ao final do vídeo inicia-se a terceira cena, “Caminhadas”, que não surgiu de uma tarefa específica, mas de uma experimentação da diretora de percursos de caminhadas que gerassem trajetórias diretas no espaço e das variações de velocidade. Eram caminhadas diretas, precisas, quase robóticas, ainda com a ideia da cena “Tempo Relógio”: algo duro e implacável que acelerava até explodir em uma colisão com a parede, iniciando o segundo vídeo: “Tudo do início e rápido”. Desta forma, íamos recebendo instruções sobre qual trajetória deveríamos percorrer, quantos passos seriam dados naquela direção, se andaríamos de frente ou de costas e qual a velocidade da caminhada. O resultado desta experimentação, na minha visão, assemelha-se a um vídeo no qual avançamos e retrocedemos a imagem, movendo a cena para frente e para trás. Esta é uma cena que exige grande grau de conexão e sincronia entre nós para que aconteça esta ideia de manipulação do tempo de um vídeo.

A quarta cena é dividida em dois momentos: o primeiro, que intitulo “Brincadeiras”, e o segundo, “Infância”. Cada momento foi criado por uma tarefa distinta. A tarefa que gerou “Brincadeiras” consistia em cada intérprete/criadora criar uma frase de oito movimentos de esconder e mostrar, na qual a trajetória desenvolvida no espaço pelos movimentos deveria apenas avançar, ou seja, não poderíamos avançar em uma direção com um movimento e retornar nesta mesma direção no movimento seguinte. Deveríamos seguir adiante com liberdade para escolhermos as direções, planos e níveis que quiséssemos. Além disso, essa frase de movimentos seria executada, em princípio, com todo o corpo. Posteriormente, esta mesma frase seria transposta para a

execução somente com as mãos. Ao final, compartilhamos as frases e depois aprendemos uma a frase da outra. Na organização desta cena foi escolhida apenas uma das frases pela diretora. Desta forma, a Alcinete realizaria a frase utilizando as mãos, mas mantendo o deslocamento original no espaço, e eu, ao final da execução dela, iniciaria a mesma frase, mas agora com os movimentos executados por todo o corpo. Quando a ideia dos vídeos foi incorporada ao trabalho, esta cena passou a acontecer em interação com o terceiro vídeo: “Aline vídeo”. Assim, a Alcinete executa sua frase em tempo real e a minha parte é executada em vídeo, enquanto eu permaneço parada com as mãos na parede. Neste momento o vídeo é projetado sobre minhas costas. Ao contrário da cena, no vídeo não existe a presença da Alcinete. Ao final do vídeo, nos encontramos no centro do palco com uma brincadeira de esconder o objeto novo, que é sugerido na sequência de movimentos executada, e começamos um corripio, que caracteriza o início do segundo momento: “Infância”.

Na tarefa que gerou a parte “Infância” deveríamos criar movimentos que nos remetesse a nossa infância, não necessariamente movimentos ou brincadeiras de criança, mas poderia ser uma qualidade de movimento, uma energia que inspirava o movimento, uma sensação de nossa infância. O processo de organização da cena manteve o mesmo padrão, pois criamos, aprendemos o da outra e depois a diretora mesclou os movimentos das duas, observando os deslocamentos propostos pelos movimentos originais, os fatores espaço, fluência e peso, além do tempo das ações e o diálogo lúdico que eles poderiam estabelecer entre si. Nesta tarefa a diretora relatou ter uma inspiração exterior ao processo de pesquisas específico, que se trata de uma imagem (fig.04) retirada do livro “Cadeias musculares e articulares: o método G.D.S.” da autora Godelieve Denys-Struyf, referente ao período da infância. Nós não tivemos acesso a esta imagem durante o processo de criação, descobri sua existência durante a entrevista para a pesquisa. Esta foi uma imagem geradora de movimento criativo apenas para a diretora. Ao final de “Infância” iniciava-se o quarto vídeo: “Tecedeira”.

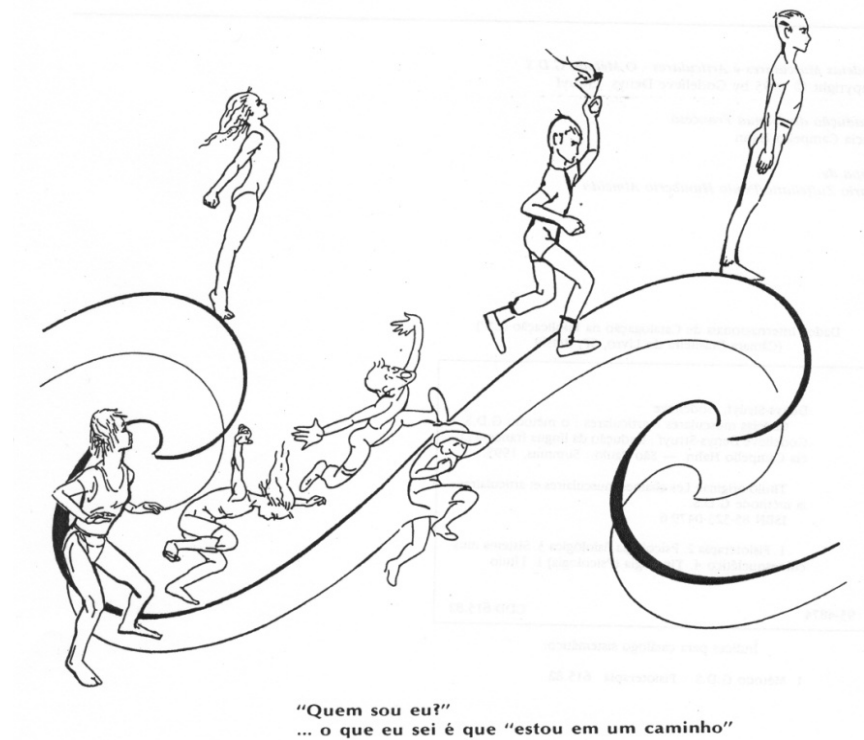


Figura 04 – Cadeias Musculares - Infância

A quinta parte do trabalho é intitulada “Solos”. Apesar de ambas estarmos em cena, esta parte surgiu como dois solos e a diretora optou por não mexer na estrutura destes. Desta forma eles mantiveram todas as suas características, permanecendo também o nome da cena. Esta foi mais uma tarefa individual no processo e consistia em realizar uma “transcrição corporal” de um poema escolhido e trazido pela diretora. Era o seguinte trecho do poema de Luciana Paludo:

*Torna-se perto um lugar que me está próximo
O corpo é um lugar, inevitável...
[...]
Aglomerado de células.
Para mim é este o lugar de estar,
Ser.
Pobre corpo, que tragédia;
Tem um tempo:
Du-ra-ção
Um ritmo:
Pul-sa-ção
Uma cor:
Cor-ação...
Tum, tum, tic, tac, 7, 8 ...
O que ditam todos os ritmos?
Ditam o tempo.*

*Tempo?
Per-manecer
Permanecer aqui, bem de perto, para poder contar...
O tempo.
O corpo conta o tempo [...].¹¹*

Como já foi dito, a diretora não interferiu na estrutura dos solos criados por nós, ela apenas organizou a cena de modo a estabelecer a relação entre as duas. Foi neste momento que o novelo foi introduzido pela primeira vez como objeto de cena. Enquanto eu realizava meu solo em primeiro plano, a Alcinete permaneceria em segundo plano, desenrolando o novelo. A instrução era desenrolá-lo e a forma como isso seria realizado caberia à Alcinete encontrar. Ao final do meu solo realizaríamos a transição com minha ida até a Alcinete e, neste momento, eu pegaria o novelo de suas mãos. Assim, eu passaria para o segundo plano e ela assumiria o primeiro para a realização do solo. Em segundo plano eu deveria enrolar o novelo. A ideia era tentar enrolar toda a lã que fora desenrolada pela Alcinete para, ao final, jogar o novelo no chão, desenrolando-o em diagonal e traçando uma linha com a lã. Este era o final da cena.

Sexta cena: “Caminhada sobre o fio”. Esta cena não surgiu por meio de tarefas, mas através de uma sugestão de ação: caminhar sobre o fio da lã até me encontrar com a Alcinete na outra ponta da diagonal e iniciarmos o pas de deux. Esta é uma ação simples, mas que demorei muito tempo para assimilar, pois deveria ser uma caminhada cuidadosa, com toda a atenção voltada a ela sem, no entanto, fingir desequilíbrio, exagerar ou inventar uma intenção que fugisse do simples ato de caminhar sobre o fio. O desequilíbrio só deveria aparecer se este acontecesse de fato como consequência da insegurança na transferência de peso. O entendimento desta ação só veio verdadeiramente com a consciência de minha caminhada e do contato dos meus pés com o chão. Esta questão será mais bem abordada na Parte II desta dissertação. Enquanto esta ação acontecia, era projetado ao fundo do palco o quinto vídeo “Novelos desenrolando”.

O “Pas de Deux – Corpo-novelos” é a sétima cena do trabalho. A tarefa para levantamento do material dessa cena foi a única que englobava o novelo desde sua proposta inicial, uma vez que nos “Solos” o novelo não fez parte da tarefa, tendo sido incorporado posteriormente na organização da cena. Deveríamos descobrir formas de

¹¹ Este trecho do poema é parte integrante do trabalho “Os Humores do Poeta”, 1ª Cena – Um Corpo Bem de Perto, de Luciana Paludo, disponível no site: http://www.lupaludo.art.br/humores_forma.htm, acessado em 30/06/2011.

enrolarmo-nos para que a outra pudesse nos desenrolar; ao mesmo tempo, os movimentos realizados deveriam desenrolar o novelo que estava no chão, restringindo o uso das mãos no contato com o novelo. Esta tarefa exigiu vários dias de experimentação até chegarmos a uma seleção de movimentos, uma vez que o novelo nunca se movia para o mesmo lugar ou se desenrolava da mesma forma. Por isso, precisávamos lidar com o acaso a cada tentativa de seleção de material e nos conscientizar de que o acaso, pelo menos no que se referia às formas de desenrolar o novelo, deveria ser incorporado aos movimentos. Pela dificuldade que apresentamos em lidar com esta tarefa, Fernanda Bevilaqua interferiu de forma diferente na organização desta cena. Pela primeira vez durante a criação do trabalho ela optou por coreografar um trecho com seus movimentos e mesclá-lo ao material que levantamos. Ela afirma que esta criação coreográfica iria ajudar a desenvolver a ideia desta cena e que, além disso, é uma forma que ela encontrou de “estar junto em movimento”. Ela explica por que optou por essa criação mista:

Por sentir intuitivamente ou sensivelmente que a criação coreográfica em alguns momentos se encaixaria com a organização da pesquisa de movimento. Gosto de compor junto, quando sinto que essa composição compõe de fato com a autoria dos intérpretes e quando sinto que é importante a intervenção, como foi o caso, logo no início para desenvolver-se o restante da ideia. [...] Ao mesmo tempo é uma forma de compor junto, estar junto em movimento. Em outros momentos, por exemplo, começo um processo como esse e retiro minha parte, quando sinto intuitivamente que não vai funcionar (BEVILAQUA, 2012, cf. ANEXO C, p.116).

A intervenção da diretora neste ponto do trabalho com a criação de algumas frases aprendidas por nós foi de fato diferente, mas muito necessária, uma vez que não conseguíamos fixar um material pela falta de experiência em lidar com o acaso. A fixação de frases de movimento criadas externamente a nós trouxe organização espacial e segurança à estrutura para que pudéssemos nos soltar e nos sentir mais à vontade com a presença deste acaso. Além disso, a incorporação dessas frases ao trabalho não passava pela cópia perfeita da movimentação criada; nós incorporávamos uma sugestão de movimentos e deslocamentos e achávamos no nosso corpo a organicidade dessa sugestão coreográfica da diretora. Segundo Mundim (2009, p. 208) as frases de movimento devem ser “[...] apreendidas pelo intérprete/criador e por ele transformadas a partir do modo como se relacionar com o material”. Assim, passávamos por esta estrutura fixada e chegávamos aos nossos movimentos de enrolar e desenrolar com mais

segurança e desenvoltura. Confesso que para mim foi confortante receber ajuda para resolver uma cena que parecia não ter solução.

A oitava e última cena surgiu como “Desabar”. A ideia era perder o tônus e recuperá-lo. Dessa forma, sua tarefa de pesquisa era retomar a coreografia do “Tempo Relógio” experimentando formas de perder o tônus durante o movimento e depois recuperá-lo para tentar continuar a cena e novamente ser impedida pela perda de tônus. Esta pesquisa de perda de tônus foi árdua e ingrata, pois recuperar o tônus era muito fácil, mas perdê-lo não foi tão simples como pareceu em um primeiro momento. As tentativas de perda do tônus geravam quedas controladas, ou seja, não conseguíamos abandonar o controle do tônus para gerar uma queda com a real ausência de tônus. Aos poucos fomos compreendendo as várias gradações possíveis da perda desse tônus, desde um único membro, ou um músculo da face, até momentos de maior abandono quando estávamos deitadas no chão. Foi um caminho longo até este entendimento, que experimentávamos juntamente com o avanço do trabalho de autopercepção e sensibilização promovido pelas vivências de eutonia. Esta cena finaliza-se conosco novamente na posição de cócoras e então o último vídeo, “Desabar”, é projetado, seguindo-se o blackout total. Acredito que esta foi a cena que sofreu a maior transformação entre as versões de 2009 e de 2011. Mesmo depois da estreia não ficamos satisfeitas com o resultado visual da cena, pois ainda tínhamos a sensação de que, em alguns momentos, a perda do tônus não estava suficientemente assimilada.

Mesmo com a organização das cenas feita pela diretora, essas estruturas não eram fixas e rígidas. Com os ensaios as cenas sofriam pequenas modificações/acomodações, geradas pela necessidade de tornar orgânico o que fazíamos. Assim, movimentos eram suprimidos, resumidos, prolongados, adaptados ao ritmo da música ou ao ritmo da movimentação da outra, tudo em um processo natural e subjetivo. As mudanças não eram indicadas pela diretora. Íamos nos moldando uma à outra, às músicas, ao espaço, aos objetos e ao dia de trabalho. Muitas vezes ela apontava o que não estava bom e então tentávamos solucionar aquele trecho do nosso jeito. Algumas vezes algo acontecia por acaso e acabávamos por incorporar à cena, em outras o esquecimento suprimia movimentos. Quando os movimentos suprimidos eram lembrados, a cena já havia ganhado tal fluidez que já não encontrávamos mais lugar para eles.

As músicas

No processo de estruturação das cenas, após a organização dos movimentos provenientes das tarefas, a diretora começava a experimentar algumas possibilidades de músicas para os trechos trabalhados. O processo inicial da composição era feito sem música por uma necessidade relatada pela diretora de “[...] deixar o movimento corporal falar antes e depois [...]” ela se colocava “[...] disponível a ouvir o silêncio, para prestar atenção na necessidade da música ou não” (BEVILAQUA, 2012, cf. ANEXO C, p. 116). Neste processo de escuta algumas músicas foram incorporadas às cenas, mas em vários momentos houve a opção pelo silêncio – como, por exemplo, na projeção dos vídeos – ou pelos sons produzidos pela movimentação em cena e por nossa respiração. A escolha da trilha sonora era feita pela diretora tendo como critério a escuta do que se mostrava necessário à cena: havia “[...] uma textura que passava pelos temas abordados em cada parte. Essa imagem ou textura tinha a ver, exatamente, com a imagem sonora que o movimento trazia enquanto matéria, enquanto significado e significante” (BEVILAQUA, 2012, cf. ANEXO C, p. 118). Ela relata ainda gostar do trabalho de pesquisa sonora quando está envolvida em um processo de composição. Desta forma, levava sugestões de músicas, as experimentava diretamente no momento do ensaio e observava como nós reagíamos a elas:

Eu levo a música e às vezes já coloco no movimento imediatamente e percebo a reação das intérpretes/criadoras, se elas se sentem à vontade ou não. Às vezes, mostrei a música antes e deixei que falassem se estavam à vontade, se achavam necessárias. E o que aconteceu foi uma acolhida das músicas propostas (BEVILAQUA, 2012, cf. ANEXO C, p. 117).

Sempre tentando perceber a relação dos movimentos com a música e nunca os submetendo a uma contagem rigorosamente marcada, íamos nos familiarizando com a nova sonoridade proposta àquela cena. Conversávamos ao final dos ensaios sobre a música usada naquele dia e sobre a forma como nos relacionávamos com ela, buscando um diálogo entre movimento e som, sem, no entanto, nos deixar levar apenas pelo pulso musical. Muitas vezes a relação se dava como uma paisagem sonora, permitindo variações da localização dos movimentos na música, não fixando uma contagem rígida como em coreografias feitas “sob medida” para a música.

A música que integrou a cena “Tempo Relógio” surgiu por acaso, segundo relato da diretora. Inicialmente ela havia pensado na cena sem música, mas em uma aula que

ela ministrava utilizou uma música que chamou sua atenção, e então a relação com a cena se estabeleceu: “... comecei a ouvir mais e mais até sentir que seria uma ótima sonorização para essa parte” (BEVILAQUA, 2012, cf. ANEXO C, p. 117). Trata-se da música “Abduzidos”, do CD “O seguinte é esse”, do grupo Barbatuques. Sempre que pensávamos em um universo sonoro para este trabalho, as “imagens” sonoras que povoavam nossas conversas referiam-se ao som dos teares, ou ao barulho de máquinas, ou mesmo ao tique-taque do relógio, sons repetitivos e constantes. A música do Barbatuques trouxe essa qualidade de constância e repetição para a cena de forma rica e nada óbvia, encorpando-a cena, dando-lhe ritmo e conferindo cadência aos movimentos.

A segunda música que integra o trabalho é “Asa, Asa”, do CD “Jóia” de Caetano Veloso. Esta música compõe a cena “Infância”. A meu ver, a incorporação desta música ao trabalho trouxe a energia que precisávamos para acionar o estado lúdico que o momento requer. Outras músicas foram experimentadas nesta cena, mas depois de ouvir e vivenciar a cena ao som de “Asa, Asa”, nenhuma outra conseguiu provocar o mesmo estado lúdico. Foi um “casamento perfeito”. A diretora nos explica como esta música passou a fazer parte do trabalho:

Quando compusemos o que chamei de Infância, logo após terminarmos, me veio essa música do Caetano Veloso: ASA. Eu deixei essa ideia por alguns dias, mas a música estava lá nos meus ouvidos: Era como se eu enxergasse o movimento na música todo o tempo. Não é o que a letra diz, mas como ela se encaixa na melodia. Uma melodia lúdica, muito apropriada para o movimento criado. Quando prestei atenção na letra, eu me agradei ainda mais, porque ela não ficou literal com a criação. Mas ao mesmo tempo, essa letra/poesia inclusive, trouxe uma leveza necessária aos movimentos que compuseram essa parte do trabalho: algumas palavras chave como: “Parar... repousar...” se compuseram com a brincadeira nos corpos das intérpretes/criadoras (BEVILAQUA, 2012, cf. ANEXO C, p. 117)

A terceira música que compõe a trilha do trabalho está na cena “Solos”. A música “Paisagens”, do CD “Paisagens”, de Ivan Vilela, é instrumentada por viola caipira, trazendo uma sonoridade peculiar e melancólica. O poema que originou os solos já trazia certa carga dramática, e, ao juntar música e poema corporal, senti um peso dramático maior na cena, que teve seu ar melancólico aumentado. Tive particularmente um pouco de dificuldade em conseguir dosar essa intensidade dramática, pois tendia à representação dos movimentos exagerando nas expressões faciais que diluíam a força da movimentação como um todo. A diretora chegou a cogitar a possibilidade de retirar essa música “... porque a força melancólica do poema corporal era muito intensa, assim

como a música, mas essa hipótese foi descartada, quando percebi o quanto as intérpretes precisavam dela [...]” (BEVILAQUA, 2012, cf. ANEXO C, p. 118).

A quarta e última música da trilha do trabalho, “distância”, do CD “Pulsar”, do grupo Danças Ocultas, foi uma música que já estava presente na pesquisa, pois havíamos realizado uma improvisação com ela. Não apenas a música, mas o encarte do CD também nos inspirou:

Mostrei para elas a capa do CD do grupo DANÇAS OCULTAS (um grupo de 5 acordeonistas portugueses). A capa parecia uma sanfona, mas também um tear. Ficamos imediatamente inspiradas pela capa /imagem do CD, mas a música que foi colocada ao acaso para um exercício, ficou guardada na manga. Era como se precisássemos mesmo em algum momento lançar mão dela. Quando surgiu então essa parte que chamamos de Corpo-novelo a música veio já pronta (BEVILAQUA, 2012, cf. ANEXO C, p. 118).

Esta foi a única cena onde a música existia previamente e, por isso, influenciou a execução da tarefa e a criação coreográfica da cena. Por se tratar de uma valsa, a sonoridade da música nos trazia a sensação de um balanço que deveria aparecer também na execução dos movimentos e, conseqüentemente, da cena, como um ioiô que vai e volta, ou um novelo que enrola e desenrola. Para conseguir trazer esta qualidade ao nosso corpo, foi preciso escutar a música várias vezes e, até mesmo, contá-la como exercício e estudo musical, para entender os acentos e internalizar o balanço. Só depois de muito ouvir, contar e experimentar, acentuar o movimento junto com o acento musical, foi possível nos libertar da contagem e deixar o movimento fluir, usando a música apenas como paisagem sonora. Mesmo não tendo os movimentos criados para a música, existiu essa preocupação com a assimilação da qualidade musical no movimento. A introdução da música nas outras cenas não nos exigiu esta prática, porque quando a música era introduzida a cena já possuía uma definição quanto às características e qualidades. A música entrava para potencializar e completar o sentido.

Os vídeos

As projeções de vídeo foram outro elemento presente no espetáculo, que surgiu quando algumas cenas do trabalho já estavam esboçadas. Antes de sua inclusão, tínhamos algumas células de cenas montadas que não se articulavam entre si, eram

cenar isoladas e que poderiam ser dispostas e ordenadas das mais variadas formas. Os vídeos acabaram realizando a ligação das cenas e, em alguns momentos, dialogando diretamente com elas, como em “Brincadeiras” que, como vimos na descrição das tarefas, é o primeiro dos dois momentos da quarta cena. Quando iniciamos as discussões sobre o uso de projeções de vídeos no trabalho, como forma de retratar a manipulação do tempo, aconteceu uma feliz coincidência que nos ajudou a pensar sobre a ligação das cenas: nesta época entrou em cartaz o filme “O curioso Caso de Benjamin Button”¹² do diretor David Fincher, que trata justamente das discussões sobre o tempo trazendo uma visão não usual e surpreendente, tanto no que se refere ao tema quanto na forma como o diretor aborda cinematograficamente a história.

O interesse pelo uso do vídeo em cena surgiu do anseio por experimentar a manipulação real do tempo, sendo possível acelerar, rebobinar, repetir, colocar em câmera lenta etc. Desta forma, imaginamos poder retratar em cena outra possibilidade de tempo: o tempo virtual, que não é o presente, porque foi filmado em outra circunstância, mas, ao mesmo tempo, se faz presente, pois está sendo projetado naquele instante. O vídeo seria também a possibilidade de trazer as tecedeiras efetivamente para dentro do trabalho, um desejo latente de nossa diretora.

A vontade de inserir vídeos na composição do trabalho foi amadurecendo aos poucos e, à medida que as cenas eram resolvidas, as ideias dos vídeos que dialogariam com aquela parte também surgiam. As proposições iniciais para os vídeos partiram da diretora, que nos apresentava a ideia e então nós discutíamos, debatíamos e colaborávamos para lapidá-la. Depois de conversarmos, chegamos à definição de como seriam realizadas as filmagens, e optamos por colher imagens no Centro de Fiação e Tecelagem, além de realizar tomadas com imagens nossas. Essas imagens eram pensadas como coreografias e não como mera ilustração:

[...] Foram imagens que vinham como uma coreografia, ou como um momento importante do trabalho. Eu ia anotando e levando para as intérpretes que iam acolhendo, sugerindo e chegando comigo a um lugar para cada imagem dessas no trabalho. (BEVILAQUA, 2012, cf. ANEXO C, p. 119).

Criamos um roteiro para nos auxiliar na execução das filmagens e contratamos dois profissionais acostumados a lidar com a produção de vídeos para cinema que

¹² Título Original: *The Curious Case of Benjamin Button* / Lançamento: 2008 (EUA) / Direção: David Fincher / Duração: 166min / Gênero: Drama.

realizariam a captação e a arte dos vídeos: Clóvis Cunha e Carlos Segundo (Tchê). Desta forma surgiram os seis vídeos que integrariam o espetáculo.

No primeiro vídeo, “Corpo-novelo”, foram filmadas partes de nossos corpos ocultas sobre um emaranhado de lãs; tais partes são reveladas e encobertas como um corpo que nasce, ressurge, se transforma. Segundo a diretora, esse é um momento para nos vermos como novelo: “A ideia é que elas pudessem se assistir enquanto novelas. Misturar a imagem da tela com elas próprias, que as linhas do novelo da tela pudessem ser projetadas no figurino delas” (BEVILAQUA, 2012, cf. ANEXO C, p. 119). Este é o vídeo que vem logo após o “Tempo Relógio”, e que traz movimentos diretos e secos. Por isso a relação que eu estabeleço com este vídeo em cena é a de um despertar, um respiro, um momento para perceber as cores, as curvas, o volume, a textura. Sinto como se eu estivesse anestesiada pela correria do dia a dia e, de repente, algo simples e singelo me chamasse a atenção para a leveza e a beleza que existe a nossa volta e acionasse processos de lembrança e memória de momentos como nossas brincadeiras de infância. É um momento de transição corporal, ainda em nível interno, que irá se refletir nas cenas posteriores. É um respiro de sonho.

Já o segundo vídeo, “Tudo do início e rápido”, retoma a atmosfera da segunda cena “Tempo Relógio”, mas relaciono-o a algo que não está ali mais, mas sim a algo que ficou, mas já passou, sendo um rastro de memória. Este vídeo é composto por cenas do próprio espetáculo: foi realizada a filmagem desde o momento em que nos preparávamos para entrar em cena, antes do início do espetáculo, até o ponto em que este vídeo seria projetado. Então esta filmagem sofreu a manipulação de seu tempo real de execução, alterando sua velocidade para muito rápido e inserindo algumas pausas. O que se vê de fato e com nitidez na imagem são vários novelas rolando, as cestas onde carregamos estes novelas e nossas mãos e pés. Segundo Fernanda Bevilaqua, esta é “Uma ideia do tempo que nos escapa. Tempo veloz e visto na cena em outro tempo” (BEVILAQUA, 2012, cf. ANEXO C, p. 119), porque durante a projeção deste vídeo estamos paradas em cena.

O terceiro vídeo, “Aline vídeo”, dialoga com “Brincadeiras”, primeiro momento da quarta cena. Nesta cena, a Alcinete realiza uma coreografia apenas com as mãos em cena e, em seguida no vídeo, eu realizo a mesma coreografia com todo o corpo. Portanto, este vídeo é a filmagem desta coreografia realizada por mim que dá continuidade à movimentação congelada pela Alcinete no palco. É uma grande brincadeira com a relação entre a presença e a virtualidade do tempo.

O quarto vídeo, “Tecedeira”, retrata o trabalho das tecedeiras e o canto que as acompanha; a roda de fiar estaria em primeiro plano, fazendo menção ao próprio ciclo da vida. Este é o único vídeo que apresenta som, o canto da artesã enquanto fia o algodão na roda. A diretora fala sobre a ideia que originou este vídeo:

Pensamos que seria muito interessante para o momento “Solos”, trazer a imagem desse tempo das tecedeiras, onde a simplicidade, o artesanal, a tranquilidade e o contato com o tear pudesse trazer também a textura para a poesia corporal que iria se seguir (BEVILAQUA, 2012, cf. ANEXO C, p. 120).

O quinto vídeo, “Novelos”, retrata novelos que desenrolam e se emaranham, formando um mapa de linhas no chão. Este vídeo simboliza caminhos que se entrelaçam, que se cruzam, formando trilhas no chão, “Como se fosse o caminho no tempo ou o tempo no caminho. Também uma preparação para a parte do corpo-novelo que se enrola e desenrola. Vai e volta” (BEVILAQUA, 2012, cf. ANEXO C, p. 120). Este vídeo era projetado simultaneamente a minha caminhada sobre a lã e me remetia às possibilidades e escolhas que fazemos a cada passo dado em nossas vidas.

O sexto vídeo, “Desabar”, encerra o espetáculo. Ele nos registra paradas em posição de cócoras (que também remete ao início da vida, ao ovo, ao parto), iniciando em seguida a mesma caminhada da evolução humana (que finaliza a cena “Tempo Relógio”). Ao final da caminhada, esta imagem se funde à imagem de uma implosão, na qual as “poeirinhas” e fagulhas da implosão deveriam continuar a se movimentar no ar. Esta imagem remeteria às nossas mortes diárias, às mudanças pelas quais passamos ao longo da vida; algo morre para que outro possa surgir, por isso nossa imagem se funde a algo que se implode, mas as fagulhas que sobram são os resquícios que irão compor a mudança que surgirá.

Para a diretora, este foi o primeiro vídeo que veio durante o processo de criação e foi por causa desta ideia que surgiu a vontade de incluir vídeos no trabalho. Ela explica o que pretendia com esta imagem:

[...] Algo que fosse mostrando esse corpo que se desmorona, mas que ao mesmo tempo no espaço vão ficando partículas desse corpo (cimentos, pedaços da construção do prédio). Pensei muito nesse tempo que se constrói e desconstrói. Esse desabar é seu corpo perdendo o tônus, a elasticidade, se deixando levar ao sabor do tempo, mas já sem força muscular. Algo que seria a imagem da morte, já que não conseguimos durante o processo deixar de falar na morte, relacionada ao tempo no corpo (BEVILAQUA, 2012, cf. ANEXO C, p. 120).

Inicialmente foi pensada a utilização da imagem da implosão de um prédio, algo duro, concreto, frio, símbolo do tempo moderno, por se relacionar às empresas, aos executivos, ao excesso de correria e à falta de tempo. Mas como não conseguimos encontrar a imagem de uma implosão que nos agradasse, optamos por uma imagem muito poética e que retrataria também a ideia inicial: uma geleira desmoronando, retirada do filme “O escafandro e a borboleta”¹³, dirigido por Julian Schnabel. Além disso, essa imagem também nos suscita outras reflexões relativas ao tempo. Eu, por exemplo, relaciono-a a uma preocupação com nosso futuro, uma vez que estamos sofrendo as consequências de nosso pouco cuidado com o planeta.

O figurino

Para realizar a filmagem dos vídeos, precisávamos ainda definir o figurino que seria usado. Ao longo de nossas conversas falamos muito sobre os artifícios que existem para burlar a passagem do tempo em nosso corpo, formas de manipular a estética corporal, desde as mais sofisticadas cirurgias plásticas às simples cintas elásticas, maquiagens e cremes faciais. Essa questão ficou latente quando discutimos o figurino. Eu e Alcinete saímos para procurar algo que dialogasse com a pesquisa, sendo que a única coisa que tínhamos acordado entre as três era que o figurino deveria ter cor clara, porque em alguns momentos os vídeos seriam projetados sobre nós. Pesquisamos tecidos, texturas, estampas, malhas, mas não encontramos nada satisfatório. Influenciadas pela ideia da manipulação da estética do corpo, resolvemos experimentar um body e uma legging modeladores cor da pele, feitas de um material que não restringiria nossos movimentos. Levamos a ideia à diretora que apoiou nossa escolha. Os modeladores, por apertar um pouco, acabavam por deformar o corpo, criando curvas de gorduras localizadas até mesmo onde elas não existiam, e ressaltavam (em vez de esconder) as que já existiam, trazendo assim essa ideia da tentativa de manter o corpo em uma forma que ele já não apresentava mais, além da sensação de incômodo gerada pelo aperto aparente.

¹³ Título Original: *Le scaphandre et Le papillon* / Lançamento: 2007 (França) / Direção: Julian Schnabel./ Duração: 1h:52min / Gênero: Drama/Biografia.

A logística vídeo, ensaio e espaço cênico

Quando o esqueleto do trabalho estava de pé, o figurino escolhido e os objetos de cena definidos, partimos para a filmagem dos vídeos, que interfeririam significativamente na dinâmica dos ensaios. Com os vídeos prontos, os ensaios tornaram-se mais complexos: adequar-se a uma nova tecnologia sendo necessário aprender a operá-la, ligar e desligar o projetor, o DVD, acoplar o sistema de som e o DVD ao projetor... Também foi preciso estabelecer relações com aquelas imagens e nos acostumar com o tempo de duração de cada uma. Isso gerou uma reestruturação e reorganização de algumas cenas e suas ligações. Mas acredito que o mais difícil para mim foi aprender a controlar a ansiedade e me adequar a um novo tempo colocado em cena: o tempo do vídeo, da imagem e do silêncio. E aí uma questão que nos foi colocada em uma tarefa na primeira parte de nosso processo de pesquisa ficou latente: *Eu corro por que e para quê?*

*[...] Corro porque o corredor engole
A estrada traça
O caminho existe
As rodas rodam e
O tempo, como um rolo de compressão,
Me atropela
Por isto também corro
Ou correm, e eu corro?
[...]
Corro para encontrar
Corro para fazer
Corro para desfazer
Corro porque o tempo não te espera
Às vezes me vejo correndo no mesmo lugar [...]
Como para acompanhar os desejos e pensamentos
Às vezes corro dos pensamentos [...]
E se não correr?
Como é viver?[...]
Corro da morte, do nada, do vazio¹⁴.*

No processo de adaptação a estes novos elementos e a esta nova relação temporal, por várias vezes, fui invadida pela impaciência ou pela agonia da espera. Então eu retomava a questão: *Eu corro por que e para quê?* Esta era uma tentativa de voltar para o momento presente. Em seguida, procurava trazer a sensação de minha

¹⁴ Trecho do diário de montagem de Alcinte Sammya Matos Machado Faria, 21/11/2008.

pele, de meu corpo, de minha respiração, para manter minha atenção e minha presença na cena e, aos poucos, a ansiedade ia se desfazendo.

Outra questão prática, que precisava ser viabilizada com a opção feita pelo uso dos vídeos, era a necessidade de alugar o projetor para os ensaios. O alto custo do aluguel do projetor nos impôs a necessidade de desenvolvimento de uma logística para seu máximo aproveitamento nos ensaios, pagando o mínimo de diárias possíveis. Uma vez que não dispúnhamos de patrocínio nem dinheiro em caixa, tivemos que contar com apenas um projetor em cena. Por esse motivo, os vídeos acabaram por restringir o espaço cênico, fixando uma frente ao trabalho.

Então uma questão nos inquietou: como não tornar o trabalho chapado, fixando sua frente a uma vista bidimensional própria da organização do palco italiano? Mesmo sendo a proposta inicial de se desenvolver um trabalho de palco, e não de rua, tínhamos a preocupação de criar um trabalho que esteticamente trouxesse a sensação de volume e tridimensionalidade que buscávamos em nosso corpo. E foi este tratamento que tentamos dar à cena; mesmo em uma visão frontal, tentamos não abordar bidimensionalmente a visualização do espetáculo, e procuramos formas de nos descolar do vídeo dando profundidade à cena. Para resolvermos essas questões, era preciso, antes, pensar a respeito do espaço onde seria encenado este trabalho.

Inicialmente, pensamos em utilizar o próprio Centro de Fiação e Tecelagem, que é um espaço bem demarcado e distinto do palco italiano, pois possui uma estrutura circular. Tratava-se de um desejo antigo de nossa diretora o de ocupar aquele espaço, um local na cidade de Uberlândia que é pouco aproveitado e pouco conhecido pela população em geral. Desta forma, o trabalho aconteceria em meio aos teares, rodas, balaios e linhas presentes neste espaço: “Pensamos que aquela ambientação das tecedeiras pudesse nos trazer mais a textura inicial, como um tempo pensado através das lentes dessas tecedeiras, desses teares” (BEVILAQUA, 2012, cf. ANEXO C, p. 121). A opção por utilizar o vídeo neste espaço nos traria momentos de uma frente fixa, mas que se modificaria em outros momentos na medida em que nos movimentássemos entre os objetos do local: “As pessoas iriam se assentar numa quase meia lua, de modo que pudessem enxergar na parede as imagens” (BEVILAQUA, 2012, cf. ANEXO C, p. 121).

No entanto, a utilização do espaço para as apresentações não foi autorizada. O espaço havia sido aberto para que pesquisássemos, ensaiássemos, colhêssemos imagens e até mesmo nos apresentássemos para as tecelãs e equipe administrativa que ali

trabalhavam, mas não foi liberado para apresentações abertas ao público e com ingressos pagos.

Este novo fato nos levou a rediscutir o espaço e gerou mudanças no trabalho. Optamos por utilizar o Palco de Arte, espaço da própria companhia com o qual estávamos familiarizadas, pois era ali que ensaiávamos e criávamos. O Palco de Arte é um espaço intimista, com palco de estrutura tradicional, ou seja, palco italiano. Desta forma, a plateia ficaria sentada na arquibancada e as imagens seriam projetadas na parede branca do fundo do palco.

Além das mudanças geradas pela nova espacialidade, precisávamos repensar a ambientação/ cenografia do trabalho. Como a opção inicial foi pelo espaço do centro de tecelagens, nossa ideia de cenografia era a ambientação natural desse espaço com seus teares, balaios, tecidos, rodas, cardos, enfim, o material de trabalho das tecedeiras. Agora nosso espaço encontrava-se vazio, e o único novelo utilizado em cena acabou tornando-se um elemento pobre e perdido em cena. A solução veio com um comentário de uma pessoa de fora do trabalho que assistiu ao ensaio. Tínhamos o hábito de convidar algumas pessoas para assistirem a momentos pontuais do ensaio com a finalidade de observar como o trabalho estava se comunicando. Foi a partir do comentário de um grande amigo da Cia, Ricardo Alvarenga, que nos atentamos para a incapacidade de preenchimento da cena por aquele único novelo: “Tivemos que pensar a introdução de objetos em cena, como seria esta escolha, e como introduzir estes objetos sem serem excessivos e estarem em harmonia com quem estava em movimento” (FARIA, 2012, cf.. ANEXO F, p. 132). Surgiu então a vontade de multiplicar os novelos em cena e assim outros novelos passaram a povoar nosso espaço.

Mais elementos em cena, mais obstáculos, mais adaptações, mudanças corporais. Mais novelos para desenrolar, mais imagens e desenhos no chão, mais significados sugeridos, mais tempo e muita paciência para desfazer os nós ao final de cada ensaio...

Mas como estes novelos entrariam em cena? Eles já estariam lá quando as luzes se acendessem? Seriam colocados ao longo do espetáculo? Seriam colocados de uma única vez? Destes questionamentos surgiu a cena inicial do trabalho: os novelos entrariam em cena dentro de dois balaios carregados por nós, elementos inspirados nos materiais de trabalho das tecelãs. Colocaríamos os novelos, um a um, em cena, como

preparação e ambientação do espetáculo que se iniciaria. Com o tempo fomos percebendo que esta não era apenas uma preparação do espaço para iniciar o trabalho, ou um momento de concentração, mas que já se tratava do trabalho em si. Foi então que começamos a buscar o sentido, o ritmo, a atenção e a relação que esta cena exigia. Acredito que esta foi a cena que mais exigiu um trabalho de aguçamento de nossa percepção, dos sentidos, da sensação da pele, pois foi muito difícil encontrar o tônus adequado a ela. Até hoje, quando retomamos os ensaios, esta é a última cena que conseguimos afinar. Segundo a diretora:

[...] até hoje é a parte mais difícil, porque é o início de tudo, e você está colocando seu objeto no chão. E olhar para esse objeto, achar o ritmo de colocar esse objeto, o tempo, achar o olhar, porque você não está sozinha, são duas pessoas, o objetivo ali não era vocês se ignorarem, então qual é o tempo que uma coloca e outra coloca? Que barulho tem isso? Que peso tem isso? Como que eu coloco isso no espaço? Falamos muito disso. Lembro que repetimos e acabamos chegando a conclusão que precisávamos mesmo de um super aquecimento, porque esse colocar o novelo não serviria de aquecimento pra vocês, isso já é o trabalho (BEVILAQUA, 2011, cf. ANEXO B, p. 110-111).

Percebemos que a multiplicação dos novelos nos ajudou a tecer o fio condutor do trabalho, deu o volume que a cena precisava e também colaborou muito com nossa busca pelo “corpo-novelo”, pois o elemento multiplicado parecia se multiplicar também em nossos corpos.

Finalizações que não finalizam...

O último elemento que compõe nossa cena é a iluminação e, no entanto, não participamos das discussões e da concepção desta fase do trabalho. Esta parte foi criada por Márcio Túlio, nosso iluminador e técnico de iluminação, em colaboração com a diretora. A única questão que nos chegou foi com relação à luminosidade adequada, à projeção dos vídeos, de forma a não nos deixar no escuro. Por esse motivo optou-se pelo uso do linóleo e das coxias brancas para clarear a cena e ressaltar as cores dos novelos. A iluminação também foi amadurecendo juntamente com o espetáculo e, ao longo das apresentações, percebeu-se que o linóleo e as coxias pretas davam mais volume ao espaço, possibilitavam um recorte de iluminação mais interessante e favoreciam a nitidez da projeção dos vídeos.

A estreia do trabalho aconteceu em 14 de Novembro de 2009, mais de um ano depois do início de nossa pesquisa. Um dia antes, realizamos uma pré-estreia especial para as tecelãs do Centro de Fiação e Tecelagens de Uberlândia, que vieram até nosso espaço nos assistir. Muitas se emocionaram com o trabalho e, em uma conversa aberta ao final da apresentação, relataram terem se identificado em vários momentos com o espetáculo. Um exemplo foi um comentário de uma das tecelãs, referindo-se à sétima cena “Pas de Deux – Corpo-novelo”, na qual enxergou o próprio dia a dia de trabalho, onde uma oferece o apoio a outra quando estão passando por problemas pessoais. Ela fez a seguinte analogia com a cena: “hoje eu te seguro, amanhã você me segura”. Foi uma experiência gratificante apresentar o espetáculo para elas. Todos nos emocionamos, eu, Fernanda, Alcinete, o Márcio (iluminador) e as senhoras ali presentes.

Foram quatro dias de apresentações nesta primeira temporada, procurando ouvir o que as pessoas tinham a dizer sobre o trabalho, em conversas e comentários informais. Findo este período, voltamos para a sala e fizemos uma avaliação sobre nossas impressões da estreia. Percebemos que o trabalho em busca do “corpo-novelo” ainda não havia finalizado. Em alguns momentos, o “corpo-novelo” estava presente, mas em muitos outros, não. Além disso, nosso estado de presença fora prejudicado pela ansiedade e nervosismo da estreia. Chegamos a estas conclusões pelas observações feitas pela diretora e por comentários de outros integrantes da Cia que assistiram ao trabalho e estavam acompanhando de perto nosso processo, além, é claro, de nossas percepções pessoais no momento de execução. Tínhamos plena consciência de que nossos corpos ainda não respondiam satisfatoriamente às exigências do espetáculo.

No ano seguinte, retomamos as pesquisas, revendo e repensando os pontos levantados na avaliação após a estreia. Ficamos mais nove meses em sala gestando o trabalho, retrabalhando, experimentando e propondo mudanças, algumas já mencionadas anteriormente. Dentre essas mudanças, estava a retirada de três dos seis vídeos originais, o que encurtou a duração do espetáculo.

A opção por retirar esses vídeos surgiu de questionamentos gerados pela reverberação de comentários informais a respeito do espetáculo nesta primeira temporada. “Uma pessoa das artes visuais, que assistiu ao trabalho, falou que todo o movimento corporal já dizia tudo e que não precisaríamos de imagens. Isso, de certa forma, nos colocou para pensar, para refletir” (BEVILAQUA, 2012, cf. ANEXO C, p. 121). Começamos então a questionar a necessidade de cada elemento em cena e como eles dialogavam com a proposta. Após várias tentativas e experimentações, chegamos à

conclusão de que o segundo vídeo, “Tudo do início e rápido”, o terceiro vídeo, “Aline vídeo”, e o quinto vídeo, “Novelos”, não eram essenciais à encenação, e por isso, optamos por excluí-los. Os outros três vídeos, ao contrário, mostraram-se essenciais à encenação e por isso foram mantidos.

Com a retirada desses vídeos houve a necessidade de rever algumas cenas e suas ligações. A quarta cena teve seu primeiro momento, “Brincadeiras”, totalmente modificado com a exclusão do vídeo “Aline vídeo”. As brincadeiras deste momento passaram para uma escala minimalista e agora aconteciam apenas com nossas mãos, mas envolviam todo o corpo em sua intenção, o que a meu ver resultou na potencialização da ludicidade da proposta.

A última cena, “Desabar”, também foi repensada, pois, como já havia dito, não nos agradava o seu resultado em cena. Desta forma, a diretora optou por testar uma de nós se movimentando com o tônus corporal bem baixo, mantendo a ideia do perder e recuperar o tônus também em uma escala mínima, enquanto a outra se movimentava com o tônus mais alto, mais alerta e dinâmica, tentando não perder o olhar da primeira, como se tentasse segurar e/ou amparar a outra através do olhar. Também pelo olhar decidiríamos juntas qual seria a hora de parar este jogo e nos colocarmos na posição final de cócoras. Esta tentativa só funcionou porque já estávamos há algum tempo juntas na pesquisa e havíamos desenvolvido um maior grau de cumplicidade e sintonia em cena.

Outras mudanças surgiram ao longo deste quase um ano de aprofundamento da pesquisa, decorrentes do próprio amadurecimento do trabalho e da busca por sua organicidade. Mas estas mudanças não foram, necessariamente, pensadas e/ou sugeridas pela diretora. Neste processo de busca do volume e presença corporal para se chegar ao “corpo-novelo”, por meio de exercícios de eutonia, seguíamos nos percebendo melhor em cena e conseqüentemente aprendendo a nos colocar no espaço, a selecionar movimentos, a dialogar melhor com os elementos e a estabelecer relações mais claras entre nós.

A reestreaia aconteceu nos dias 03 e 04 de dezembro de 2010. No entanto, mudanças continuariam a acontecer até a versão de 2011, mas agora estas mudanças já não eram estruturais, relacionavam-se ao amadurecimento do “corpo-novelo” que resultou em mudanças no estado corporal das intérpretes. Uma delas refere-se ao figurino que inicialmente foi modificado em virtude de minha gravidez, mas ao longo das apresentações percebemos que ele conferiu maior liberdade aos movimentos,

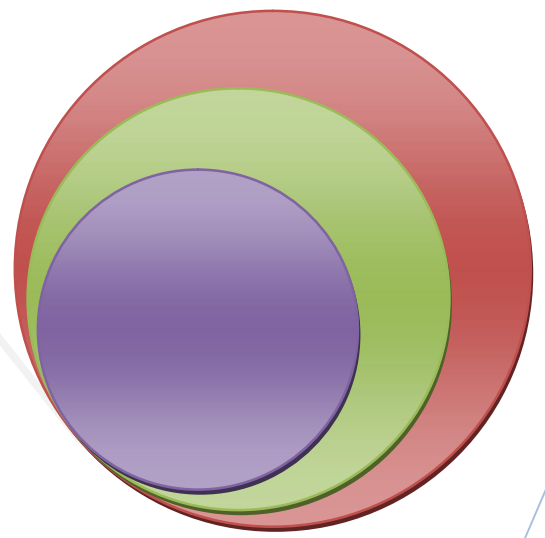
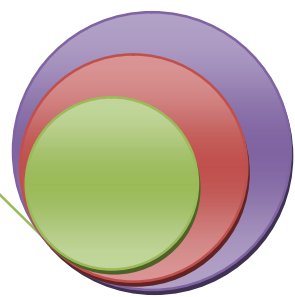
interferindo diretamente em nossa configuração corporal. Abordarei melhor este ponto na Parte III desta dissertação, quando será realizada a análise dos vídeos da estreia em 2009 e da versão de 2011, com o intuito de observar as transformações do estado desses corpos em cena.

Ainda hoje, mesmo depois de quase três anos de início da pesquisa, estamos sempre fazendo pequenas mudanças, levantando questionamentos após cada apresentação: novos problemas surgem, novas pessoas colaboram com nosso olhar, novas ideias nos povoam. Assim, sempre nos reunimos e conversamos sobre o que pode ser modificado, o que deixou de fazer sentido, o que faz sentido dentro do que estamos procurando dizer naquele momento, quais sugestões poderemos acatar e quais descartaremos. Esta é uma necessidade nossa, é algo inerente ao trabalho, porque temos a sensação de que nunca estará totalmente pronto, de que sempre há algo a mais a ser dito e que no dia em que dissermos que está pronto é porque está acabado, porque o trabalho não tem mais nada a dizer e assim não precisa mais ser apresentado.

Acredito que esta é a maior riqueza deste trabalho: a possibilidade de estarmos sempre nos questionando, nos revendo e nos reinventando. Questionamos sua disposição espacial, o nosso estado de presença no dia, a quantidade de novelos em cena, o uso que fazemos destes novelos, como integramos ou não o público, como o trabalho consegue ou não extrapolar o espaço ao qual ele está restrito, enfim, como podemos, a cada ensaio e a cada apresentação, nos aproximar do que imaginamos, do que vislumbramos para a pesquisa.

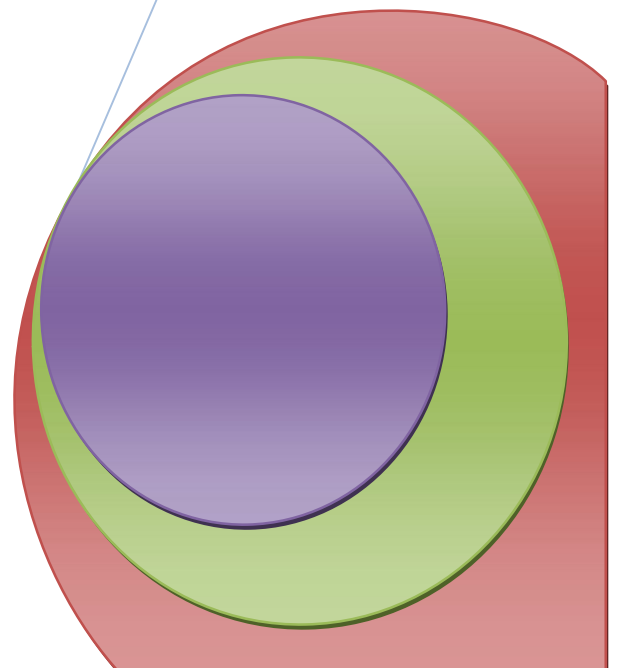
Por isso, pensar sobre este processo de criação em dança contemporânea muitas vezes representa uma possibilidade de ampliação dos conhecimentos sensíveis, pelas características que esta linguagem visa, como a busca pela autonomia do intérprete, a pesquisa e a investigação em seu processo de criação. Para mim o processo de criação de “Des(fio)” representou exatamente isso e, por esse motivo, participar da montagem deste trabalho foi uma oportunidade de parar e olhar para mim, reconhecer meus limites, trabalhá-los, ampliar minha visão estética sobre o universo da dança, me reconhecer como intérprete/criadora, produtora de conhecimento. Foram momentos de intensa cumplicidade, construídos com calma e respeito ao tempo pessoal, promovendo um aprendizado diário e constante, mediado pela vivência da eutonia na busca do “corpo-novelo”.

Na próxima parte, desfiarei melhor esta relação profunda da eutonia com o trabalho de investigação e busca do “corpo-novelo”.



PARTE II

“CORPO-NOVELO” – REFLEXÕES SOBRE UM
PERCURSO



O processo de criação de uma obra artística, muitas vezes, exige do intérprete/criador abertura e entrega. Ao aceitar os desafios deste processo ele poderá realizar um mergulho em seu universo interior para, assim, despir-se de seus medos, preconceitos e convicções, com o intuito de buscar abertura para novas experiências e possibilidades de composição.

Após descrever um pouco sobre o processo de criação do trabalho de dança contemporânea “Des(fio)”, irei relatar meu mergulho pessoal em busca de outro estado corporal: o “corpo-novelo”. Neste percurso, o acordo inicial era o de tranquilidade para se chegar a um resultado, a uma apresentação; o processo respeitaria o tempo do qual dispúnhamos: duas horas semanais. Além disso, a diretora também teve grande sensibilidade ao respeitar o tempo de adaptação ao trabalho de cada uma. Este também é um aspecto compartilhado com a eutonia, pois nela a condução deve ser guiada e vivida com a “[...] delicadeza e o respeito que todo ser humano merece” (VISHNIVETZ, 1995, p. 14). Além do respeito do “professor”¹⁵ pela condução do trabalho, é também fundamental, segundo Berta Vishnivetz (1995), o respeito do “aluno” a seu processo:

Também é importante que o aluno aprenda a tratar-se com delicadeza e respeito, o que, na prática, consiste em não interferir em seu próprio processo, não se interromper, não se agredir nem se sobre esforçar para atingir algum objetivo que imagina dever conseguir, às vezes julgando-se com excessiva severidade (se não consegue realizar a tarefa, tal como acreditava que deveria). Demora um pouco até que o aluno compreenda, acabe com a autoexigência, que na realidade o perturba, e se permita ser (VISHNIVETZ, 1995, p. 14-15).

Nesta perspectiva de respeito e escuta pessoal, nossos encontros eram organizados basicamente pelos seguintes momentos:

1. Conversa inicial: em que falávamos sobre as reverberações do encontro anterior ao longo da semana, pontuando questões e compartilhando materiais pesquisados como textos, poemas, artigos de revista, algum filme assistido etc.;
2. Mapeamentos: momento em que realizávamos um “inventário” de nosso corpo, conduzido pela diretora que, a cada encontro, ressaltava aspectos diferentes para a sensibilização e atenção ao corpo. Segundo Vishnivetz (1995, p. 28), o inventário é um momento onde o “professor” (no nosso caso, a diretora):

¹⁵Gerda Alexander, criadora da eutonia, prefere nomear as pessoas que praticam a eutonia como “alunos” e não pacientes, desta forma quem conduz o trabalho é referido como “professor”.

[...] orienta a pessoa a dirigir gradualmente sua atenção para cada parte do corpo. Pede-lhe que observe o apoio que o solo proporciona ao corpo, a pressão que suas diferentes partes exercem contra o chão, a posição espacial de um segmento em relação ao outro, o roçar da roupa na pele. Essa experiência costuma ser realizada no início de cada aula, algumas vezes sob a forma de trabalho denominada “inventário” (VISHNIVETZ, 1995, p. 28).

3. Sensibilização: trata-se de momentos de ampliação da percepção. Os mapeamentos eram, quase sempre, seguidos destes momentos, principalmente através da estimulação e sensibilização da pele realizada com ou sem objetos, e também da ampliação da percepção e mobilização das articulações com trabalhos de micromovimentos e microestiramentos¹⁶ buscando o espaço articular, e ainda momentos de exploração da pressão de partes do corpo contra o chão ou contra objetos. Algumas tarefas também eram realizadas com o intuito de promover uma autoinvestigação, buscando nos conhecer e reconhecer os traços pessoais impressos na realização da tarefa. Vishnivetz (1995, p. 11-12) nos explica que:

Para desenvolver-se e aprofundar-se no caminho de autoconhecimento, a pessoa passa por um processo de ampliação da percepção (sensibilidade superficial e profunda, consciência da posição e direção da estrutura esquelética no espaço e distribuição das tensões em sua estrutura neuromuscular). Por meio dessas experiências, o aluno desenvolve a confiança na percepção de seu próprio corpo e de processos psicológicos muitas vezes ligados ao processo corporal, reconhecendo-se no que está acontecendo.

4. Improvisações: Havia basicamente dois tipos de improvisação:
- ✓ Uma era fruto da evolução do trabalho de sensibilização, que culminava em improvisações acionadas pelo estímulo e experimentação das possibilidades de movimento e sensações geradas.
 - ✓ Outra era conduzida para a experimentação e exploração das possibilidades de uso de objetos como, por exemplo, tecidos trazidos do centro de tecelagens e o próprio novelo.

¹⁶ Segundo Luciana Gandolfo (2011, p. 121) os micromovimentos são “[...] movimentos muito pequenos feitos com base na atenção a um ou mais ossos”. Já os microestiramentos são “movimentos mínimos que ocorrem entre dois ossos. Resultam na sensação de abertura da articulação”.

5. Tarefas: Inicialmente eram realizadas as tarefas de autoinvestigação. Após o avanço deste trabalho de sensibilização, que era seguido por experimentação improvisacional, os momentos de improvisação foram substituídos por tarefas de criação, que tinham como finalidade levantar material/movimentos para uma cena específica do trabalho; este já era um momento completamente voltado para a composição coreográfica. As movimentações geradas pelas tarefas eram organizadas pela diretora para construir as cenas.
6. Ensaios: Após o levantamento das cenas isoladas, as tarefas foram substituídas por momentos de ensaio onde lapidávamos, modificávamos e experimentávamos possibilidades para a cena levantada.
7. Conversa final / desembaraçar as lãs: Ao final de cada encontro conversávamos sobre as experiências vivenciadas, sobre os mapeamentos, improvisações, tarefas ou ensaios. Quando os novos passaram a integrar os ensaios, esta conversa final era sempre acompanhada da tarefa de desembaraçar as lãs e transformá-las novamente em novos, um trabalho artesanal que exigia paciência e atenção além de ser um momento de comunhão e cooperação.

Lembro-me de que, nos primeiros mapeamentos/inventários que realizei, tinha muita dificuldade em sentir as extremidades de meu corpo com clareza. Sentia meus dedos dos pés e das mãos como uma massa disforme, não conseguia senti-los individualmente, nem a pele entre eles, e sequer sentia a existência dos dedinhos do pé. Era muito difícil também perceber o contato da pele com a roupa do corpo e a textura dos tecidos das diferentes roupas usadas. Não percebia as laterais externas do meu corpo e sentia muito desconforto em ficar deitada no chão durante longo tempo, devido às tensões acumuladas que me impediam de entregar verdadeiramente o peso do corpo ao chão. Segundo Miriam Dascal (2008), temos em nosso corpo espaços que não são sentidos e isso demonstra nosso desconhecimento destes segmentos corporais.

Com a prática semanal dos mapeamentos, a percepção corporal começou a ser aguçada e as áreas de tensão mapeadas. A estimulação e sensibilização da pele foram de fundamental importância nesse processo de aquisição de consciência fina e profunda do corpo. A pele é o órgão mais extenso de nosso corpo (DASCAL, 2008) e, dentre suas funções, ela é responsável pela comunicação do meio interno com o externo. Ela também “[...] permite perceber limites e contornos do corpo, colaborando

profundamente na construção da consciência de si” (TRINDADE, 2007, p.39). É por meio do tato, sentido atribuído à pele e difuso por toda sua extensão, que temos a percepção dos movimentos:

[...] o tato participa da percepção de deslocamento do corpo no espaço. A cada nova posição, registramos no cérebro diferentes sensações da pele. Integramos essas sensações àquelas que vêm das profundezas dos músculos, das articulações e dos órgãos de equilíbrio (sistema vestibular) também. Todas essas sensações serão associadas às imagens captadas pela visão e às informações sonoras captadas pela audição (TRINDADE, 2007, p. 52).

A pele atua diretamente em nossa imagem corporal, e o desenvolvimento de uma percepção consciente da pele estimula a sensibilidade do corpo e colabora para obtermos uma imagem corporal mais clara. Desta forma, a primeira tarefa proposta pela eutonia, segundo Alexander (1991, p. 11), é despertar a sensibilidade da pele e recuperar a imagem do corpo: “Só então podemos desenvolver a *consciência do espaço corporal*, tão importante para a eutonia, e que abrange os músculos, os órgãos e a estrutura óssea”.

Aos poucos, com a sensibilização da pele, a sensação das partes e do todo se tornou mais presente, e consegui atingir outro nível de observação corporal, percebendo com mais clareza estruturas internas como, por exemplo, a presença e o volume dos ossos. Segundo Alexander (1991, p. 39), “[...] a tomada de consciência dos ossos proporciona ao indivíduo uma segurança interior [...]”.

Em um dos inventários direcionados à percepção do volume corporal, fomos motivadas a perceber nossa bacia. Neste dia tive, pela primeira vez, a sensação concreta da tridimensionalidade de minha estrutura. Ao conseguir perceber a bacia, senti-la, tocá-la – não de forma literal, com as mãos, mas apenas dirigindo a atenção e investigação para ela, que também é uma forma de toque – tive a sensação muito clara do peso e do volume desta área. Foi como se ela “ganhasse corpo”, se avolumasse e, ao mesmo tempo, pesasse e afundasse no chão, como uma bigorna que pesa sobre a areia.

Em outro dia de trabalho também pude experimentar essa sensação concreta do volume corporal de forma diferente. Foi durante um exercício de sensibilização aplicado logo após o inventário. Tratava-se de um exercício de toque realizado com um objeto: a bexiga (ou balão, como preferirem). Deveríamos escolher um lado do corpo para sensibilizar através do toque realizado com a bexiga; apenas o lado escolhido teria contato com ela, mas todo aquele lado deveria ser tocado – frente, costas, dentro, fora,

lateral, axilas, atrás dos joelhos etc. Os toques iniciaram-se enquanto estávamos deitadas (porque foram conduzidos após o inventário que era realizado conosco nessa posição) e a princípio não pensaríamos em deslocamentos no espaço, no entanto, poderíamos nos sentar, virar, nos movimentar da forma que julgássemos necessária para sensibilizarmos todo este lado. O toque evoluiu para a pressão entre corpo – bexiga – chão e posteriormente incorporou-se o deslocamento, mas lembrando-se de que apenas o lado escolhido seria tocado pela bexiga. Neste processo, consegui estourar duas bexigas até ajustar meu tônus e dosar o peso sobre ela. Após um período realizando esta improvisação, retornamos à posição inicial, deitadas de barriga para cima, e refizemos o inventário percebendo como estava o corpo naquele momento. Estava exausta. Percebi uma grande diferença entre o lado que foi sensibilizado pela bexiga e o que não foi, mesmo tendo trabalhado os dois lados do corpo. O lado direito, lado escolhido por mim para trabalhar com este objeto, parecia inflado, descolado do chão, era como se este lado se tornasse a própria bexiga. Eu percebia grande volume e leveza nesta região. O lado esquerdo, ao contrário, estava muito pesado, sentia-o colado ao chão, como uma placa onde o rolo compressor acabara de passar. Ao ser comparado com o lado direito, este lado parecia sem espessura e sem volume. Foi uma sensação muito engraçada, me senti como em um desenho animado, quando um dos personagens é amassado e fica fino com um papel e, depois, soprando o dedão da mão, infla o corpo e volta ao volume normal. Depois deste segundo inventário, realizamos a sensibilização do outro lado, tocando-o com as mãos, e em seguida realizamos o terceiro inventário: desta vez percebia o volume dos dois lados; o lado esquerdo não estava mais chapado, adquirira volume, mas era um volume diferente do lado direito. O corpo estava mais equilibrado, a sensação era mais harmoniosa. Mas, mesmo em harmonia, o corpo preservava as diferenças entre os lados. Percebia volume nos dois, mas eram qualidades diferentes de volume e qualidades diferentes de peso. Ao final, conversamos sobre as experiências vivenciadas, e o que marcou nessa conversa foram as observações sobre a assimetria natural que temos em nosso corpo; afinal, nosso corpo apresenta muitas diferenças entre os lados, e isso é o natural. Aceitar essas assimetrias é um passo importante para reconhecer de fato as peculiaridades da estrutura do corpo. Perceber, sentir, incorporar esta sensação de assimetria fez toda a diferença em meu percurso pessoal. Este foi um aprendizado que reverberou também em minha prática docente: somos diferentes uns dos outros e nem mesmo nosso corpo é igual e simétrico. Comecei a me observar mais e a trabalhar de forma diferente os lados, respeitando suas assimetrias e particularidades,

inclusive nas aulas de balé clássico, e reconhecendo as dificuldades específicas para trabalhar adequadamente cada uma.

À medida que vivenciava e era tocada por essas experiências, “baixei a guarda” e fui gradativamente me abrindo para o processo. Os resultados começaram a pincelar discretamente em meu corpo, mas havia um longo caminho a percorrer, caminho esse que incluía abrir mão da técnica que me imprimia marcas. Acho que esta foi a escolha mais difícil de todo o percurso. Buscar o equilíbrio de meu tônus muscular significava diluir minhas hipertrofias, ou seja, não ter mais pernas, braços e abdômen “trincados”, embolados, encurtados, encouraçados. Permitir que toda aquela estrutura muscular enrijecida, desenvolvida e cultivada ao longo de anos pela dedicação à técnica clássica, fosse modificada e desse lugar a uma estrutura muscular mais fluida e dinâmica surgindo outra configuração corporal.

Quando nossa diretora comentou que não deveríamos continuar com o treinamento técnico de condicionamento que estávamos desenvolvendo, que estes treinamentos levavam-nos à contramão do corpo que estávamos buscando, não falei nada, mas no fundo fiquei chateada, decepcionada, resisti e não entendi qual era o verdadeiro significado daquela colocação. Parar de fazer as poucas aulas de clássico às quais estava me esforçando tanto para frequentar não me pareceu nada bom. Mas esta colocação veio em um momento do processo em que eu já estava mais aberta e curiosa para ver os resultados. Então resolvi parar com as aulas.

Uma questão importante neste ponto era o fato de eu e a Alcinete desenvolvermos atividades muito diferentes ao longo da semana. Apesar de termos em comum a formação em dança em nossa juventude, na mesma escola e com a mesma professora, e de termos dançado juntas por algum tempo, nos reencontramos no Studio UAI Q Dança depois de muitos anos com rotinas e caminhos totalmente diferentes: eu formada em Artes Cênicas e dando aulas de balé clássico ao longo da semana, enquanto ela, formada em psicologia e trabalhando na área, permanece sentada durante muitas horas ao longo da semana. Além disso, apresentávamos naquele momento constituições físicas muito distintas, quase opostas. A Alcinete apresentava uma constituição que tendia a um tônus mais baixo, tendo maior flexibilidade articular e muscular; eu apresentava uma constituição física que tendia a um tônus mais alto, com menor espaço e flexibilidade articular e muscular. Ambas as constituições necessitavam de cuidados e trabalhos específicos, uma vez que o ideal seria ter um tônus equilibrado e flexível, que nos permitisse passar pela maior gama de variações tônicas possíveis, respondendo de

forma adequada às diversas solicitações de nosso dia a dia. Por esse motivo, a colocação da Fernanda sobre parar os treinamentos que realizávamos foi recebida por nós de forma diferente e teve resultados diversos em nós. Eu parei de fazer aulas de balé clássico e continuei apenas ministrando estas aulas. Pude perceber que, com o tempo, o ajustamento do meu tônus corporal ajudou até mesmo a minimizar outros problemas físicos que eu apresentava devido a anos de treinamento técnico intenso e pouco consciente, tais como dores no joelho, vários pontos de encurtamento muscular, pouco espaço articular e retificações na coluna. Segundo Lambert (2010, p. 35),

Condicionar o corpo à busca de rendimento máximo, obtenção de perfeição e controle, desarticulado da incorporação de processos internos de consciência e propriocepção, ou “[...] de conhecimentos provenientes do nosso próprio percurso pessoal” (FORTIN, 2003, p. 167), retrata um desequilíbrio no uso integrado de nossas funções psicofísicas e resulta, muitas vezes, em problemas de saúde vivenciados cotidianamente pelo artista da dança. O desenvolvimento de tensões musculares estáticas, traumas ou lesões é considerado ainda hoje, por muitos estudantes ou profissionais dessa arte, parte do seu dia a dia.

Ao permitir que o tônus em determinados pontos abaixasse, ou se diluísse, eu também permiti que houvesse uma distribuição e um equilíbrio do tônus naquela região, trazendo maior harmonia muscular. Já a Alcinete relatou que não parou com as atividades porque sentia muita falta dos treinamentos que realizava, até mesmo para a prática dos ensaios, uma vez que, como já relatei, passava a maior parte do dia sentada. Ela se sentia mais disposta, mais livre e segura na semana em que realizava as aulas de clássico, Power Jump, ou caminhadas. Para ela, essas atividades eram imprescindíveis. No entanto, ao longo do processo, uma insistente dor nas costas a levou ao ortopedista e ela descobriu uma hérnia de disco. Esta nova informação a fez reestruturar suas atividades, buscando na fisioterapia personalizada e no Pilates a base de seu trabalho corporal extrapesquisa. Ao sair da crise de dor, a fisioterapeuta orientou que ela também retomasse as aulas de balé clássico, sem exageros, para manter minimamente o tônus muscular da coluna. Ela apenas optou por não realizar estas atividades como aquecimento para nosso trabalho.

Então, como a diretora trabalharia esses dois “corpos” tão diferentes e com necessidades tão opostas em um mesmo horário, para um mesmo trabalho, com o objetivo de chegar a uma qualidade tônica comum? A escolha da eutonia como base do trabalho corporal no “Des(fio)” conseguiu abarcar essa diversidade. Apenas o emprego

de um método que respeitasse a individualidade de cada uma e que possibilitasse o trabalho de questões específicas em um mesmo tempo/espço poderia auxiliar nesse caminho. A eutonia nos trouxe essa possibilidade porque, nela, o sujeito é o ator e o observador de seu próprio processo. Caberia a cada uma de nós realizar um minucioso trabalho de observação e investigação interior, identificando os próprios bloqueios e tensões, desenvolvendo e refinando nossa percepção do próprio corpo, voltando a atenção para a forma que nos movemos e assumindo assim, uma posição de autonomia sobre nosso processo.

Comecei a vislumbrar as diferenças entre o conceito que eu tinha sobre a dança e as formas de abordagens da dança contemporânea. Essa experiência particular me abria os horizontes para começar a compreender o universo da arte contemporânea. Ela despertava meu entendimento de como é possível ter autonomia em um processo de criação, mesmo quando não se trata de uma criação autoral e que, para isso, é de fundamental importância um trabalho sério de investigação e autoconhecimento para o desenvolvimento da consciência do próprio corpo e de suas potencialidades artísticas. Segundo Marisa Lambert (2010, p. 38), “A construção das habilidades do artista pós-moderno será baseada no conhecimento dos princípios do movimento e no desenvolvimento da sensibilidade”.

Este novo entendimento da dança também ampliava meu olhar sobre minha prática docente. Em minhas aulas, mesmo inconscientemente, acabava por repetir alguns hábitos de minha primeira professora de balé, que assimilei durante minha experiência como aluna de dança clássica. Ela trabalhava com uma metodologia tradicional de aula, na qual não havia a preocupação e o respeito aos limites anatômicos individuais dos alunos. As aulas eram direcionadas visando alcançar um modelo preestabelecido para o desenvolvimento técnico, o que acabava por gerar certa tensão e pressão psicológica:

Se destilarmos o modelo clássico de fazer dança, podemos afirmar que sua maneira de proceder no ensino e na arte construiu, por centenas de anos, um sistema bem definido de passos, atitudes, ideal poético e relações precisas de composição cênica. Paralelamente, como forma de incorporação e manutenção dessa estética expressiva, a tradição clássica manteve agregados valores de um processo de ensino hierarquizado, sustentado por uma disciplina de aprendizagem autoritária, que frequentemente se tornava opressiva, inclusive porque a transmissão de seu vocabulário bem delimitado de movimentos não permitia opções diferentes, sendo, assim, mantido por exaustivas repetições (LAMBERT, 2010, p.18).

Tomava contato com as formas contemporâneas da pedagogia da dança que beberam nas fontes da educação somática e que prezavam pelo respeito ao corpo e ao indivíduo, auxiliando-o a descobrir no próprio corpo a melhor forma de trabalhar suas dificuldades individuais:

[...] Nas aulas de dança influenciadas pela educação somática, ao invés de copiar um modelo, o aluno aprende a trabalhar com parâmetros, tais como as posições relativas entre os ossos e as articulações, os estados tônicos dos grupamentos musculares, a situação de seus apoios, entre outros. Este se tornou um princípio muito comum nas abordagens técnicas baseadas em investigação do movimento (DOMENICI, 2010, p. 75).

Transcorridos alguns meses de mergulho intenso no processo, as mudanças que percebia em meu corpo sinalizavam que eu já começava a me integrar a outro modo de condução do movimento. Havia uma ligeira melhora na mobilidade articular e nos encurtamentos musculares. Além disso, notei maior grau de atenção e percepção global do corpo durante as improvisações. Por exemplo, me sentia mais segura para improvisar, com menos vergonha ou medo do julgamento alheio. Antigamente, ao improvisar, a autocensura me bloqueava e, para conseguir prosseguir, eu entrava em um estado no qual não tinha consciência do que estava realizando. Ou seja, não prestava atenção no que estava fazendo, não tendo consciência das frases de movimento formadas ou dos deslocamentos realizados, o que me impossibilitava retomar o material levantado. Agora conseguia manter um bom grau de atenção durante as improvisações, sem que a autocensura me atrapalhasse. Esta nova atitude me abria a possibilidade de desenvolver uma célula de movimento, aprofundar a pesquisa de determinada proposta e retomar as questões desenvolvidas na improvisação durante a avaliação final que realizávamos.

Mas a diferença mais sutil que pude perceber neste ponto da pesquisa foi com relação a minha caminhada, mais precisamente ao contato de meus pés com o chão. Direcionando minha atenção para o deslocamento durante uma caminhada, percebi como minha transferência de peso era inadequada e que eu não sentia o contato de meus pés com o chão. Caminhava como se tentasse flutuar sobre o chão. Eu não conseguia entregar o peso do corpo pressionando os pés contra o chão e usar a gravidade a meu favor. Por esse motivo a transferência desse peso tornava-se incompleta. Ao longo das sensibilizações direcionadas a este fim, consegui, primeiramente, acordar o tato dos meus pés e com isso começar a perceber o contato com o chão. Aos poucos me senti

“enraizando” (pressionando) os pés durante as caminhadas. A transferência de peso e caminhada adequadas para minha estrutura psicofísica só vieram muito tempo depois, com o refinamento dessas percepções e da consciência do uso dos apoios. Aliás, bem depois de nossa estreia. A relação que estabeleço entre esta minha dificuldade e os princípios da eutonia que estávamos experimentando refere-se ao trabalho de repulse que visa desenvolver o “transporte consciente”. Segundo Luciana Gandolfo (2011, p. 120),

[...] Repulse é empurrar, primeira lei mecânica do movimento. Todo movimento se dá apenas quando empurramos uma superfície dura, como simplesmente empurrar os pés contra o chão, como na marcha cotidiana, [...] A transmissão da força da gravidade, transformada em força antigravitacional depois de um repulse, é chamada de transporte. Somente pelo transporte o corpo se desloca no espaço.

Ao reconhecermos as mudanças corporais que começaram a aparecer após nossos afastamentos das técnicas de condicionamento – cada qual da sua forma –, e com o aprofundamento no trabalho eutônico, aceitamos melhor a sugestão da diretora de nos desvincularmos momentaneamente dos trabalhos técnicos que nos distanciavam do “corpo”, ou da qualidade tônica, pretendida. O principal era não utilizar essas técnicas como forma de aquecimento para os ensaios e apresentações. Esse trabalho exigia que acionássemos um estado de delicadeza e percepção profundas, que tais técnicas não supriam. Precisávamos entrar em um tônus específico, um tônus que nos desse a mobilidade adequada, preservando nossos espaços articulares e que mantivesse um estado de atenção muito preciso. Precisávamos alcançar um tônus flexível em harmonia com a proposta. Para Dascal (2008, p. 51):

Essa experimentação constante e observação rigorosa do próprio corpo aguçam a sensibilidade proprioceptiva, desenvolvem um estado de presença [...] autêntica de si e em relação às pessoas, às coisas e ao mundo (DASCAL, 2008, p. 51).

Nossos aquecimentos para os ensaios e, sobretudo para as apresentações, passaram a ser constituídos de momentos de mapeamento/inventário individuais; sensibilização dos pés com bolinhas ou com os próprios novelos que seriam usados em cena; sensibilização da pele de todo o corpo através do toque com os novelos – sentindo-os, acordando toda extensão da pele, os dedos, as palmas, as costas das mãos e as unhas, as dobras do corpo, atrás dos joelhos, enfim, cada pedacinho de pele – e assimilando pelo tato o volume, a forma e a textura do novelo; “brincadeiras” com bolas

de Pilates de dois tamanhos diferentes – uma de 45 cm e outra de 75 cm – moldando-nos a elas, buscando torções e rolamentos com e sobre elas, sentindo seu volume e formato para trazer essa qualidade do redondo, volumoso e de movimento flexível para o corpo. Mais tarde as “posições de controle”, de que tratarei mais adiante, também integraram os aquecimentos. Estas vivências nos traziam o estado de presença necessário para a construção cênica que organizávamos.

Segundo Berta Vishnivetz (1995, p. 156), o estado de presença refere-se a “[...] estar alerta ao que acontece no momento presente”. Essa contínua observação minuciosa do corpo estimula um estado de atenção e o contato com um corpo desperto, produzindo a modificação do tônus. Este estado de atenção ou estado de presença é um estado de alerta, de autoconsciência que se diferencia do “estar no corpo automaticamente”:

As experiências em eutonia mostram que a cada mudança de campo de observação (espaço, osso, massa) corresponde uma mudança a nível do corpo, cujos efeitos podem ser medidos e facilmente observados. Todo trabalho com o corpo, funcional ou não, influi na personalidade inteira [...] (ALEXANDER, 1991, p.45-46).

O estado de presença exigido em cena no “Des(fio)” passa por esse estar atento ao corpo e ao meio, receptivo às informações captadas pelos sentidos para reagirmos em cena. Desta forma, ao surgirem imprevistos estaremos aptas a lidar e responder a eles da melhor forma possível. Mantemo-nos atentas, presentes e inteiras no momento do espetáculo, cultivando uma atitude aberta à experiência vivenciada, uma vez que “Nesse estado, encontramos-nos completos na ação que realizamos, não fazemos julgamento do certo ou do errado, do bonito ou do feio, somos o que somos [...]” (DASCAL, 2008, p. 76).

Vale a pena lembrar que os resultados dessa investigação pessoal não são rápidos e muito menos imediatos. A pesquisa eutônica para o “Des(fio)” e a pesquisa do próprio espetáculo ainda continuam em processo. Já são quase quatro anos de busca corporal em prol de um amadurecimento do trabalho. É um tempo dilatado em que uma imensa gama de experiências dentro do próprio trabalho e em nossos universos particulares foi vivenciada. Neste período, por exemplo, eu engravidei e continuei dançando este trabalho até o quinto mês de gestação. Na Parte III será possível visualizar melhor como o tempo, o aprofundamento das investigações e minha gravidez geraram mudanças perceptíveis em meu estado corporal.

Ao longo dos três primeiros anos desenvolvendo a percepção atingi um nível de escuta corporal que me permitiu vivenciar uma das maiores emoções até aquele momento de minha vida. Compartilho aqui como forma de agradecimento à eutonia por me propiciar essa experiência tão intensa e sensível, e ainda como forma de verificar o quão profunda pode ser nossa percepção. No dia 01 de Abril de 2011, realizamos o primeiro ensaio após a confirmação de minha gravidez, eu estava com apenas 7 (sete) semanas, ou seja, menos de dois meses de gestação. Como de costume, chegamos e realizamos a conversa inicial, que foi permeada pelo tema de minha gravidez e os anseios das possibilidades que esta gravidez poderia gerar para o trabalho. Então fomos para o mapeamento/inventário. A diretora começou a conduzir nossa atenção para o corpo de baixo para cima, começando pelos pés, subindo pelas pernas, passando pela bacia, coluna, até chegar à cabeça. Quando chegamos à observação da bacia, minha percepção desta parte tornou-se muito viva. A presença dessa estrutura foi tão intensa que pude sentir com extrema clareza seu volume, sua estrutura óssea e, o mais surpreendente, senti uma vibração forte, rápida, constante e viva que reverberava por todo o abdômen. Era minha filha vibrando dentro de mim! Pude percebê-la, senti-la, viva, seu coraçãozinho pulsava ávido por vida! Essa experiência foi verdadeiramente única! Fui inundada por um turbilhão de emoções, desde a magia e o fascínio por estar sentindo meu bebê tão cedo, até o pavor, o pânico do novo, da mudança. Meus olhos inundaram-se de lágrimas. Neste momento entendi que eu estava grávida! Ali, naquele instante, me senti grávida pela primeira vez! As pessoas com as quais conversei relataram ter esta sensação de se sentirem grávidas apenas alguns meses depois, quando a barriga começa a aparecer ou depois que os movimentos do bebê são mais perceptíveis externamente. Tive o privilégio de sentir minha filha quando ela ainda era bem pequenina dentro de mim, mas com um coração tão forte e tão vivo que não me permitiu prestar atenção em mais nada ao longo do mapeamento. Esta vibração reverberava em todo o meu ser, partindo do ventre e propagando-se até as extremidades da minha alma. Tudo era vibração, estava repleta de vida.

As mudanças psicofísicas proporcionadas pelas vivências da eutonia até este momento já eram percebidas, mas a gravidez parece ter intensificado o processo. Estava sensível e as questões pessoais que me impediam de avançar no trabalho começaram a aflorar. Neste ponto, inclusive, precisei buscar terapia convencional para me auxiliar a lidar com tais questões. Esta abertura gerada pelo momento que vivia fez meu corpo desfiar-se como um emaranhado de lãs ao serem desembaraçadas. Os nós foram

desfeitos e os pontos de cisão emendados. Os locais onde os desgastes eram irreversíveis foram aceitos e incorporados à história desse “eu corpo” de forma natural. “Eu corpo” mudava, abria espaços em todos os sentidos, espaços para novas experiências, espaços para as transformações, espaços musculares e articulares gerados pela secreção em meu organismo do hormônio estrogênio, responsável pelo afrouxamento dos ligamentos e alargamento da bacia.

Minha gravidez acabou por engravidar também o trabalho. Este estado de abertura, esse outro tônus contagiou a Alcinete, a Fernanda e também a cena. Meu trabalho de contato com a Alcinete ganhou mais proximidade, intimidade e ternura. Entramos em uma sintonia fina, de forma que minha gravidez foi vivenciada por nós duas, mas mantendo nossas individualidades, sem nos confundirmos uma com a outra. Aliás, agora éramos três em cena, e não mais duas. Três mulheres, três sensibilidades. Hoje percebo que neste momento tivemos uma experiência de “contato consciente” e conseguimos acionar uma conexão verdadeira para o trabalho. No entanto ele só pode ser experimentado por já termos passado por um cuidadoso processo de investigação pessoal e observação de nosso espaço interno e do volume dos nossos ossos. Segundo Vishnivetz (1995, p. 47),

[...] o contato consciente “permite” e incentiva a conexão de dois seres diferenciados e independentes que estabelecem uma relação em que há interdependência para agir, sem submissão de nenhuma das pessoas, ou seja, não é uma relação simbiótica.

A eutonia distingue o tato do contato. O tato é o sentido atribuído a nossa pele e por meio dele experimentamos os limites de nosso organismo. Para Alexander (1991, p. 18) “[...] enquanto através do tato permanecemos na periferia da pele, pelo contato ultrapassamos conscientemente o limite visível de nosso corpo”. Tornando a capacidade de contato mais consciente podemos ampliar nossa possibilidade de comunicação e “[...] ter um contato real com os seres humanos, os animais, as plantas e os objetos através de sua ‘fronteira’ exterior, mesmo quando não os tocamos diretamente” (ALEXANDER, 1991). Ainda segundo Gerda Alexander isso é possível devido à inclusão em nossa consciência do “[...] campo magnético perceptível e eletricamente mensurável do espaço que nos rodeia” (ALEXANDER, 1991).

Neste ponto do trabalho, a relação entre nós em cena e a relação com cada objeto, cada música e cada vídeo tornaram-se claras para mim e ganharam um sentido real em meu universo pessoal. Consegui fiar o trabalho em meu consciente para então

desfiá-lo em cena. Esse momento de “insight”¹⁷ me libertou da preocupação exclusiva com a execução e a precisão do movimento e me entreguei à vivência da cena.

Mais ou menos na época em que engravidei nos foram apresentadas as posições de controle, que são uma sequência de movimentos elaborada por Gerda Alexander com o objetivo de nos permitir

[...] ver se nossos músculos têm a elasticidade e comprimentos normais, condição primordial para um ótimo movimento das articulações, assim como para a postura e o movimento funcionais. [...] As posições de controle permitem, portanto, que a pessoa tome consciência, sozinha e em poucos minutos, dos pontos de tensão do seu corpo (ALEXANDER, 1991, p. 119).

Estes movimentos foram pensados e encadeados de forma a ativar todas as articulações em sua maior amplitude de movimento (VISHNIVETZ, 1995). As posições de controle podem ser realizadas em uma série que encadeia todos os movimentos. Após algum conhecimento vivenciado em eutonia, a sua prática regular proporciona a liberação de tensões crônicas,

[...] de tal modo que a postura melhora, adquirindo maior flexibilidade e aumentando o fluxo sanguíneo em todos os tecidos. A coordenação dos movimentos também se beneficia e, gradualmente, a consciência de todo o corpo se amplia. A respiração se torna mais profunda e mais regular. A pessoa desenvolve uma percepção mais completa, aguda e dinâmica. Os movimentos fluem. A vitalidade torna-se presente em todos os níveis, acompanhada de uma sensação de bem-estar. O corpo se endireita, torna-se mais flexível e ao mesmo tempo mais forte (VISHNIVETZ, 1995, p. 94).

Adotei as posições de controle como treinamento ao longo da gravidez. Praticava quase diariamente, o que me ajudou a manter minha saúde corporal frente a todas as mudanças que sofria: manter meu tônus equilibrado, não sentindo praticamente nenhuma dor nas costas (senti dor apenas no último mês da gravidez), e mantendo meu corpo apto a continuar dançando e executando os mesmos movimentos quase sem alteração até o quinto mês de gestação. Isso foi possível devido ao equilíbrio do tônus gerado pela constante atualização da percepção corporal e do estado em que meu corpo se encontrava dia a dia. É claro que a gravidez alterou, e muito, minha configuração

¹⁷Para Lenora Lobo e Cássia Navas (2008, p. 96), o “insight” é um clarão, onde nas “[...] misturas, acontecem os processos de alquimia que as luzes da intuição nos fazem enxergar, reconhecendo o novo. Espécie de visão intuitiva ou de percepção súbita o insight é sempre imediato: apreendemos, ordenamos, reestruturamos. Tudo a um só tempo. Surge de modo espontâneo das profundezas do ser, como quando voltamos de um mergulho, formulando-se em uma visão de certa forma já pressentida”.

corporal. Na verdade, ela contribuiu para que eu pudesse alcançar o “corpo-novelo”. A ampliação dos espaços articulares me possibilitava um melhor enrolamento, e a própria configuração corporal natural da gestação me trouxe maior facilidade para ficar na posição de cócoras exigida em alguns momentos. Descobri formas mais naturais de agachar e levantar com menos esforço e maior naturalidade, o que exigia menos dos meus joelhos e, conseqüentemente, parei de sentir dor ao realizar estes movimentos. Minha relação com o balaio, objeto de cena, também se tornou mais natural e orgânica, descobri formas de carregá-lo em harmonia com a barriga que crescia. Enfim, a gravidez me ajudou a quebrar o ciclo de movimentos e fórmulas conhecidas de me movimentar e me organizar espacialmente, abrindo as portas para a experimentação de outras possibilidades corporais, resultando em maior maturidade e expressão pessoal do movimento.

Durante toda a gravidez, minha pressão arterial esteve muito baixa e eu observava que, quando praticava a sequência das posições de controle, sentia uma melhora significativa no mal-estar gerado pela baixa pressão sanguínea. É claro que, à medida que a barriga crescia, algumas posições ou posturas corporais pelas quais deveria passar eram adaptadas, não sendo mais possível, por exemplo, deitar sobre a barriga ou jogar as pernas para trás da cabeça quando deitada de barriga para cima. Mas isso foi um ajustamento natural pelo qual meu corpo passou e veio a solicitar, o que não impediu ou interferiu na prática das posições de controle e nos benefícios que elas me traziam. Com sua prática, eu me atualizava e aliviava as tensões geradas pela adaptação corporal em função do peso da barriga.

As posições de controle também passaram a integrar nossos aquecimentos para os ensaios e apresentações. Se o tempo para nos aquecermos era restrito, procurávamos priorizá-las, mas respeitando seu tempo de execução e mantendo toda a atenção necessária a sua realização:

Os deslocamentos devem ser realizados lentamente, em completa atenção e consciência, enquanto o corpo se move, sentindo o contato da pele com a roupa e o contato com o chão. Simultaneamente, a pessoa percebe seus espaços interior e exterior em relação ao espaço total (VISHNIVETZ, 1995, p. 94).

Além dos aquecimentos, os momentos finais de avaliação e de recolhimento do material utilizado também interferiam em nossas pesquisas pessoais. Ao final de cada ensaio, precisávamos desembaraçar as lãs usadas, como relatei no início desta parte.

Este ato de desembaraçar e enrolar as lãs também contribuiu com nosso processo de busca corporal e internalização desse “corpo-novelo”. Esta ação mobilizava-nos por completo, exigindo nossa atenção e mobilidade corporal, sendo muitas vezes preciso entrar no meio do emaranhado para seguir a linha que estávamos desembaraçando e nos embarçarmos com elas até achar a solução para o nó. Foi um grande aprendizado lidar com as frustrações, a ansiedade, a pressa, e as tensões geradas por linhas puxadas ao mesmo tempo e que apertavam o nó no qual estávamos. Tinha tudo a ver com a temática do tempo, com o trabalho manual e com como cada uma lidava com os desafios e administrava seu tempo. Por vezes eu ficava desembaraçando sozinha, pacientemente, todo o emaranhado por longos 40 minutos, era uma sensação desafiadora e estimulante, mas às vezes também me fazia perder a paciência. Em outros momentos, recebíamos ajuda das alunas da aula de clássico, que iniciaria após nosso ensaio, e terminávamos a tarefa mais rápido. Desembaraçar as lãs nos trouxe familiaridade com o objeto de trabalho, com sua forma e textura. Este ato nos levava a pensar no ensaio seguinte, até mesmo para observar a colocação dos novelos em cena, de forma que aqueles mais problemáticos no desembaraçar não ficassem próximos aos que eram mais atingidos pelos movimentos e, portanto, mais embarçados. Fomos moldando nossos corpos e nossas cenas a essa ação e a esse objeto, instaurando um estado de atenção compartilhada com as conversas e avaliações sobre o ensaio, além, é claro, de um estado de cumplicidade e descontração. A familiaridade com o objeto trazia para o nosso corpo suas características físicas de volume, tridimensionalidade, textura e seu enrolar e desenrolar ajudava-nos na busca do “corpo-novelo”.

Mas, afinal, o que é o “corpo-novelo”? Como já foi dito “corpo-novelo” é uma denominação que nossa diretora Fernanda Bevilaqua usou para definir o corpo, ou o estado corporal assumido neste trabalho e influenciado pelo nosso objeto de cena: o novelo. Esta terminologia surgiu ao longo do processo, quando começamos a experimentar este objeto e percebemos que ele seria nosso objeto de trabalho: “[...] logo no início não tínhamos ideia de qual seria o “corpo” do trabalho, estávamos apenas ligadas na pesquisa sobre o tempo, nas tarefas, estávamos testando” (BEVILAQUA, 2011, cf. ANEXO B, p. 107). Da mesma forma que a ideia desse “corpo” surgiu ao longo do processo, seu entendimento também foi acontecendo com o tempo. Assim, cada uma encontrou uma forma de assimilar essa ideia corporal. Para a diretora trata-se de

Um corpo que como um novelo de lã, seja em sua globalidade: considerando a globalidade do corpo como seus aspectos físico, emocional, mental, comportamental, cognitivo, seja capaz de se enrolar, desenrolar, embaraçar-se, dar nós, desembaraçar-se, emaranhar-se, ir e vir, mostrar-se aberto e acolhedor enfim, ao fator tempo em todos os aspectos: cronológico, mental, climático, o tempo enquanto duração dos acontecimentos, enquanto passado, presente e futuro, enquanto um fator de estranhamento na era tecnológica, enquanto um fator que o corpo não controla. Um corpo-novelo, nesse caso então, seria a imagem do acolhimento e abertura do ser humano ao tempo (BEVILAQUA, 2012, cf. ANEXO C, p. 116).

Para nós, intérpretes/criadoras, a assimilação e o entendimento do que seria esse “corpo-novelo” foram demorados e, em alguns momentos, desesperadores, por não entendermos concretamente o que ele era. A fala da Alcinete exemplifica bem esse estado de busca e a sensação de desorientação: “[...] a princípio foi um desafio, parece que eu queria ‘dar conta de não sei o quê’. Depois foi começando a ficar mais claro” (FARIA, 2011, cf. ANEXO D, p. 127). Apesar da definição da diretora, cada uma de nós buscou uma significação particular para o que seria esse “corpo-novelo”. Dessa forma, Alcinete Sammya fala sobre como entendeu o “corpo-novelo”:

Penso que signifique um corpo fluido, que se movimenta. Antônimo de duro, mas não é sinônimo de mole. Um corpo plástico, inteiro, presente. Um corpo vivo que nitidamente ocupa lugar no espaço, ora está fino, largo, sobre, em cima, embaixo e que os olhos de quem vê podem acompanhar tudo isto (FARIA, 2012, cf. ANEXO E, p. 130)

Após esses quase quatro anos, e com a reflexão e o estudo propiciados por esse trabalho de pesquisa de mestrado, hoje o meu entendimento do “corpo-novelo” passa pela ideia de “soma”¹⁸, na medida em que percebe sua realidade somática, torna-se consciente de seu volume e tridimensionalidade, preserva seus espaços articulares e explora as alternâncias entre enrolamentos e distensões tão bem observadas no desenvolvimento de um bebê. É um corpo que, em cena, consegue atingir o “movimento eutônico”¹⁹. Acredito tê-lo alcançado em nossa última apresentação, quando eu ainda estava grávida, por isso afirmo que acionei o “corpo-novelo” grávida! Não por uma associação imediata do novelo com o volume da barriga, mas por causa das mudanças corporais e do estado de sensibilidade que a gravidez me proporcionou,

¹⁸Segundo Thomas Hana apud Dascal (2008, p. 49-50), “‘Soma’ não quer dizer ‘corpo’: significa ‘Eu, o ser corporal’[...] O soma é vivo: ele está sempre contraindo-se e distendendo-se, acomodando-se e assimilando, recebendo energia e expelindo energia. Soma é pulsação, fluência, síntese e relaxamento[...]” (DASCAL, 2008, p. 49-50).

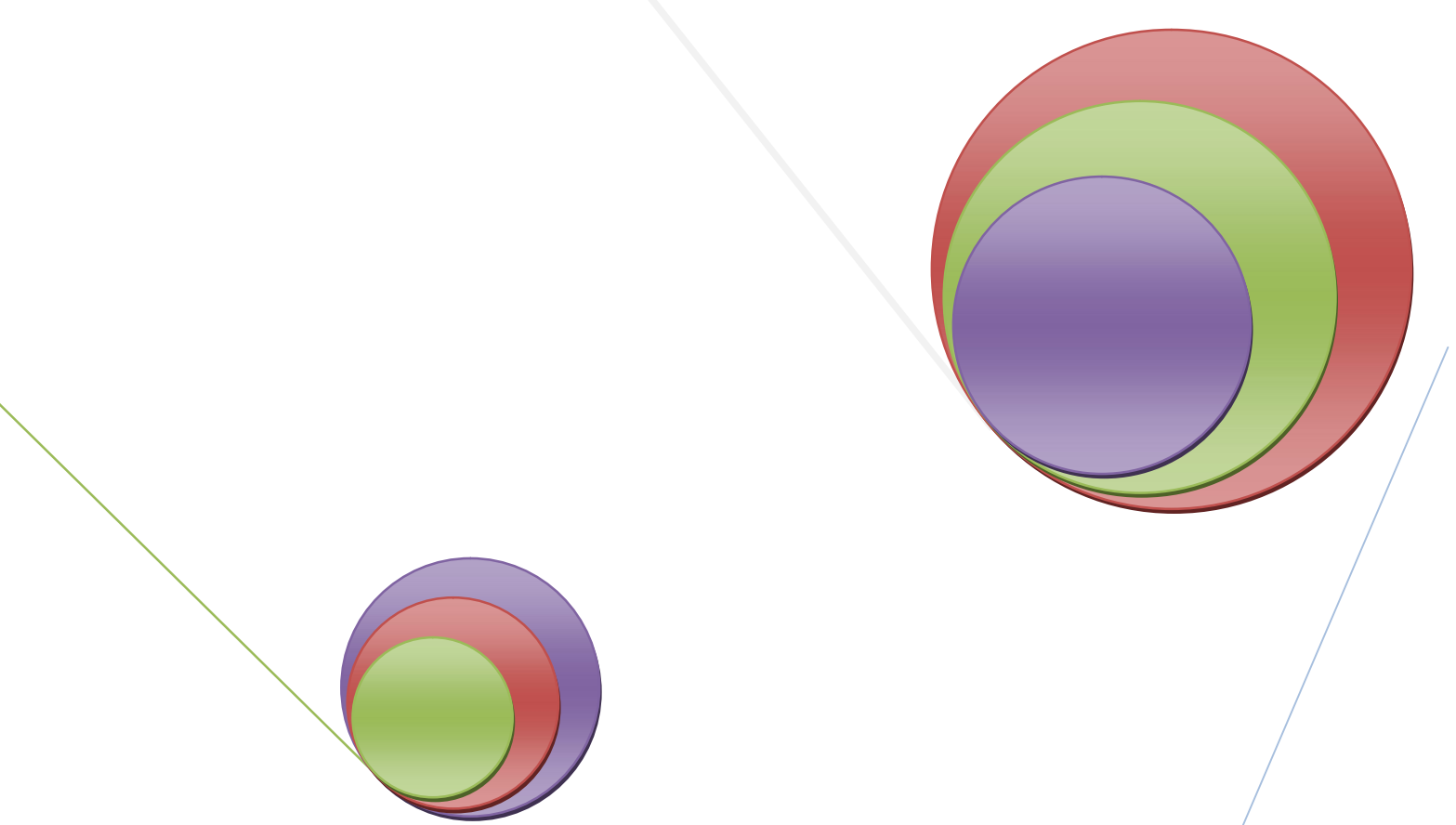
¹⁹Movimento eutônico: é o movimento que consegue abarcar os princípios trabalhados na eutonia, com a atenção voltada para os sentidos e que equilibra o tônus muscular (GANDOLFO, 2011).

me trazendo a abertura necessária ao aprofundamento da investigação eutônica. Nessa condição encontrei o estado corporal que a cena exigia. Encontrei meu “corpo-novelo”.

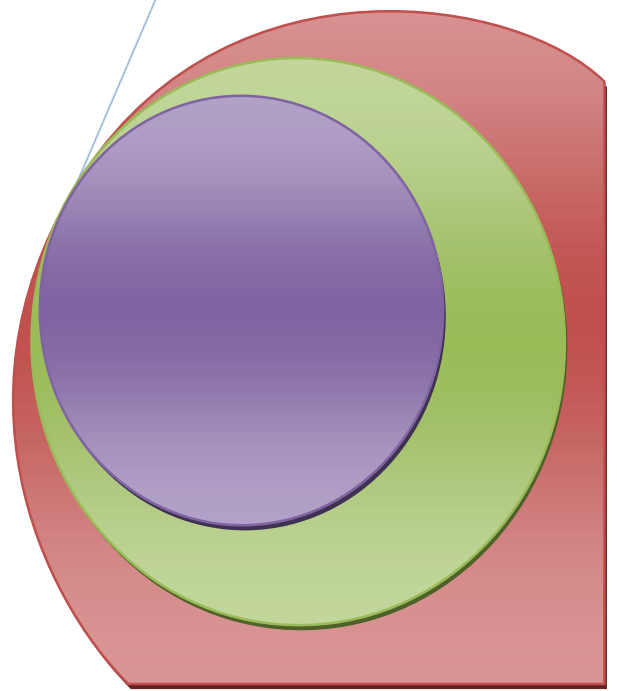
Essa metodologia eutônica empregada como base do trabalho nos possibilitou desenvolver um estado corporal muito particular para esse espetáculo; ele é único e serve tão-somente a ele. Essa é uma característica da dança contemporânea que, ao se propor a desenvolver um projeto estético, vai em busca da técnica ou do método que mais se afine com a sua proposta, com o intuito de auxiliá-la em seu desenvolvimento. A experiência vivenciada neste processo de criação me possibilitou também experimentar outros princípios atribuídos à dança contemporânea, que

[...] parece ser menos um estilo e mais um apanhado de princípios que incluem: a individualização de um corpo e gesto sem modelo que exprimam uma identidade ou projeto insubstituível; a produção e não-reprodução de um gesto a partir da própria esfera sensível de cada dançarino ou de uma adesão profunda ao ponto de partida de alguém; a pesquisa e o trabalho sobre a matéria do corpo; a afirmação da gravidade como mola propulsora de movimento e a não-antecipação da forma [...] (MEIRELES; EIZIRIK, In: CALAZANS; CASTILHO; GOMES, 2003, p. 87-88).

Desta forma, posso afirmar que o desenvolvimento do espetáculo “Des(fio)” não significou apenas o estudo e a realização de um projeto estético, mas um mergulho interior de autoconhecimento e ampliação de meu olhar estético e filosófico sobre a dança, permitindo vivenciar todos os princípios mencionados na citação acima e que são atribuídos à dança contemporânea, e assimilar, na prática, os conceitos teóricos que antes eu não compreendia.



PARTE III
ANÁLISE DOS VÍDEOS



A terceira parte deste trabalho pretende propiciar a visualização das mudanças corporais sofridas ao longo dos três primeiros anos de investigação, de pesquisa e de busca do estado corporal “corpo-novelo” no trabalho “Des(fio)”. Para compreender melhor o que será descrito aqui, é imprescindível que se assistam aos vídeos em anexo, indicados nas passagens do texto em que são feitas as análises, uma vez que se trata de uma análise comparativa de momentos distintos do trabalho. Os referidos anexos encontram-se no DVD que acompanha esta dissertação de mestrado, juntamente com os vídeos integrais do espetáculo em duas versões: versão de estreia de 2009 e a versão de 2011, última apresentação até a escrita deste trabalho, além de cenas de um ensaio em 2009.

Não pretendo aqui abordar as influências do contato com o público na relação desse estado corporal. Mesmo sabendo que a presença do público também interfere em nosso tônus corporal e no espetáculo como um todo, discutir sobre recepção seria tema para outra pesquisa. Além disso, essa análise não seria possível, pois há a presença do público em apenas um dos registros existentes, tratando-se, como já se aludiu, de registros de momentos distintos do trabalho. O foco da análise é pontuar as mudanças corporais sofridas ao longo do tempo e do aprofundamento das investigações eutônicas, e o conseqüente amadurecimento corporal.

Cabe ressaltar que a principal diferença observável em nossos corpos entre as versões refere-se a nossa aproximação do “movimento eutônico” que, segundo Gerda Alexander (1991, p. 22),

[...] caracteriza-se pela leveza na execução e pelo emprego de pouca energia, inclusive para um rendimento dinâmico [...]

Essa leveza no movimento pressupõe que todas as fixações do tônus tenham sido suprimidas e que *os músculos que não participam no trabalho permaneçam tonificados*, em vez de se tornarem frouxos.

Além disso, de forma geral, observo mudanças sofridas entre as versões de 2009 e 2011 quanto ao enraizamento dos pés no chão, proporcionado pelo trabalho de “transporte consciente”, relacionado ao uso das forças gravitacionais e antigravitacionais nos deslocamentos e nos apoios. Percebo também a alteração em nossas respirações, que antes se apresentavam mais presas e tensas, para depois se tornarem mais fluidas e livres.

O critério de organização que adoto é a visualização do trabalho dividido em cenas, seguindo a mesma divisão apresentada na Parte I. No entanto, serão analisadas

apenas aquelas cenas representativas da visualização dos elementos apontados na Parte II deste trabalho.

Análise 1 – Cena inicial

1.1 - Vídeo: “anexo 1 – 2009 – Cena inicial”:

Ao assistir a cena inicial da versão de 2009, as primeiras imagens captadas são dos linóleos e coxias brancas em contraste com as lãs coloridas e duas intérpretes – uma de cabelo preso (eu) e a outra de cabelo solto (Alcinete) – trajando figurinos apertados, que trazem a sensação de desconforto e contenção de movimentos, reforçando a configuração enrijecida dos corpos em cena. Nesta versão esta cena acontece com a trilha sonora da música “Abduzidos”, do CD “O seguinte é esse”, do grupo Barbatuques, que se repetirá na cena “Tempo Relógio”. No entanto, não há relação nem interação estabelecida entre movimento e música, nem mesmo quanto ao ritmo de colocação dos novelos na cena. A música começa e termina sem estabelecer nenhuma alteração perceptível no contexto da cena, não se justificando sua presença neste momento.

Ao voltar a atenção para os corpos em movimento, noto grande preocupação com a forma, tornando os movimentos superficiais e vazios de sentido. Percebo uma falta de consciência na nossa relação com a utilização do chão como apoio para realização das caminhadas, dos agachamentos, levantadas e nas transferências de peso. Os pés, sobretudo os meus, parecem não agarrar o chão, passando a sensação de uma caminhada insegura.

A relação com os objetos também se apresenta frágil. Não é possível visualizar uma familiaridade com os objetos utilizados. As mãos parecem não sentir o objeto que tocam, não assimilar seu volume, sua forma, nem sua textura. Meu corpo, por exemplo, não consegue estabelecer uma relação estreita com o balaio, como parece que ele não se não se permitisse moldar a este objeto. Já a Alcinete consegue se relacionar um pouco melhor com o balaio, mas veremos que na versão de 2011 a relação dela com os objetos também se aprimora.

Há uma configuração corporal ainda muito chapada e bidimensional. A Alcinete apresenta uma configuração corporal um pouco mais natural na relação com os objetos, mas ainda assim bidimensional. Já eu apresento um corpo muito tensionado, com os

ombros elevados para segurar o balaio, demonstrando a falta de intimidade com o objeto. Também é possível perceber que há uma relação frontal, na forma de colocação dos novelos, presente em nós duas, sem haver a exploração dos espaços laterais do corpo e muito menos de torções do tronco. Este aspecto pode ser mais bem visualizado entre 01min54seg e 2min00seg, quando eu estou agachada e realizo um meio giro sobre o pé de apoio para colocar o novelo atrás do meu corpo, em vez de realizar uma torção de tronco.

Os movimentos de agachar e levantar também não são muito naturais. Ao observar o meu corpo, percebo a dificuldade e o desconforto em realizar esse movimento repetidas vezes, de tal forma que, ao final da cena, eu já não me abaixo completamente, mas apenas o suficiente para colocar o novelo no chão. Essa alteração no movimento inicial passa a ideia de desconforto e instabilidade. Também é possível perceber a tensão da coluna, que permanece muito reta, não respirando e/ou participando da realização do movimento.

Há um descompasso no tempo da cena vivenciado por nós, devido ao fato de não conseguirmos estabelecer um diálogo na cena. Assim, cada uma permanece em um espaço individual, com atitudes corporais distintas e pouco harmoniosas. Desta forma, construímos um espaço cênico do qual não parecemos fazer parte. A falta da clareza da relação entre nós provoca um desconforto perceptível na Alcinete quando ela termina sua ação de colocar os novelos. Ela permanece parada no fundo do palco, que é uma marcação desta cena, mas não sabe o que fazer ou como agir, assim ela olha para os lados, me olha, olha a cena, sem conseguir se relacionar verdadeiramente com tudo isso. Percebo também, que não há uma visão global do espaço cênico e da distribuição dos novelos, sendo necessária uma constante atualização de sua configuração pelo olhar, o que promove a quebra da continuidade da cena, prolongando seu tempo de execução.

1.2 - Vídeo: “anexo 1 – 2011 – Cena inicial”:

Assim que esta cena começa, está clara a mudança dos linóleos e coxias, que agora são pretos. O figurino também sofreu alteração devido a minha gravidez. Agora utilizamos macaquinhos curtos de malha cor da pele, o que trouxe a ideia de fluidez e conforto, dando maior liberdade aos movimentos. Além disso, minha constituição física mudou bastante: estou com os cabelos mais curtos, amarrados em meio rabo, com

barriga de quatro meses de gestação, cochas mais grossas, quadril mais largo e os seios mais volumosos, além das alterações na curvatura natural da coluna.

Nesta versão não há mais a presença da música. Nas avaliações que realizamos após a estreia, percebemos, de fato, que ela não era essencial neste momento. Essa modificação trouxe maior foco, nível de atenção e densidade para a cena. O ritmo da cena passou a ser dado por nossas ações e não mais pela música, que não supria esse papel. É extremamente relevante ressaltar que, na filmagem deste dia, há sons de batidas, barulho de carros e vozes na cena. Estes sons, no entanto, não fazem parte do espetáculo. Trata-se de barulhos de uma construção vizinha ao espaço onde encenávamos, do som dos carros que passavam e de pessoas na rua, que, devido ao silêncio deste momento do trabalho, ficaram perceptíveis. Portanto, estes são sons externos.

Nossos corpos apresentam aqui uma configuração bem diferente do vídeo analisado anteriormente. Noto logo nas primeiras imagens a mudança de forma de acoramento/agachamento. Visualizo um exemplo de 00min07seg a 00min15seg, em que estou acorada/agachada e é possível notar as pernas e joelhos mais abertos, o quadril bem mais baixo, maior mobilidade das articulações coxofemorais, maior flexibilidade da coluna e a participação dos braços e ombros de forma mais livre nos movimentos, além do uso de uma leve torção de tronco para colocar uma lã na diagonal direita atrás do corpo. Ao ver esta imagem, em comparação à versão de 2009, tenho a sensação de maior conforto na minha realização desta ação de agachar e levantar, proporcionado pela ampliação dos espaços articulares e pela maior consciência do uso dos apoios e da tridimensionalidade corporal.

Os movimentos estão mais orgânicos e há maior unidade e harmonia corporal em cena. É possível perceber também o uso e a variação mais consciente dos apoios no chão, além de caminhadas mais naturais com os pés plantados no chão. Noto também o uso das duas mãos na realização da colocação dos novelos, com a variação de formas nesta colocação e o uso dos balaios também como superfície de apoio para as transferências de peso. Há a participação de todo o corpo na realização das ações. Apresentamos uma configuração corporal mais tridimensional explicitada pelo uso mais consciente das laterais do corpo, com pequenas torções de tronco, e pela percepção espacial ampliada.

Neste sentido, observo que há uma visão global do espaço cênico, dada pelo equilíbrio do nosso posicionamento durante a execução da cena. Não há mais a

necessidade de quebras no fluxo da cena para a atualização da configuração espacial, percebida mesmo quando estamos de costas para a maior parte do espaço ocupado. A cena agora possui ritmo próprio e há harmonia no tempo cênico vivenciado por cada uma. Esta harmonia acontece devido à construção da relação estabelecida entre nós. Agora existe diálogo, troca e as decisões são tomadas em comum acordo. Desta forma passamos, a fazer parte da cena que estamos construindo.

Com relação aos objetos, há, por exemplo, maior conforto em nossas formas de segurar e transportar o balaio, transmitindo a sensação de que trata de objeto de nosso cotidiano, com o qual temos familiaridade. Nesta versão é possível perceber a sensação do toque nesta relação com os objetos. Vejo a percepção da sensação do contato da pele da mão com osovelos antes de colocá-los no chão, por exemplo, e como esta percepção modifica o nível de atenção e de cuidado com cada detalhe, independente se este é um contato rápido ou mais demorado. As mãos e os dedos tornaram-se mais expressivos. Essas alterações são fruto da experiência do “contato consciente”. Segundo Berta Vishnivetz (1995, p. 48):

A experiência de contato com objetos transforma a relação com eles e com os seres que nos cercam. A relação se torna diferente para o indivíduo que, ao poder adequar a qualidade do contato e ao modular o esforço, desenvolve o respeito pelos próprios limites e, ao mesmo tempo, aprende a ir mais além. Ao realizá-lo, amplia seu campo perceptivo em relação ao outro, nesse caso, um objeto. Chega a compreendê-lo, apreendê-lo, sem perder a integridade individual.

Análise 2– Cena “Tempo Relógio”

Nesta cena consigo visualizar principalmente a modificação da rigidez para a fluidez dos movimentos, mantendo a precisão e a qualidade do movimento direto e melhorando seu fluxo e continuidade. É possível visualizar também o uso mais consciente dos apoios e das forças da gravidade e antigravitacionais nas caminhadas, nos movimentos ativo/passivos e nas transferências de peso.

2.1 - Vídeo: “anexo 2 – 2009 – Tempo Relógio”:

Nesta versão vejo rostos sem expressividade, caras fechadas, sisudas, sérias, transparecendo a tensão vivenciada em cena.

Observo movimentos precisos, mas realizados com tensão superior à necessária para sua execução, resultando em corpos rígidos. Há também grande preocupação com a forma e a premeditação do movimento, ou seja, o movimento seguinte é preparado antes de sua execução. Percebo também a falta de consciência na ocupação e no equilíbrio espacial.

Há excessiva preocupação nos movimentos que exigem transferência de peso para a realização de equilíbrio estático em um único pé, o que demonstra insegurança e pouca consciência do uso das forças gravitacionais e antigravitacionais na realização do movimento. Dois exemplos podem ser visualizados em minhas movimentações: o primeiro refere-se ao intervalo de 00min34seg a 00min46seg, no qual é possível perceber a ineficiência da transferência de peso, pois o peso não chega completamente ao pé de apoio, antes de ser transferido ao outro pé e, com isso, não há o “enraizamento” do pé no chão; além disso, há tensão excessiva no tronco que tenta compensar a ineficácia da transferência, segurando o peso do corpo nas tensões da coluna. O segundo exemplo refere-se ao intervalo de 01min35seg a 01min58seg, no qual também é possível perceber a insegurança da transferência de peso e a falta de enraizamento dos pés no chão, , percebidas na oscilação da perna de base e na instabilidade do equilíbrio.

A relação entre nós em cena é ainda muito frágil, mas podemos visualizar uma tentativa de que ela se estabeleça.

2.2 - Vídeo: “anexo 2 – 2011 – Tempo Relógio”:

Já nesta versão noto a maior fluidez dos movimentos, que preservam sua precisão sem, no entanto, apresentarem o excesso de rigidez.

A relação entre nós está mais bem estabelecida, apresentando maior diálogo, fluidez e sintonia dos movimentos. A fluidez do movimento se mantém, sem haver quebras em seu encadeamento. Percebo o uso das projeções dos segmentos corporais no estabelecimento das relações de contato entre nós. Um exemplo dessa projeção pode ser visualizado entre 02min42seg e 02min50seg, quando projetamos nossos braços na

diagonal e esta projeção gera uma força de aproximação, provocando o início do próximo movimento, o que não acontecia na versão de 2009.

Há, também, a alteração nas sequências individuais de movimento de uma versão para a outra, as quais ocorreram em prol da organicidade da realização das sequências.

Existe ainda uma significativa melhora na consciência do contato com o chão e do uso das forças gravitacionais e antigravitacionais nas transferências de peso e caminhadas. Observando os mesmos trechos citados como exemplos na versão anterior, percebo a maior consciência do uso das forças da gravidade e antigravitacional que geraram a melhora do “enraizamento” dos pés no chão, o uso do chão como apoio e a transferência de peso, que se tornaram mais eficientes. O trecho de 00min42seg a 00min53seg mostra como a entrega do peso do corpo à perna de base colaborou para a transferência de peso se realizar de forma mais efetiva, trazendo maior fluidez e leveza ao movimento. Além disso, tenho a nítida sensação de que as solas dos pés sentem o contato com o linóleo e com as lãs no chão. Já no trecho de 01min27seg a 01min48seg, percebo como a transferência da posição sentada para o equilíbrio estático em uma perna acontece de forma mais fluida e leve, com mais segurança e com o pé de base completamente “enraizado” no chão, dando fluidez e liberdade aos braços e tronco que respiram junto ao movimento.

Entre os minutos 00min55seg e 01min05seg podemos perceber a sensação do contato das mãos da Alcinete com o chão pela forma como ela as apoia para transferir o peso do corpo.

Noto ainda variações de ritmo e encadeamento dos movimentos e pausas nesta versão, que se contrapõem e dão riqueza aos movimentos em relação à versão de 2009. Neste sentido, observo que há a modificação e até mesmo a exclusão de alguns movimentos em prol da organicidade da realização da sequência de movimentos.

Da mesma forma que na cena inicial, também há a presença de ruídos externos à encenação, neste caso, o barulho de uma serra elétrica, que não faz parte da trilha sonora do espetáculo.

De forma geral, percebo que existe individualidade na realização dos movimentos, mesmo quando executamos a mesma sequência. Há conexão e sintonia entre nós devido ao contato e à relação que conseguimos estabelecer. Os movimentos apresentam-se mais fluidos, leves e contínuos, trazendo a sensação de conforto para quem os vê. Há também uma tranquilidade na realização da cena, não havendo indícios

de ansiedade, presentes na versão de 2009, e, com isso, as fisionomias aparentam mais tranquilidade.

Análise 3 – Cena “Brincadeiras”

3.1 - Vídeos: “anexo 3 – 2009 –Brincadeiras” e “anexo 3 – 2011 – Brincadeiras”:

A cena sofre uma mudança radical de escala, passando de uma cena em que as mãos eram protagonistas de uma brincadeira de esconder o objeto, mas todo o corpo tentava expressar esse momento lúdico, deslocando-se pelo espaço cênico, para uma escala minimalista na qual permanecíamos deitadas e as mãos tornaram-se o único foco da brincadeira. Os olhares compartilhavam a cumplicidade e o momento lúdico instaurado. Essa mudança trouxe o foco da atenção e a expressividade para as mãos, instaurando o clima lúdico de forma mais efetiva do que na versão de 2009.

Análise 4 – Cena “Infância”

4.1 - Vídeo: “anexo 4 – 2009 –Infância”:

Nesta cena também é nítido como a falta de contato adequado dos pés com o chão prejudica a realização do giro do corrupio. Não há o “enraizamento” dos pés no chão, necessário para manter a estabilidade do giro; além disso, o desequilíbrio das forças empregadas no contrapeso também colabora para que o corrupio não se mantenha no mesmo lugar. Esse desequilíbrio de forças provoca a oscilação entre momentos em que o corrupio acontece com o contrapeso e momentos em que retomamos nosso eixo individual. Nesse movimento há também a variação do eixo do giro, que ora se encontra no centro, entre nós duas, ora está na intérprete que vai ao chão e depois retorna para o centro. Esta variação, ainda não dominada por nós, gera uma confusão na troca das mãos, o que ocasiona a quebra da fluência do giro que deveria acontecer em contrapeso durante todo o tempo. Apenas ao final deste movimento é que conseguimos encontrar o equilíbrio das forças do contrapeso, o que resulta no fluxo regular e fluido do giro que acontece sem deslocamento.

Há um excesso de tensão e energia empregada nesta cena, transparecendo ansiedade nos deslocamentos e na realização dos movimentos que se seguem. Esta ansiedade aparece na relação descompassada dos movimentos com a música, que também prejudica a fluência da cena. Um exemplo pode ser visualizado de 00min48seg a 01min15seg, na relação pouco harmônica que a Alcinete tenta estabelecer entre seus movimentos e a pulsação da música. Neste mesmo trecho também é possível perceber minha dificuldade e insegurança em realizar mais um movimento de mudança de peso e equilíbrio em uma perna, como o descrito na análise 2, o que também acarreta tensão excessiva nos ombros e braços. Essa preocupação recorrente com as transferências de peso e momentos de equilíbrio sempre me faz transferir o foco de atenção da cena para o movimento, o que provoca a quebra momentânea da relação com a Alcinete.

4.2 - Vídeo: “anexo 4 – 2011 – Infância”:

Na versão de 2011 ainda percebo a dificuldade de assimilação das mudanças de eixo nos movimentos de corrupção, no entanto, os pés estão mais “enraizados” no chão. Há também maior consciência do uso do contrapeso, o que resulta na melhor fluência do giro. No entanto, ainda há a presença de algumas quebras geradas pela dificuldade com as mudanças de eixo do giro e do contrapeso.

O clima lúdico instaura-se na cena e percebo que existe mais prazer e diversão na realização da cena. As expressões faciais são mais leves e noto o prazer na realização da coreografia, o que não acontecia na versão anterior. Há também maior liberdade na estrutura coreográfica fixa, percebida através de nossas brincadeiras entre os movimentos coreografados e a liberdade com a música, uma vez que os movimentos não estão fixados em uma contagem musical específica. O jogo e a cumplicidade estão instaurados. No trecho entre 00min58seg e 01min01seg é possível visualizar o prazer do momento expresso na expressão da Alcinete.

No trecho entre 00min40seg a 01min04seg, o mesmo analisado na versão de 2009, percebo a melhora de minha transferência de peso de uma perna a outra. Agora esta transferência é realizada de forma mais segura e tranquila, com ombros e braços apresentando a tensão necessária à realização do movimento. Desta forma observo que minha atenção está na relação com a Alcinete e não mais na transferência de peso. Ainda neste trecho observo que os movimentos da Alcinete estão mais fluidos. Ela

estabelece um diálogo melhor com a música brincando com o pulso, a letra e os seus movimentos que são ora lentos, ora pausados e ora rápidos.

Análise 5 – Cena “Solos”

Posso afirmar que, de modo geral, é nesta cena que percebemos melhor os indícios do estado corporal “corpo-novelo” em ambas as versões. A versão de 2009 apresenta apenas indícios deste estado corporal, e em 2011, esse estado está mais claro. Esta cena também representa nosso momento de maior autonomia como intérpretes/criadoras, pois nossos solos se mantiveram íntegros em sua forma de criação.

Ao assistir o vídeo da versão de 2009, percebo que, mesmo tentando trazer o estado corporal “corpo-novelo” para a cena, em nosso corpo ainda predomina uma configuração bidimensional. Há também a presença de tensões desnecessárias em nossa execução, expressas pela tensão respiratória. A motivação para a realização dos movimentos também é externa. Há maior preocupação com a forma e a expressão estética do que com o sentido dos movimentos. Assim, os movimentos tornam-se sem clareza de sentido, expressando a forma apenas pela beleza estética.

Quando comparo o vídeo “anexo 5 – 2009 – meu solo” com as cenas anteriores desta mesma versão, afirmo que aqui é o momento em que eu apresento uma atitude corporal mais natural, sendo possível perceber alguns indícios de identidade nos movimentos que sobressaem à carapaça da técnica clássica impregnada em meu físico. Minha coluna respira um pouco mais juntamente com os movimentos. É possível perceber minha tentativa de dilatar os sentidos e trazer a sensação do contato das mãos com o meu corpo, bem como a de permitir que esta sensação componha o movimento e altere a respiração, como, por exemplo, no trecho de 00min16seg a 00min33seg.

Neste mesmo vídeo anexo é possível visualizar um exemplo da preocupação com a forma e a expressão estética citada um parágrafo acima. Sendo assim, no trecho de 02min31seg a 02min43seg visualizo o momento em que realizo uma corrida desnorteada na qual não há um foco claro no olhar que se perde nos deslocamentos. No meu último movimento, realizado antes da transição do meu solo para o solo da Alcinete (de 03min40seg a 03min52seg), é possível perceber que ainda não há um domínio da entrega do peso, da consciência do uso da força da gravidade, uma vez que eu tento soltar meu peso apoiando-o nos braços e pernas, mas as pernas não reagem a

essa alteração de apoio, permanecendo com o tônus inalterado. Ao observar a Alcinete em segundo plano, ainda neste vídeo, a vemos realizar a ação de desenrolar o novelo. Percebo que há a preocupação dela em tornar esta ação estética, o que faz com que o sentido da ação também se perca. Além disso, ela não parece sentir o novelo de fato em suas mãos, tocando-o apenas com as pontas dos dedos.

No vídeo “anexo 6 – 2009 – solo Alcinete”, também percebo essa preocupação com a forma, a estética do movimento. Há por parte da Alcinete a tentativa de tornar presentes as sensações da pele e trazê-las para o movimento, como vemos nos trechos de 00min05seg a 00min14seg, de 00min33seg a 00min47seg e de 01min40seg a 01min48seg, nos quais ela estimula a pele de variadas formas. Como relatado nas cenas anteriores da versão de 2009, aqui também vejo a lacuna provocada pela falta da relação entre nós duas. Eu, que estou em segundo plano, estou no meio da cena enrolando o novelo, desconectada da ação principal – solo da Alcinete. Minha atitude corporal não se relaciona nem com a cena, nem com a Alcinete e nem com o novelo. A Alcinete tenta buscar o meu olhar, por duas vezes, ao longo deste trecho de vídeo, na tentativa de estabelecer a relação, mas eu estou completamente desligada da cena e envolvida com a tarefa de enrolar o novelo.

Já na versão de 2011 é possível vislumbrar a tomada de consciência da tridimensionalidade do corpo, observada pela forma como nos relacionamos e nos posicionamos no espaço, e pela exploração de outras direções que não apenas frente-trás, ou lado-lado. Observa-se também outra qualidade de presença na relação estabelecida entre nós. Há nesta versão uma ressignificação gerada pela assimilação da movimentação e consciência de cada gesto ali colocado. Essa tomada de consciência dos gestos gera, inclusive, algumas pequenas modificações nos movimentos que ocorreram em favor da organicidade e da clareza do gesto. Os movimentos agora assimilados parecem brotar de nosso interior, da expressão de nossas histórias pessoais. Não se trata mais de um poema corporal que fala de outra pessoa e é declamado pelo nosso corpo, externo a nós. Agora é nossa história contada por esses movimentos, inspirados no poema de Luciana Paludo. Os movimentos ganham volume, tridimensionalidade, desenhos, expressão, sentimentos, individualidade e identidade.

No vídeo “anexo 5 – 2011 – meu solo” é possível perceber a tranquilidade presente desde a minha entrada em cena. Minha respiração também está mais livre e minhas articulações estão mais soltas, o que se reflete na fluência da movimentação. No movimento final, antes da transição dos solos (de 03min30seg a 04min00seg), vejo

como os braços e as pernas reagem ao peso abandonado sobre eles, e como os pés parecem afundar no chão. A sensação é de que algo pesa, de que a coluna dói, tornando o sentido do movimento presente.

Em segundo plano, vejo a mudança de qualidade do contato das mãos da Alcinete com o novelo, sendo possível perceber que ela sente sua forma e seu volume. A transição entre os solos acontece com mais naturalidade, mantendo e estreitando a relação entre nós.

Este solo é a expressão máxima do momento de mudança que eu estava vivenciando. Reflexões sobre mudanças do corpo, envelhecer, amadurecer, tornar-me mãe, aceitar a passagem do tempo, tornar-me adulta, fazer escolhas, caminhos, escolhas... medos, desejos, anseios... sentir, sentir, sentir, sentir minha pequena se agitando na barriga com a cena anterior e entrar acalmando-a, como quem diz “Calma, está tudo bem! A mamãe está aqui!”, afinal essa mão na barriga não existia na versão anterior e não era apenas uma necessidade estética de dizer “olhem, estou grávida!”. Minha filha estava de fato agitada e por isso pulava aqui dentro. Tato. Contato. Toque. Eu precisava tocá-la para que ela se acalmasse juntamente com minha respiração. Lembrar, chorar... sentir saudades... a melhor sensação do mundo: dançar e senti-la dançando comigo, algumas vezes eu ia para um lado e ela para o outro....

No vídeo “anexo 6 – 2011 – solo Alcinete”, visualizo a expressão mais clara do estado “corpo-novelo” na Alcinete. No trecho de 00min40seg a 01min11seg há uma sensibilidade tátil aflorada, além de uma flexibilidade do tônus expressa nos movimentos que ela realiza. Esses movimentos variam de momentos impregnados da técnica de balé clássico, que faz parte da história corporal dela, com momentos de extrema respiração e fluência, uso consciente dos apoios, expressividade e naturalidade na realização dos movimentos, além da marca pessoal em cada passagem – autoria e identidade dos movimentos. No trecho de 01min29seg a 02min00seg ela se delicia em sua execução, havendo a variação gradativa e muito clara do tônus. Esta variação é percebida em sua expressão facial, que transmite a alteração corporal global, notada não apenas no rosto, mas verificada quando a câmera abre a imagem que estava em close, em que percebemos que a qualidade do movimento mudou. Essa variação se repete em diversos momentos ao longo do solo. De 03min15seg a 03min23seg verificamos o trabalho de “contato consciente”, quando ela sente a lã sem precisar tocá-la. Este não é

um movimento de hesitação do toque, ela realmente toca a lã sem precisar encostar a mão.

Análise 6 – Cena “Caminhada sobre o fio”

Na Parte II dessa dissertação relatei minha dificuldade de transferência de peso durante a realização de uma simples caminhada. Ao comparar esta cena nas duas versões, 2009 e 2011, tem-se um exemplo claro do aprofundamento do trabalho de “transporte” na conscientização do uso do repulse na transferência de peso de minha caminhada.

Assim, no vídeo “anexo 7 – 2009 – caminhada lã”, percebo o excesso de tensão empregado na parte superior do corpo, na tentativa de compensar a transferência e o contato inadequado dos pés com o chão. Meus pés parecem não sentir seu contato com o chão e nem com a lã sobre a qual caminho. Além disso, há três cenas acontecendo simultaneamente: uma da Alcinete se movimentando, outra do vídeo projetado ao fundo do palco e outra com minha caminhada sobre a lã. As três cenas ocorrem isoladamente e independentes umas das outras, sem estabelecer relação entre si. O objetivo inicial não era esse. As cenas deveriam se relacionar, dialogar.

Já no vídeo “anexo 7 – 2011 – caminhada lã” não há mais a presença do vídeo, o que provoca a transferência da atenção para um único foco, a caminhada. Nesta ação a relação entre nós, que estava estabelecida desde os solos, se aproxima unificando a cena e promovendo a ligação entre os momentos individuais (solos) e o pas de deux que se seguirá.

Quanto à minha caminhada, percebo maior consciência do contato dos meus pés com o chão e do uso do repulse na transferência do peso. Ou seja, há maior consciência do uso do solo como superfície de apoio que, ao ser adequadamente empurrado, auxilia a transferência do peso. O contato dos pés com o solo e com a lã está mais presente e os pés “enraízam” no chão. Todas essas características resultam em um deslocamento mais eficiente e em um estado corporal mais natural.

Análise 7 – Cena “Pas de Deux – corpo-novelo”

A cena anterior, “caminhada sobre o fio”, faz a ponte para o contato físico efetivo entre nós nesta cena, pois viemos de um momento (solos) em que esse contato direto não acontecia. O contato se inicia pelo toque das mãos e, em seguida, há uma busca o corpo da outra como um suporte, um aconchego, uma forma de amparo.

No vídeo “anexo 8 – 2009 – corpo-novelo” esse contato inicial se dá de forma tímida. Apenas as laterais do corpo se tocam e o acolhimento acontece apenas pela atitude das mãos, que seguram a outra para não deixá-la cair. Ao longo do pas de deux esse contato vai se estreitando, no entanto não há a assimilação do corpo da outra. Percebo também, nesta cena, assim como em todo o espetáculo (versão 2009), a preocupação excessiva com a forma e uma leve premeditação dos movimentos. Há também uma relação de previsibilidade musical nesta cena. Essa previsibilidade musical ocorre por não estarmos suficientemente familiarizadas com a música, sendo necessário nos prender a uma contagem. Como ainda não havíamos dominado a contagem, parecemos correr atrás da música durante toda a coreografia.

Na versão de 2011 noto a assimilação e a internalização do pulso musical. Assim adquirimos maior liberdade e tranquilidade para reagirmos à música, deixando o movimento fluir nesta relação música-movimento. Comprovo isso ao assistir o vídeo “anexo 8 – 2011 – corpo-novelo”. Aqui, desde o primeiro momento, há maior entrega e contato corporal, além de uma estreita relação entre nós, muito diferente da versão de 2009.

Logo nas primeiras imagens (de 00min07seg a 01min16seg) vejo a variação e a flexibilização do meu tônus corporal alterando completamente minha atitude em cena. Percebo meu tônus diminuindo, como se meu corpo derretesse, sendo amparado pela Alcinete. Gradativamente meu tônus volta a se elevar até chegar a um nível de alerta e destreza ao final do trecho indicado.

O contato entre nós duas parece ditar a movimentação nesta versão. A brincadeira de “eu te levo e você me leva” parece conduzir os movimentos. Não são mais os movimentos que conduzem a relação de contato, eliminando, assim, a ansiedade de sua realização. Esperamos sempre para ver o que a outra irá fazer e, somente então, avaliamos a melhor forma para nos desenrolarmos. Mesmo nos momentos de falta de sincronia, como, por exemplo, de 01min47seg a 01min50seg, não há quebra da relação e nem o prejuízo da cena. Ao contrário, esse desencontro parece até compor e

enriquecer o momento, trazendo a proposta de cânone. Também com relação às lãs no chão nos relacionamos de forma mais rica.

Análise 8 – A relação com os novos em cena

A multiplicação dos novos em cena gerou a desestabilização do nosso corpo que já estava habituado a uma configuração espacial, sem novos no chão. Esta nova configuração quebrou nossa segurança e nos obrigou a dividir nossa atenção e a nos adaptar a esta nova realidade, tirando-nos da zona de conforto. Fomos obrigadas a buscar outras formas de realizar os deslocamentos, de deitar no chão, de nos movermos sem tropeçar nesses objetos de cena. Precisávamos aprender a nos relacionar com esses novos elementos. Para isso, foi preciso aguçar nossa percepção tátil e nossa consciência espacial.

Inicialmente, na versão de 2009, a relação que estabelecemos com esses objetos era de obstáculos. Existia a preocupação de que os novos não nos atrapalhassem a executar os movimentos, havendo assim uma relação mínima entre nós e estes objetos. Desviávamos de onde eles se encontravam e/ou realizávamos os movimentos sobre eles e sem tocá-los. O contato com eles se efetivava apenas de forma superficial, quando os tocávamos para colocá-los em cena, ou para enrolar/desenrolar, ou, ainda, quando o movimento os encontrava em sua trajetória, provocando o choque e o deslocamento desses objetos. Apenas na versão de 2011 conseguimos visualizar a assimilação real deste objeto na cena.

Ao ver o vídeo anexo “relações com novos”, comparo e percebo as adaptações corporais sofridas nessas relações entre movimento coreográfico e objeto de cena. Neste vídeo há trechos de cenas de um ensaio de 2009 de 00min00seg a 04min09seg, quando havia apenas um único novo incorporado à estrutura coreográfica. Nestas cenas de ensaio percebo uma grande segurança na realização dos movimentos e, inclusive, mais agilidade, controle e limpeza ao realizá-los. No entanto, estamos um pouco perdidas no espaço e nos relacionamos apenas com a música, pois a relação espacial entre nós ainda não acontece. O uso do solo limita-se a ação de ir até ele, cair, e levantar-se dele.

Os trechos visualizados entre 04min10seg a 07min09seg referem-se à versão de estreia de 2009. Neste momento já havíamos introduzido os demais novos no espetáculo. Noto a presença de certo controle na realização dos movimentos que agora

são calculados para não se chocarem demasiadamente com os novelas. Esta é a primeira tentativa de diálogo entre os movimentos e os novelas: passar entre eles, sobre eles e chocar-se com eles, quando é inevitável. Há observação do espaço para escolher o melhor lugar para se colocar entre os novelas e iniciar a sequência de movimentos. Essas movimentações provocam o deslocamento de lugar dos novelas, o que gera uma nova configuração espacial e exige atenção para a realização do próximo movimento. Estávamos aprendendo a lidar com o acaso no espetáculo.

Entre 07min10seg e 13min15seg visualizo trechos da versão de 2011, quando a relação com os novelas tornou-se mais madura. Aqui percebo a busca da relação com o objeto. Esta relação não acontece mais apenas acidentalmente. Empurrar, arrastar, deitar sobre eles, prender os fios entre os dedos, tocá-los com os pés, as mãos, o corpo como um todo, são algumas ações desta nova relação. O estabelecimento destas relações transforma o espaço cênico, que ganha uma textura diferente, avolumada e acolhedora. Além disso, as lãs e os novelas passam a fazer parte de nossos movimentos e, em alguns momentos, tornam-se prolongamentos do nosso corpo, estabelecendo a ligação entre nós, intérpretes/criadoras, em cena, como um cordão umbilical que une esses dois corpos e estreitam nossa relação.

Algumas considerações

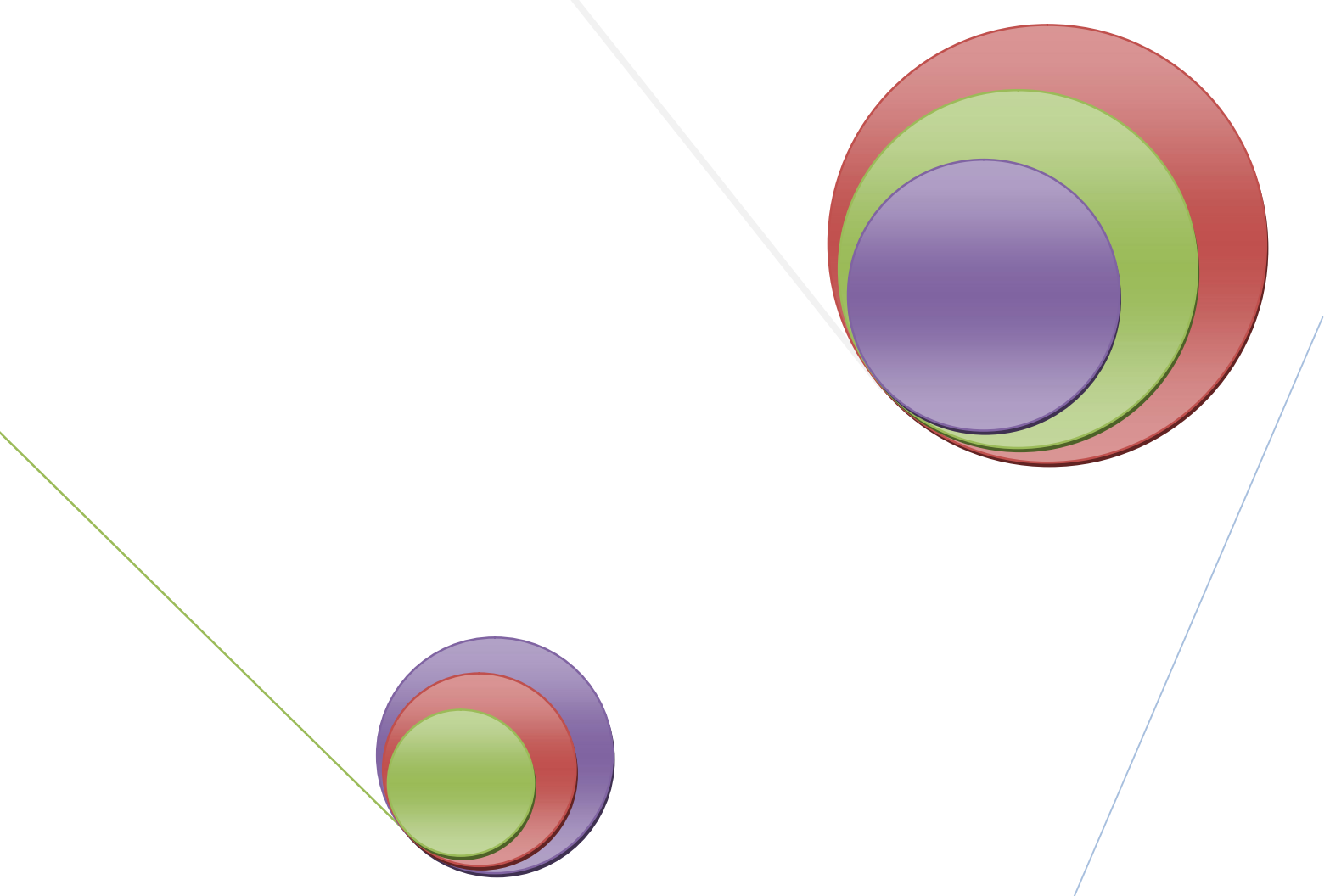
Ao rever as diferentes versões do espetáculo “Des(fio)”, percebo que em 2009 as vivências eutônicas ainda estavam muito internas, em nível de conhecimento pessoal. O trabalho ainda estava no estágio de sensibilização, estávamos internalizando as sensações de volume e tridimensionalidade corporal e tomando consciência das relações de contato. Somente depois desta assimilação é que as reverberações corporais começariam a aparecer em nossa prática artística. Podíamos percebê-las e senti-las em nossa estrutura corporal, mas elas ainda não apareciam claramente no todo da estrutura do espetáculo.

Um momento pontual em que visualizo o reflexo dessas vivências e, portanto, vislumbro alguns aspectos do estado corporal “corpo-novelo” na versão de estreia de 2009 é na realização dos solos – cena 5 “Solos”. Ali encontro um corpo um pouco mais fluido, com a presença da identidade de cada intérprete na realização dos movimentos.

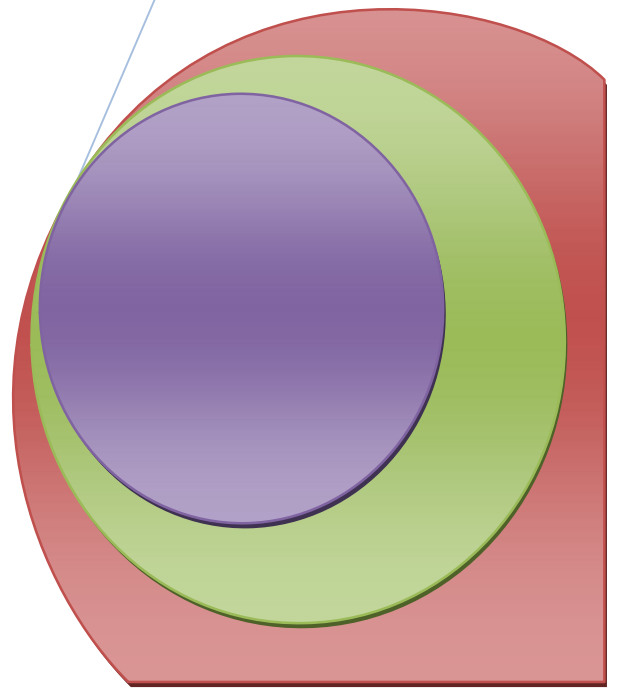
Já em 2011 os princípios eutônicos estão mais bem assimilados, e nossos corpos expressam a naturalidade e a fluidez do movimento eutônico em praticamente todo o espetáculo. Ressalto o momento do solo da Alcinete, apontado na análise 5, como exemplo do estado “corpo-novelo”.

Eu consideraria como exemplo do meu momento “corpo-novelo” o meu estado na “Cena inicial”, em que noto a maior diferença entre as versões de 2009 e 2011 referente à naturalidade e à fluência com que realizo os agachamentos, a colocação dos novelos em cena, e me adapto ao objeto balaio, carregando-o com intimidade.

Com a análise aqui empreendida, , espero ter sido possível tornar mais claro o que seria o estado corporal “corpo-novelo”, por meio da visualização das modificações que nossos corpos sofreram ao longo do trabalho de pesquisa e investigação para o desenvolvimento do espetáculo “Des(fio)”.



CONSIDERAÇÕES FINAIS



O fazer artístico nos traz a possibilidade de “experenciar”, por esse motivo o exercício artístico é um instrumento de sensibilização estética e política, transformando artistas e público. Assim, pensar o processo de criação colabora com a construção do conhecimento artístico, porque neste ato passamos por duas experiências centrais: a primeira no ato da criação e a segunda quando revisitamos o caminho percorrido com distanciamento e olhar crítico. Este processo “[...] é o que aciona a produção de subjetividade num trânsito de informações que torna visível o que estava invisível no início do processo” (SETENTA, 2008, p. 57). Sendo possível considerar a construção do sujeito baseada na experiência vivenciada neste processo de criação e análise artística, observamos então a construção de uma atitude crítica no artista.

A experiência vivenciada ao longo do processo de pesquisa e criação do espetáculo “Des(fio)” significou para mim a possibilidade de entrar em contato com um universo desconhecido e diverso. Ao me abrir para as novas possibilidades de criação e de configurações corporais abarcadas pela dança contemporânea, descobri que existem outras formas de se fazer dança e outras formas de se trabalhar o corpo na dança. Uma delas parte, inclusive, da visão de integração “corpo-mente”, na qual o corpo é muito mais do que um simples amontoado de carne, mas um soma vivo e pulsante. Pude descobrir, na prática, formas de desenvolver alguns dos princípios prezados pela dança contemporânea: a identidade do movimento, a individualização do corpo e do gesto, a autonomia e o respeito ao intérprete e aos processos individuais, o trabalho a partir da esfera sensível, a conscientização de minhas potencialidades criativas e o uso da força da gravidade como propulsora do movimento. Essa experiência alterou não só minha visão artística como também reverberou em minha prática docente, trazendo um olhar mais generoso e atento ao aluno e buscando formas de estimular sua consciência e autonomia, mesmo durante as aulas de técnica clássica.

Além disso, vivenciar um processo no qual a reflexão e a execução foram na contramão do movimento frenético dos tempos modernos, ditado pela velocidade do micro-ondas, da internet e dos demais equipamentos tecnológicos e meios de comunicação, proporcionou-me outra forma de ver a produção artística, reconhecendo a importância do tempo na maturação das ideias e da obra.

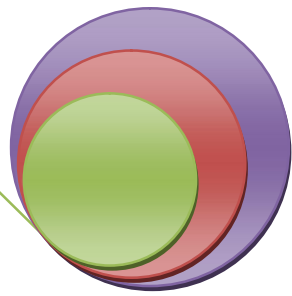
O tempo de aprofundamento do tema na pesquisa, o tempo de assimilação das pesquisas realizadas, o tempo de decantarem as ideias, o tempo para experimentar,

experienciar, modificar, incluir, retirar, desistir, resistir, transformar, distanciar e mergulhar.

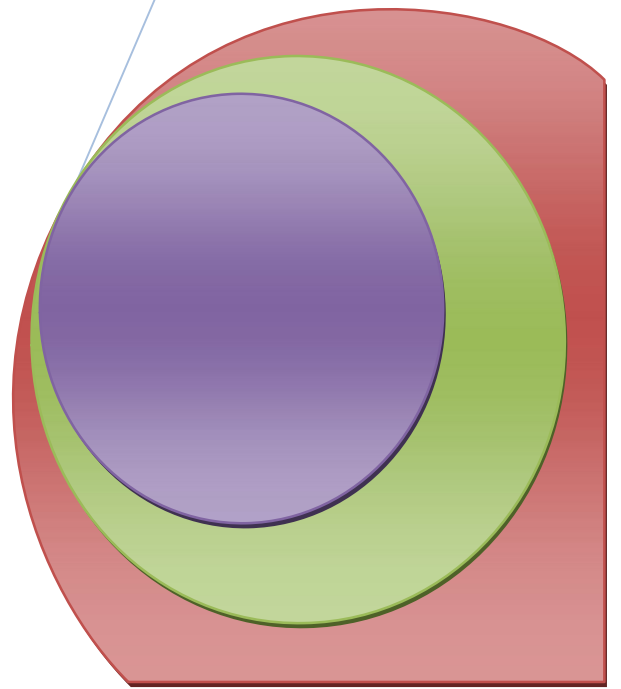
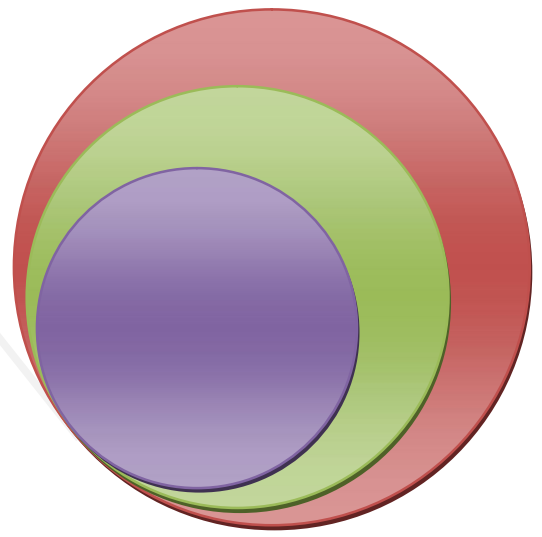
Desta forma, posso afirmar que a busca de um estado corporal em cena passa, antes de tudo, pela construção do posicionamento ético e estético do intérprete diante do tema tratado e da linguagem abordada. Não há reverberação artística no mero trabalho técnico de um corpo se não há consciência das potencialidades artísticas e sensíveis desse “corpo”, desse intérprete, ou se não há o conhecimento da linguagem utilizada para expressar/comunicar. A aquisição desta atitude passa, portanto, pela entrega do intérprete a uma nova experiência criativa, abrindo seus canais perceptivos e se disponibilizando a vivenciar novas possibilidades de criação. Neste sentido, a eutonia me trouxe a possibilidade de realizar um contato interior profundo, despertando meus sentidos e desenvolvendo minha autonomia como intérprete/criadora, além de ter se mostrado um excelente veículo de sensibilização e preparação técnico/estético para esta proposta cênica. A busca pelo “corpo-novelo” ampliou meu repertório corporal e a consciência da tridimensionalidade e do volume do meu corpo. Contribuiu também para o entendimento e a busca do tônus mais flexível em prol do uso consciente da força na realização dos movimentos, o que me trouxe atitude e movimentos mais naturais e fluidos. Sendo assim, o estado corporal apresentado em cena no espetáculo “Des(fio)” por mim e pela outra intérprete – Alcinete Sammya – é resultado desta conscientização, sensibilização e flexibilização do tônus corporal, proporcionado pelo processo de investigação baseado na eutonia.

Além disso, a prática da eutonia durante a criação do espetáculo “Des(fio)” tornou possível esta experiência de pesquisa e investigação acadêmica de um processo que vivenciei. Ao desenvolver a sensibilidade superficial e profunda, o trabalho com a eutonia desenvolve a capacidade do aluno de observar-se profundamente e desenvolver sua autonomia. Esse processo gera um estado de presença e neutralidade de observação, no sentido de não se deixar influenciar pelas expectativas de um resultado determinado (ALEXANDER, 1991).

Foi nesta perspectiva que procurei construir este trabalho de conclusão de mestrado. Uma reflexão sobre o processo de desenvolvimento de um estado corporal para um projeto estético específico, mergulhado em minhas emoções, impregnado de minha corporalidade e de meu fazer, mas nem por isso menos consciente e comprometido com a investigação acadêmica.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



Referências bibliográficas

AGAMBEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

_____. **Ouvir contar: textos em história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ALEIXO, Fernando Manoel. **Vocabulário poético do ator**. Campinas, 2009.

ALEXANDER, Gerda. **Eutonia: um caminho para a percepção corporal**. Tradução de José Luis Mora Fuentes. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

AQUINO, Dulce. Dança – Artefato do corpo natural e cultural. In. CALAZANS, Julieta; CASTILHO, Jacyan; GOMES, Simone (coord.). **Dança e Educação em movimento**/. São Paulo: Cortez, 2003. p. 254-26.

BEVILAQUA, Fernanda Gomes Fonseca. **Tecendo vivências sobre autonomia: nas teias da eutonia**, Uberlândia, 2010. Não publicado.

BONDIA, Jorge Larrosa. A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento da escrita e na vida. **Educação e realidade**, v. 29, n. 1, p. 27-43, jan/jun. 2004.

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

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CABRAL, B. O teatro como conhecimento. In: CARREIRA, André; CABRAL, Biange; RAMOS, Luiz Fernando; FARIAS, Sérgio Coelho (orgs.) **Metodologias de pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p. 09-16.

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

CANTON, Kátia. **Tempo e memória**.. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. Coleção temas da arte contemporânea

CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. Fotografias como documentos “textuais”: pontuações sobre as encenações de “Romeu e Julieta” e “Um Molière Imaginário” (Grupo Galpão – 1992/1998). In: **Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação Em Artes Cênicas**, Florianópolis, 8 a 11 de outubro de 2003. Anais... Florianópolis: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2003. Série Memória ABRACE VII. p. 20-22.

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

CUNHA, Newton. **Dicionário Sesc**: a linguagem da cultura. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2003.

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

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

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Cena** – Periódico do programa de pós-graduação em artes cênicas/ Instituto de Artes –UFRGS. Porto Alegre, n. 7, 2009, p. 77-88.

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

GANDOLFO, Luciana. Eutonia: a flexibilidade do tônus muscular na dança. In: **Seminários de Dança 4 – O Averso do Averso do Corpo**: Educação Somática como Práxis. Organização Cristiane Wosniack e Nirvana Marinho. Joinville: Nova Letra, 2011. p. 111-126.

GARCIA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Lessa; trad. da introdução, Gênese Andrade. 4ª. ed. 3ª. Reimpr. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

GOMES, Simone. *A dança e a mobilidade contemporâneas*. In CALAZANS, Julieta; CASTILHO, Jacyan; GOMES, Simone (coord.). **Dança e educação em movimento**. São Paulo: Cortez, 2003. . p. 109-120.

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

_____. **Dança Educativa Moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.

LAMBERT, Marisa Martins. **Expressividade Cênica pelo fluxo percepção/ação**: o sistema Laban/Bartenieff no desenvolvimento somático e na criação em dança. 2010. 279f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas – SP, 2010.

LARROSA. **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas**. 3ª. ed. Tradução de Alfredo Veiga Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Arte da composição**: teatro do movimento. Brasília: LGE, 2008.

MARQUES, Isabel A. Corpo, dança e educação contemporânea. **Pró-Posições**, Campinas, v. 09, n. 2 (26), p. 70-78, junho. 1998.

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

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. **Danças brasileiras contemporâneas**: um caleidoscópio. 2009. 565 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas – SP, 2009.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. **Dança da personagem**: um estudo do movimento e da ação na linguagem contemporânea. 2004. 59 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas – SP, 2004.

PLAZA, J. Arte, ciência, pesquisa: relações. **Trilhas**, IAR-UNICAMP, n. 6, p. 21-32, jul/dez. 1997.

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

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.

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

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Horizontes do Corpo. In BUENO, Maria Lucia; CASTRO, Ana Lúcia (orgs.). **Corpo, Território da Cultura**./ São Paulo: Annablume, 2005. p. 119-134.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

SILVA, Angela Maria. **Guia para normalização de trabalhos técnico-científicos**: projetos de pesquisa, trabalhos acadêmicos, dissertações e teses. 5 ed. rev. e ampl. Uberlândia: UFU, 2008 (3ª. reimpressão).

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura**: a dança contemporânea em cena. Campinas: Autores Associados, 2006.

THRAL, Karin; RAMOS, Adriana Vaz (orgs.). **Artes Cênicas Sem Fronteiras**. São Paulo: Anadarco, 2007.

TRINDADE, André. **Gestos de cuidado, gestos de amor**: orientações sobre o desenvolvimento do bebê. São Paulo: Summus, 2007.

VISHNIVETZ, Berta. **Eutonia**: educação do corpo para o ser. Tradução de Benita Beatriz Canabrava. São Paulo: Summus, 1995.

Referência de sites

AQUINO, Rita Ferreira de. Uma reflexão sobre a autonomia da dança como área do conhecimento. In: **IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação e Artes Cênicas**, 2007. Disponível em: <www.portalabrace.org>, Acesso em: 11/02/2010.

FISCHER, Bruno. **Alterações fisiológicas durante a gestação**. Disponível em: <http://www.gease.pro.br/artigo_visualizar.php?id=93>, Acesso em: 20/03/2012.

LEPECKI, André. **Writing in motion**. Disponível em: <<http://sarma.be/docs/728>>, Acesso: 09/02/2012.

O Escafandro e a Borboleta. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-119032/>>, Acesso em: 29/04/2012.

PALUDO, Luciana. **Os Humores do Poeta**. Disponível em: <http://www.lupaludo.art.br/humores_forma.htm>, Acesso em: 30/06/2011.

SILVA, Elsie Coelho da. **Três cenas de uma mesma história: os olhares de Sebastião Salgado sobre o garimpo na Serra Pelada**. Disponível em: <<http://www.nupea.fafcs.ufu.br/pdf/pesquisa11.pdf>>, Acesso: 09/02/2012.

TELLES, Narciso. A experiência como atitude metodológica na pesquisa em teatro. In: **IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação Em Artes Cênicas**, Belo Horizonte, 05 e 06 de junho de 2007. Disponível em: <<http://ebookbrowse.com/a-experiencia-como-atitude-metodologica-na-pesquisa-em-teatro-narciso-telles-pdf-d144298517>>, Acesso em: 06/04/2012.

Referência de figuras

Figura 01 – Concha.

Disponível em: <<http://sideofthenight.blogspot.com.br/2008/07/praias.html>>, Acesso em: 11/04/2012.

Figura 02 – fita de moebius.

Disponível em: <<http://olivrodehistoriasdorodrigo.blogspot.com.br/2011/05/licao-de-logica.html>>, Acesso em: 11/04/2012.

Figura 03 – novelo.

Disponível em: <<http://emlinhascurvas.blogspot.com.br/2010/10/fio-condutor.html>>, Acesso em: 12/04/2012.

Figura 04 - Cadeias Musculares – Infância.

DENYS-STRUYF. Godelieve. **Cadeias musculares e articulares: o método G.D.S.** São Paulo: Summus. 1995.

Entrevistas

BEVILAQUA, Fernanda Gomes Fonseca. **Na voz da diretora**. Entrevista concedida à pesquisa. Uberlândia, 25 mai. 2011.

_____. **Entrevista**. Mensagem recebida por <bailarinaline@yahoo.com.br> em: 06 mar. 2012.

FARIA, Alcinete Sammya Matos Machado. **Na voz da Intérprete**. Entrevista concedida à pesquisa. Uberlândia, 14 jun. 2011.

_____. **Retorno**. Mensagem recebida por <bailarinaline@yahoo.com.br> em: 16 abril. 2012.

_____. **Respostas**. Mensagem recebida por <bailarinaline@yahoo.com.br> em: 02 de maio 2012.

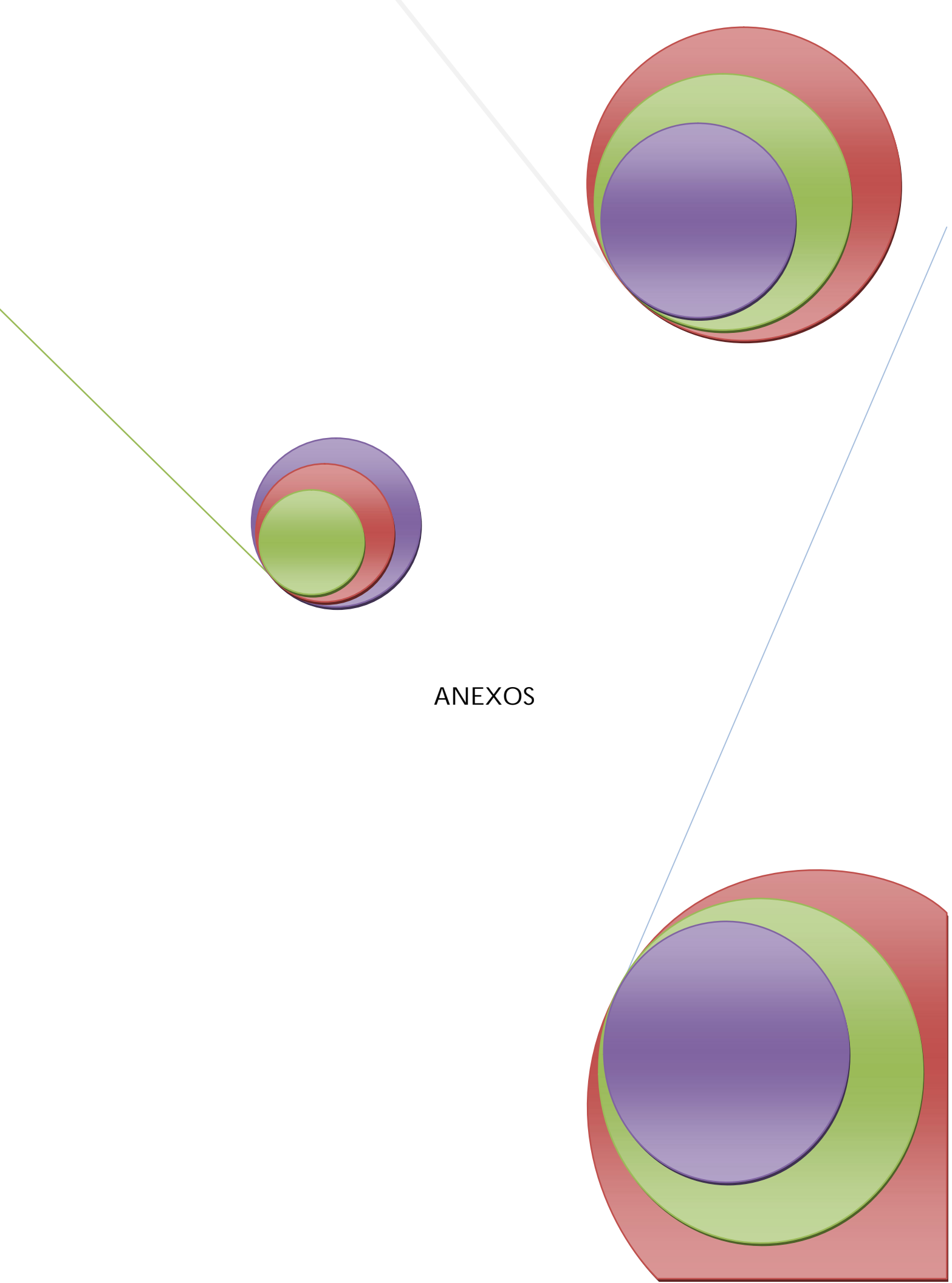
Referência de CDs

VELOSO, Caetano. Asa, Asa. In: VELOSO, Caetano. **JÓIA**. LP/CD Philips/Phonogram 6349 132.1975.1 disco sonoro. Faixa 4 (1min 38s).

BARBATUQUES. Abduzidos. In: BARBATUQUES. **O seguinte é esse**. Produzido por Bruno Buarque e Fernando Barba. 2005. 1 disco sonoro. Faixa 1 (1min 46s).

VILELA, Ivan. Paisagens. In: VILELA, Ivan. **Paisagens**. Compact disc digital áudio. 1998.1 disco sonoro. Faixa 7 (7min 59s).

DANÇAS OCULTAS. Distância. In: DANÇAS OCULTAS. **Pulsar**. Magic Music. 2004. 1 disco sonoro. Faixa 6 (2min 50s).



ANEXOS

Entrevistas

As entrevistas realizadas com Fernanda Gomes Fonseca Bevilaqua e Alcinete Sammya Matos Machado Faria seguem anexas.

Vídeos

Vídeos anexos em formato digital – .avi – no DVD que acompanha este memorial de conclusão de mestrado.

ANEXO A – Programa do espetáculo “Des(fio)”



DES (fio) é um trabalho de dança contemporânea que traz perguntas sobre o tempo. O tempo não seria entre tantas perguntas um mediador do nosso tônus muscular? Desde o nascer iniciamos uma tentativa de aquisição de tônus¹ para o exercício da ascensão. Cada gesto e movimento que o corpo imerso na cultura realiza, é um esforço muscular que afeta as relações do espaço e tempo. O tempo, no contexto da pesquisa realizada para o trabalho DES (fio) assume o lugar do corpo/espaço. Novelas e linhas são metáforas da construção e desconstrução do tempo no corpo. Corpo/tempo/espaço: "abrigo de simultaneidades"². O corpo aqui expõe seus novelos, aprende com o esforço muscular a manter seu equilíbrio bípede e finalmente libera integralmente o tônus com o passar dos tempos.

Agradecimentos;

- ✦ Por terem nos recebido tão gentilmente e cedido suas imagens e vozes: Mari Toledo (Responsável pelo centro de tecelagens), Dona Geráida Ferreira da Silva (imagem cedida) e Aparecida dos Reis Souza (canto) do centro de tecelagens de Uberlândia - MG
- ✦ Pelo apoio, falas, pontos de vista e parcerias: Rosane Chagas, Luciana Bernardes, Juliana Penna, Patrícia Arantes, Patrícia Borges, Pammela Tadeu, Marcio Tullio, Ana Carolina da Motta Coelho, Luciane Segatto, Ana Carolina de Oliveira Fernandes, Ricardo Alvarenga e Bernardo Gondim, Élizamar Zamperline, Fabrícia Neto, Clóvis Cunha e Carlos Segundo (Tché,) Lucio Santiago (ConecSom)

¹ "O tônus muscular é a atividade primitiva e permanente do músculo; além de traduzir a vivência emocional do organismo, é o alicerce das atividades práticas" (LE BOULCH. 1992, p. 55).

² "Abrigo de simultaneidades" referindo-se à questão do tempo na dança a qual Fabiana Dutra Brito em seu livro "Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea" reze: "Sendo, por de? nição o nó de transito das informações biológicas e culturais, o corpo abriga tempos diversos atuando como mediador dessa simultaneidade". (BRITO, Fabiana Dutra. 2008, pgs 28 e 29)

Palco de Arte

R. Coronel Manoel Alves 22
(34) 3236.5056

Data:

14/11 - 20:30
15/11 - 18:30
05/12 e 06/12 - 19:30

Ingressos

20,00 Inteira
10,00 Meia Entrada



- Direção artística e concepção - Fernanda Bevilaqua • Pesquisa e interpretação - Aline Rosa Macedo e Alcinete Sammya
- Fotos - Eduardo Bevilaqua • Vídeos - Carlos Segundo e Clovis Cunha • Iluminação - Marcio Tullio •

uaiqdanca@uaiqdanca.net

ANEXO B**ENTREVISTA: PROCESSO DE CRIAÇÃO E MONTAGEM DO TRABALHO DE DANÇA CONTEMPORÂNEA “DES(FIO)”**

Na voz da diretora:

**Entrevista com a Diretora do trabalho Fernanda Bevilaqua – 25/05/2011
(transcrição)**

Eu: Fernanda, o que é o Des(fio)?

Fernanda: Des(fio) é um trabalho que tive muita vontade de fazer há três anos atrás (2008) para pensar exatamente sobre a questão do tempo. A princípio o que me fascinou foi minha paixão pelo centro de tecelagens, pelo trabalho das tecedeiras. Esta é uma paixão antiga que já esteve presente em outro trabalho, chamado Rasa. Quando decidi propor este trabalho a intérpretes da UAI Q Dança Cia, minha intenção e proposta inicial foram trabalhar a questão do tempo a partir do trabalho das tecedeiras, porque me deixa muito emocionada ver como elas trabalham no tear. Então propus primeiro à Alcinete e depois a você para trabalharmos juntas.

Nesta época a companhia esta envolvida em um movimento de trabalhos de rua, mais especificamente com a “Venda”, mas a proposta do Des(fio) não caberia neste ambiente. Por isso optei por escolher outras intérpretes, de outro núcleo da companhia, para trabalhar essa questão no palco com todo o aparato cênico e estudar esse tema.

As duas intérpretes foram extremamente receptivas ao tema demonstrando grande interesse em desenvolver essa pesquisa, por se tratar de uma inquietação comum a elas naquele momento. Topei imediatamente, porque pra mim é muito importante trabalhar com pessoas que se interessem pelo tema que será pesquisado e com temas que gerem interesse, pois não adianta interessar só a mim.

Posso dizer então que o Des(fio) para mim é um trabalho que gerou a possibilidade de ir a fundo nas questões do tempo e do trabalho das tecedeiras. É isso. O Des(fio) é a possibilidade de falar sobre o tempo.

Eu: Como essa pesquisa começou a ser desenvolvida?

Fernanda: Como eu estava dizendo, após o aceite das duas intérpretes – Aline (você) e a Alcinete –, combinamos nossos encontros de trabalho às sextas-feiras, das 14h às 16h, único horário comum às três. Resolvemos que não haveria um prazo para a conclusão do trabalho, porque a prioridade era estudar e conversar sobre o tema.

A pesquisa iniciou-se com conversas onde cada uma apontava seus interesses e inquietações sobre o tema “tempo”, trazendo materiais de casa que alimentassem as conversas. Juntamente com essas conversas fomos individualmente visitar o centro de tecelagens como pesquisa de campo, ver o trabalho das tecedeiras e conversar com elas. Lembro que eu conversei com elas, a Alci também e você... eu não lembro...

Eu: Eu não cheguei a conversar muito...

Fernanda:...você ficou mais na observação e na conversa com o coordenador.

Eu: Com o Cristino.

Fernanda: Após as visitas cada uma trouxe suas impressões sobre as tecedeiras: como é o trabalho; o que elas pensam sobre o tempo; o que elas pensam sobre o próprio trabalho; qual o significado deste trabalho para elas, qual o sentido de demorar tanto tempo na confecção de uma peça, nesse mundo que vivemos agora?

Nossa intenção era falar sobre o tempo, mas quando fomos decidir sobre qual aspecto do tempo queríamos falar, não conseguimos especificar um único. Desta forma deixamos que tudo viesse à tona: o tempo cronológico, que era um aspecto importante a ser pensado, a questão do nascimento, crescimento, envelhecimento e morte... sempre que algo surgia era “Vamos falar, vamos colocar? Vamos colocar.” Se precisasse recortar isso depois, Ok, mas seria recortado se achássemos importante recortar. Depois surgiu a questão do tempo relacionado à estética, que também não está desvinculado do tempo cronológico: o que o tempo faz com você? O que o tempo faz ao seu corpo? Como as pessoas encaram hoje essas mudanças provocadas pelo tempo, no sentido de tentar impedir, superficialmente, a ação do tempo? Uma tentativa de impedir que o tempo ande. Falamos muito sobre essa não aceitação da passagem do tempo: se você tem rugas, tem que tirar; se você tem cabelo branco, pinta; você está gorda, você tem que tirar a barriga; tentativas de retardar o tempo. Falamos também da importância em

abordar esse assunto. Outra questão que surgiu foi a respeito da correria do dia a dia, desse tempo que não nos deixa ser livres, somos escravos do tempo, o que, no fundo, retorna ao relógio, ao cronológico... Fomos anotando os tópicos e chegamos à conclusão de que não conseguiríamos recortar o tempo, pois ele nos permeia, está dentro de nós, o tempo e o espaço são inerentes ao movimento, ao corpo, à dança... e então buscamos nos aprofundar nesses tópicos. De que forma? Trazendo textos, mitologia, ...

Eu: ...poemas, vídeos...

Fernanda: ...poemas, vídeos, filmes... na época estava em cartaz “O curioso caso de Benjamin Button”. Foi uma feliz coincidência este filme estar passando logo no início de nossas pesquisas, por que ele aborda justamente a questão da passagem do tempo. Essas fontes eram trazidas por cada uma e serviam de inspiração para o trabalho. Lemos e trabalhamos sobre alguns poemas, levamos objetos, filmes, textos e trabalhamos sensorialmente com esses materiais, além de realizar algumas improvisações e tarefas... Eu gosto muito de trabalhar com tarefa. Então como eu realizei a direção do trabalho? Vou falar da primeira tarefa como exemplo; foi a tarefa do relógio que, por coincidência, acabou se tornando a primeira parte do nosso trabalho, mas poderia não ser porque já havíamos feito várias improvisações com tecidos da tecelagem. Essa tarefa do relógio foi importantíssima, porque ela deu um “start” no trabalho. E qual foi a tarefa? Vocês tinham que fazer, individualmente, uma sequência... eu não me lembro agora, mas tenho tudo anotado e vou te passar...

Eu: eram dez movimentos ...

Fernanda: ...dez movimentos onde seu corpo seria um relógio. Falamos muito do “Cloche” do balé, que “cloche” em francês significa relógio, e que no balé usa-se muito esse passo... então falamos muito em usar esse “cloche”. Mas independente do “cloche” como movimento/técnica, usamos esse “cloche”, esse “relógio”, no corpo como um todo e em partes isoladas: só na mão, só no rosto, só no olho, só no braço, só na perna, só na cabeça... e, a partir do que vocês trouxeram, eu fui organizando uma coreografia que viria a ser essa primeira parte do trabalho, que é o Tempo Relógio. É uma parte extremamente marcada. Fui organizando os movimentos que vocês criaram: Aline faz isso, pega esse movimento e junta com aquele; Alci faz isso; Alci para, Aline continua; Alci faz bem rápido, Aline faz bem devagar esse mesmo movimento; Alci aprende um movimento do relógio da Aline, Aline aprende um movimento da Alci... Dessa forma

fui criando o que chamamos de primeira coreografia do trabalho originada desta tarefa. E assim por diante.

Eu: Existia algum critério específico para selecionar essas tarefas que você ia aplicando?

Fernanda: Sim. Meu critério foi o material que nós trazíamos sobre o que nos interessava a partir do tempo. Fui lendo esse material e falava: “bom, então agora vou fazer uma tarefa onde vamos trazer o tempo do relógio”; “agora vou propor uma tarefa onde... elas trarão pra mim o tempo deste poema aqui que está falando sobre o tempo...” ... eu não me lembro exatamente qual poema, foi um poema que eu trouxe, e nós lemos e me lembro que pedi pra vocês fazerem corporalmente o poema de forma literal...

Eu: o poema corporal...

Fernanda: ...o poema corporal. Ninguém iria saber que poema era esse, mas...

Eu: ...era um poema da Luciana Paludo...

Fernanda: ...é, da Luciana Paludo, que é bailarina também, foi isso. Então pedi para vocês fazerem esse poema, e esse poema virou um trabalho. Achei muito interessantes as partes isoladas e me lembro de que não quis juntar nada, dirigi dessa forma.

À medida que vocês me traziam as tarefas baseadas no material que tínhamos, que eram as impressões das visitas às tecedeiras, os tecidos, relógio, poemas... tive muita vontade de experimentar uma interação do trabalho com o vídeo. Lembro que propus isso a vocês e falei: “gente o que vocês acham de usar vídeo?”. Imediatamente vocês curtiram, mas discutimos se seria legal ou se não seria. Eu lembro que a Alci até falou assim, “nossa isso é muito bacana, porque nada como o vídeo pra falar do tempo”, porque em vídeo você acelera, você volta, ...

Eu: ...diminui, volta, repete...

Fernanda: ...volta, repete... essa seria uma ótima oportunidade de trazermos as tecedeiras para cá. Eu não lembro se foi antes ou depois disso que surgiu a ideia de trazer os novelos de lã para as tarefas, eu teria que pegar minha anotação, mas a ideia era usar esse material que é matéria prima do trabalho das tecedeiras, e julgamos ser interessante até mesmo para trazer a sensação da imagem corporal de volume, esse

volume, esse desenrolar do novelo que seria uma ótima metáfora do tempo. Lembro que quando começamos a trabalhar com o novelo falei “puxa, elas precisavam muito disso”, pra esse corpo tomar esse formato de novelo. Então o trabalho foi se estabelecendo e desenvolvendo a partir dessa ideia do corpo-novelos.

Eu: Pensando nessa ideia do corpo-novelos, como foi trabalhar esse corpo inicial com o qual chegamos para então chegar a esse corpo-novelos? Quais foram as observações iniciais que você teve?

Fernanda: Logo no início não tínhamos ideia de qual seria o “corpo” do trabalho, estávamos apenas ligadas na pesquisa sobre o tempo, nas tarefas, estávamos testando. A ideia desse corpo-novelos, pra mim, só apareceu no momento em que optamos por experimentar o objeto novelos em nossas pesquisas de movimento. A partir de então já não cabia mais esse outro corpo, esse nosso corpo chapado, essa imagem chapada que fazemos de nosso próprio corpo. Precisamos buscar no próprio corpo essa imagem volumosa, que vai e volta, que se desfaz e se reconstrói, como o novelos. Por esse motivo o novelos foi importantíssimo para encontrarmos a linha do trabalho. E o que é a linha do trabalho? ...

Interrupção

A partir do momento que compreendemos que aquele era o objeto que nos acompanharia, conseguimos descobrir o corpo do trabalho Des(fio). Inclusive o nome, Des(fio), parece muito óbvio, mas...veio do novelos. Deste momento em diante tudo veio do novelos. A ideia do vídeo partiu basicamente do novelos, mesmo havendo anteriormente a vontade de realizar alguma cena com as tecedeiras. O primeiro vídeo foi novelos... aliás eu daria o nome ao primeiro vídeo de corpo-novelos.

O mais difícil foi fazer com que vocês trouxessem esse corpo-novelos. Cada uma com a sua questão pessoal, cada uma com questões corporais muito próprias. Alcinete de um jeito, você de outro, mas vocês reconheciam a dificuldade de entrar nesse corpo-novelos. Para chegar a este corpo precisamos usar técnicas. Então fiz com vocês um trabalho corporal com a bola de Pilates grande pra trazer essa sensação de volume. Todo o aquecimento do trabalho passou a ser voltado para a questão do volume corporal, da bola. Precisávamos desse corpo-bola/novelos, que enrola e desenrola. Lembro que às vezes eu chegava e vocês estavam fazendo abdominal e eu falava “gente, não adianta

fazer abdominal, não vai dar certo”. Sempre que vocês trabalhavam um aquecimento voltado para o volume, que trazia profundamente o corpo-novelo, era esse corpo que ia para a cena, era esse corpo que precisávamos. Então o processo foi esse.

No vídeo final optamos por usar a imagem de um prédio desmoronando, mas como não encontramos esta imagem, o prédio acabou substituído por uma geleira. A opção por essa imagem surgiu da ideia da desconstrução contínua pela qual passamos. Foi importante terminar com essa ideia de algo que se desfaz e, ao mesmo tempo, recomeça, acaba, mas não acaba, porque continua aquele “farelinho” que ainda é vida. Mas até isso veio do novelo. Eu acredito que depois de todas as tarefas, de ver vocês, de trazermos o elemento novelo, o trabalho foi direcionado para ser novelo, para como eu posso ser novelo. Inclusive em uma das coreografias a ideia é que vocês sejam novelo: a Alci enrola e você a desenrola, você enrola e a Alci te desfaz. Depois da descoberta do novelo como o elemento do Des(fio), percebemos o quanto ele deu a linha para o trabalho.

Eu gosto muito de trabalhar assim, eu nunca trabalho com uma coreografia, ou melhor, raramente eu trabalho com uma coreografia pronta. É muito difícil. Aliás, hoje em dia eu não trabalho mais com coreografia pronta. Pra mim é muito importante ver você se mexer, ver você realizando uma tarefa e entender com a tarefa o que vai ser o seu corpo, o que vamos precisar, onde você vai entrar, em que objeto, do que você vai precisar para dar sentido àquilo. É isso.

Eu: Falando ainda de técnica, lembro que, devido ao pouco tempo dos encontros de sexta-feira, cada uma de nós era responsável pelo próprio treinamento de condicionamento físico. Então fazíamos aula de clássico, a Alcinete fazia algumas aulas de Jump, musculação e, em um determinado momento, você falou “olha, essas atividades não servem para o corpo que precisamos”.

Fernanda: Exatamente.

Eu: E então você entrou com um trabalho de eutonia conosco. Como/quando você percebeu que a eutonia ajudaria neste trabalho? Porque não foi só a eutonia, você usou outras coisas como você disse anteriormente. Mas como a eutonia entrou no trabalho?

Fernanda: A escolha da eutonia é porque eu estou nela. Coincidentemente eu já estava fazendo a formação em eutonia. E o que é o princípio da eutonia? Estudar

profundamente a sua pele e o seu osso pra você ajustar o seu tônus corporal. O que seria trabalhar um corpo-novelo? Um ajustamento de um tônus corporal que me trouxesse o novelo. Então eu lancei mão de técnicas da eutonia, de improvisação, de inventário corporal, percepção da pele, de percepção do osso, pra quê? Pra vocês chegarem ao tônus que seria um tônus desse tempo que estávamos procurando. E o que é o tônus muscular? Quando o seu tônus está justo, você se movimenta, você faz milhões de coisas; quando ele está alto demais, você movimenta demais; quando ele está baixo demais, você fica letárgico demais; agora, quando ele não existe mais, acabou, morreu. E isso tem a ver com o tempo. Na eutonia falamos muito das mortes, das pequenas mortes que vão acontecendo conosco e que nada mais são do que as transformações. O que é transformar? É entender que você morreu praquilo, e você vai ter que viver pra outra coisa, e morrer de novo. Quando você se dá conta dessa morte, você consegue elaborar no seu corpo exatamente aquilo que você pretende; no caso estávamos falando da arte, da cena, pra sua cena. Quando eu falo que vocês deveriam tirar a técnica, aquela técnica que vocês estavam fazendo, é morrer praquilo, investir em outra profundidade, chegar a um outro lugar, para que o seu tônus possa acompanhar aquele novelo. Entendeu? O justo tônus do novelo. O novelo tem um tônus também, se você olhar ele tem um tônus. Ele não tem músculo como nós, mas ele tem um tônus. Você consegue dar para o seu corpo o tônus dele. Você consegue trazer para seu tônus muscular a ideia desse novelo. Temos o hábito de brincar assim “nossa eu entrei no tônus dessa situação”, não é literalmente o tônus muscular, mas é o tônus daquela situação que está acontecendo. Às vezes está um agito e você precisa elevar seu tônus pra acompanhar o agito. Ou então: “puxa eu estou tão eutônica, entrei nesse tônus”. Por isso achei legal lançar mão da eutonia pra fazer o trabalho, por quê? Por que talvez com a eutonia vocês achassem de fato esse novelo, e de fato conseguimos. Assim... eu acho que precisaríamos de muito mais tempo. Eu falo que esse trabalho ainda não acabou. Precisaríamos de tanto tempo, pra fazer mais, pra fazer mais eutonia, pra fazer mais vivências, pra ele amadurecer a ponto de virar um trabalho... talvez não vai ser o mais legal, porque nunca vamos achar isso, mas chegar o mais próximo do que imaginávamos. Mas acredito que conseguimos muito eliminando, decretando o fim daquelas técnicas que vocês estavam usando, trazendo pra vocês a possibilidade de ir para o tônus do trabalho, do novelo, e isso foi maravilhoso pra vocês, para o trabalho. Acredito que vocês conseguiram aos poucos chegar lá e hoje vocês já conseguem lançar mão dessas coisas sozinhas. Vocês chegam na sala e já sabem que não adianta fazer

abdominal, não adianta fazer aula de balé, que para ensaiar o Des(fio) precisam ir para a bola, ou fazer inventário, precisam entrar nesse tônus. Experimentamos diversas possibilidades como o balão, por exemplo, um trabalho realizando toques com o balão no corpo apenas de um lado e do outro o toque era realizado só com a mão. Não me lembro, mas acho que fizemos com o algodão também...

Eu: com a toalha...

Fernanda: ...com a toalha, por que, o que acontece? Parece que a sensibilidade da pele vai se perdendo e esse trabalho é muito pele. Ele é totalmente pele. E aí pra retomar a pele, retomar o tempo pela pele, precisamos lançar mão dessa técnica, da eutonia.

Eu: Ao longo dos ensaios e das apresentações, como você vê, enquanto diretora, o acréscimo ou a retirada de movimentos, a limpeza de cada parte?

Fernanda: Eu assistia aos ensaios com um olhar que, no caso de vocês, não passa pela execução perfeita do movimento, mas passa exatamente por esse tônus do novelo, então fui buscando olhar os excessos: hoje está demais, está duro demais, mesmo com o trabalho está duro demais. Acredito que minhas correções iam muito em cima disso. Observava se faltou interação de vocês com esse objeto, ou faltou, por exemplo, quando vocês entram na primeira cena, que na verdade não é o relógio, mas é colocar o novelo no chão... Então essa cena, eu lembro... se pensarmos no trabalho inteiro, ela é a que exige menos técnica corporal, assim, no sentido de...

Eu: ... de condicionamento corporal...

Fernanda: ... de condicionamento, mas não só de condicionamento, mas quando eu falo técnica: “ai, puxa essa ponta aqui; eu acho que essa hora não precisa puxar ponta; ah, estica mais esse braço; eu preciso que você caia mais no chão; eu preciso que você faça isso assim...” esse trabalho não exige isso, esse comecinho, esse colocar o novelo, é simplesmente preparar o lugar. Eu me lembro de que essa parte foi a que mais paramos pra falar...

Eu: E até hoje é a mais difícil de entrar no tônus.

Fernanda: ...até hoje é a parte mais difícil, porque é o início de tudo, e você está colocando seu objeto no chão. E olhar para esse objeto, achar o ritmo de colocar esse objeto, o tempo, achar o olhar, porque você não está sozinha, são duas pessoas, o

objetivo ali não era vocês se ignorarem, então qual é o tempo que uma coloca e outra coloca? Que barulho tem isso? Que peso tem isso? Como que eu coloco isso no espaço? Falamos muito disso. Lembro que repetimos e acabamos chegando a conclusão que precisávamos mesmo de um superaquecimento, porque esse colocar o novelo não serviria de aquecimento pra vocês, isso já é o trabalho.

Eu também não gosto de escolher uma música e depois começar o trabalho, e em nenhum momento do Des(fio) isso aconteceu. A música chegava depois de construirmos ou enquanto estávamos construindo, tanto que não contamos nenhuma música “1,2,3,4,5,6,7,8”. Algumas vezes fazemos isso como tarefa, mas na hora de dançar tentamos entrar na música, assim ela vem de outro jeito e não como elemento principal, ela vem como elemento importante, mas não como o mais importante. O movimento não foi feito para aquela música. Isso também eu acho legal falar, porque eu não consigo construir mais nenhum trabalho pensando em uma música, não sei, preciso da pessoa junto comigo, depois a música vai surgindo, se surgir. Normalmente surge, ou mandamos fazer se não encontramos de jeito nenhum. Às vezes acha por acaso. Aliás, eu acho que é só essa música do novelo que foi uma música que eu testei o enrolar e o desenrolar, que já existia, mas não fazendo a coreografia em si, colocamos e usamos... não, não, eu acho que também não...

Eu: você fala...

Fernanda: ...a música do novelo, de enrolar...

Eu: ...a última?

Fernanda: ...a última. É não ela também veio...

Eu e Fernanda: ...ela veio depois...

Fernanda:...eu não consigo...

Eu: ...porque foi a tarefa que você passou pra gente...

Fernanda: ...é do enrolar e do desenrolar...

Eu: ... é... aí depois foi a música...

Fernanda: ...é isso, eu não consigo. E aí corrigimos muito, paramos muito, travamos muito em algumas coisas que eram: até que ponto eu posso interpretar e até que ponto eu não devo interpretar? Quem é você no Des(fio)? Você é um personagem? Você é você? Ah, ok, então você é você. É um trabalho que requer interpretação? E fomos chegando à conclusão de que não, mas que precisaríamos achar esse corpo-novelo e esse corpo seria uma narrativa do trabalho, mas não que ele fosse um corpo que interpreta uma coisa, ele não interpreta um personagem, ele não interpreta o novelo, ele é. É um corpo que é. Presente. Presente. Então se você põe a mão no rosto, porque você precisa colocar, porque aquilo é do seu movimento, você vai colocar a mão no rosto do jeito que você tem que colocar e conforme sua mão desce no seu rosto é o que vai trazer de imagem pra alguém, mas não que você esteja interpretando alguma coisa. Então o seu movimento dá a narrativa do trabalho.

Eu: Não é que existe uma historinha...

Fernanda: ... não existe uma história, apesar de que muita gente, quando assiste o Des(fio), conta que vê uma história, e não fizemos nada propositalmente. No início não falamos “Ah vamos colocar o relógio aqui, a criança aqui, ou os velhos ali...”; tudo foi sendo colocado de um jeito que precisava ser colocado naquele momento quando entrou o vídeo, e íamos colocando, mas nunca com a ideia de falar “ah, a criança precisa ser agora”. Aliás, é engraçado porque trouxemos esse momento da criança no trabalho, que pra mim, apesar de ser um momento em que vocês não trabalham explicitamente com o corpo-novelo, ele é novelo também. Como vocês têm movimentos de resistência de um corpo com o outro pra rodar, chegávamos a pontos muito duros do movimento, então lembro que essa parte eu também corrigia, voltávamos, “não, está duro; não, não está trazendo a ideia”, e pra vocês foi muito difícil, muito doloroso até. Era um rodar uma com a outra fazendo resistência, cair no chão, voltar, dar a mão com o braço esticado, cruzado, mas como que, apesar da mão estar dobrada, com braço esticado e cruzado, como que esse novelo entrava aí? É a ideia de que o novelo tinha que passar pelo trabalho o tempo inteiro, desde o começo, até o fim, mesmo quando vocês estão de cócoras, principalmente quando vocês estão de cócoras, e quando tudo cai, quando a geleira cai. É muito importante falarmos nisso. A minha forma de corrigir o trabalho, de observar, passava o tempo todo por isso, pela observação de que esse corpo não está novelo. E aí, sim, acertávamos os detalhes de tempo, porque tinha momentos em que vocês tinham que sair extremamente iguais, no mesmo tempo, aí fazíamos os acertos.

Mas eu não vejo isso com mais dificuldade sabe, essa coisa “ai, é 1, aqui é 1, aqui é 2...”, fomos corrigindo automaticamente quando vocês conseguiram entrar no corpo do trabalho. Então o meu olhar de correção é sempre um olhar para o que o trabalho está pedindo, para o sensorial. Não deixamos de corrigir o restante, não passamos ou voltamos porque vocês não fizeram no mesmo momento, ou perderam a sincronia, mas eu lembro que eu nunca falava “1, 2, 3, 4 aqui”. Não. Era muito mais PERCEBER o corpo da outra, mesmo que você esteja de costas. E pra fazer isso você tem que entrar em uma delicadeza de conhecimento da sua colega, de conhecimento do novelo, de conhecimento do espaço que, quando você não está nessa delicadeza o trabalho não flui, ele atrasa, vocês não entram na sincronia... mas não é que você errou o tempo, você não está no seu momento de delicadeza, de percepção profunda do que é estar de costas uma pra outra, de sentir o osso, de sentir a pele da sua colega mesmo não estando encostada, de sentir a textura do vídeo quando você olha pra ele... então como é olhar. Isso também é uma coisa que eu falo muito em todos os trabalhos, e no Des(fio) eu acredito que falei mais, porque me incomoda como você olha no palco, pra quem você olha? O que você está olhando? O quê você está querendo olhar? Isso faz muito sentido. Pra mim, se isso tiver sentido, se você estiver com essa ideia muito clara em seu corpo, as outras coisas todas passam, até o tempo que você não foi junto com a Alci. Eu lembro que falávamos muito nisso. Tem uma cambalhota que vocês fazem de costas em uma das coreografias, que até fui eu que coreografei... aquela parte de vez em quando dá errado e eu sempre falo pra vocês não preocuparem com isso porque, se der errado, você vira, você continua, porque o importante mesmo é que esteja tão forte essa ideia do trabalho dentro de você, no seu corpo, que esteja tão incorporado que aquilo lá, se você atrasar, ou se você não fizer como a outra, você vai saber como se virar naquela situação. E o trabalho é cheio de “se virar”. Se você não estiver absolutamente presente e eutônica você não vai conseguir se virar, não vai virar o trabalho.

Uma coisa que eu estava pensando, que foi uma observação que o Fernando colocou e outra que o Tuca falou. O Fernando falou da potência que têm as linhas, e eu achei muito interessante, porque fiquei pensando, puxa como vocês podem ir além nessas linhas? Como essas linhas podem ir lá na plateia e voar? Como elas podem virar um emaranhado muito maior do que aquele que já deixamos? Porque dá muito trabalho depois voltar. Mas como que isso pode ficar tão forte já que tudo é linha? E aí eu acho que quando ele tocou nesse assunto ele foi muito sensível, porque talvez conseguíssemos trazer esse corpo-novelo como um corpo só, até o da plateia. Acho

bonito isso. E a observação do Tuca de que aquela imagem do final é tão forte, e é mesmo, todo mundo fala dela, que poderia deixá-la... deixar... as pessoas vão embora e ela ainda está e vocês não aparecem, e ela está, está lá; acende a luz e ela está lá, vocês não estão mais e ela está lá; ela se repete milhões de vezes. Eu gosto muito disso. Acho que foram duas ideias naquele dia da universidade que me emocionaram, que me deixaram muito estimulada. É isso.

Eu: E é um trabalho que não está fechado, não está pronto...

Fernanda: ...de forma alguma.

Eu: ...a cada apresentação voltamos, discutimos, modificamos ou não alguma coisa e...

Fernanda:... isso, isso. É uma necessidade quase orgânica de mudar. É de vocês, minha, é uma coisa que você fala “isso não funcionou. Nossa, que tal pensarmos nisso?” E é isso que é legal, que transforma o trabalho. Isso que vai desconstruindo algumas coisas, construindo outras e dando corpo para o trabalho. Eu acho bacana não acabar, porque... quando acaba, parece que está pronto e nunca está, na verdade...

Eu: Se acaba não precisa apresentar mais... acabou...

Fernanda: ...é... acabou, está ótimo e pronto.

Eu: Fê, obrigada.

ANEXO C

06/03/2012 – 2ª ENTREVISTA FERNANDA BEVILAQUA

Assunto:	Entrevista
De:	f.bevilaqua (f.bevilaqua@uol.com.br)
Para:	bailarinaline@yahoo.com.br;
Data:	Terça-feira, 6 de Março de 2012 18:57

Aline,

Tudo em paz?

Anexo a entrevista respondida tá? Se tiver dúvidas estou à disposição.

Olha, não tem problema nenhum quanto a transcrição. Sei que quando se grava é preciso mudar algumas palavras, pois vamos falando de forma bem espontânea. É só você me passar para eu dar uma conferida.

Quanto a essa acabei respondendo item a item. Achei que poderia ser melhor para você.

Amanhã trago o seu livro. A Fabrícia se esqueceu de me avisar e eu pensei que ia voltar em casa para almoçar e não voltei nada. Amanhã sem falta eu trago. Vou tentar te enviar algumas fotos por aqui também. Nesse já vão duas e mais a entrevista. São essas as fotos? As que o Eduardo tirou? Não tenho outras.

Bjos



Namaste!

1) O que é o corpo-novelo?

Um corpo que, como um novelo de lã, seja em sua globalidade: considerando a globalidade do corpo como seus aspectos físico, emocional, mental, comportamental, cognitivo, seja capaz de se enrolar, desenrolar, embarçar-se, dar nós, desembarçar-se, emaranhar-se, ir e vir, mostrar-se aberto e acolhedor enfim, ao fator tempo em todos os aspectos: cronológico, mental, climático, o tempo enquanto duração dos acontecimentos, enquanto passado, presente e futuro, enquanto um fator de estranhamento na era tecnológica, enquanto um fator que o corpo não controla. Um corpo-novelo nesse caso, então, seria a imagem do acolhimento e abertura do ser humano ao tempo.

2) Por que na coreografia do enrolar e desenrolar você fez a opção por mesclar a criação coreografando uma parte e organizando o material levantado na tarefa em outra?

Por sentir intuitivamente ou sensivelmente que a criação coreográfica em alguns momentos se encaixaria com a organização da pesquisa de movimento. Gosto de compor junto, quando sinto que essa composição compõe de fato com a autoria dos intérpretes e quando sinto que é importante a intervenção, como foi o caso, logo no início para desenvolver-se o restante da ideia. Senti exatamente isso: que esse momento coreografado iria facilitar o desenvolvimento da ideia. Ao mesmo tempo é uma forma de compor junto, estar junto em movimento. Em outros momentos, por exemplo, começo um processo como esse e retiro minha parte, quando sinto intuitivamente que não vai funcionar.

3) Qual o papel/ função da música no trabalho Des(fio)? Se ela não surge antes da criação, se os movimentos são criados sem visualizar uma música específica, então por que a opção pela música se todo o processo é sem música?

Nesse trabalho especificamente, senti necessidade de deixar o movimento corporal falar antes e depois me coloquei disponível a ouvir o silêncio, para prestar atenção na necessidade da música ou não. O processo foi sem música, mas à medida que o trabalho foi se apresentando, as músicas também se apresentaram, como uma necessidade fundamental. Algo que precisava ser posto. Se o silêncio bastasse, se não

tivéssemos o tempo para ouvi-lo e senti-lo talvez ele fosse permanecido como opção, mas a escuta dessa necessidade me trouxe as músicas do trabalho.

4) A seleção das músicas era feita por quem? Qual foi o critério de seleção destas músicas?

As músicas foram escolhidas por mim. O critério foi a escuta daquilo que se mostrava necessário enquanto sonorização. Eu levo a música e às vezes já coloco no movimento imediatamente e percebo a reação das intérpretes/criadoras, se elas se sentem à vontade ou não. Às vezes, mostrei a música antes e deixei que falassem se estavam à vontade, se achavam necessárias. E o que aconteceu foi uma acolhida das músicas propostas. Gosto muito de fazer esse papel. De ir atrás das músicas, quando necessárias. Gosto de pesquisar os sons, quando estou comprometida com a composição do trabalho.

5) Gostaria que vc falasse um pouco sobre o processo de escolha de cada música presente no trabalho e a relação daquela música com a cena.

A primeira música: Surgiu por causa da tarefa do corpo como relógio. Essa parte ia permanecer sem música, até que ouvi essa música do Barbatuques por acaso em uma aula que dei e comecei a ouvir mais e mais até sentir que seria uma ótima sonorização para essa parte.

A segunda: Quando compusemos o que chamei de Infância, logo após terminarmos me veio essa música do Caetano Veloso: ASA. Eu deixei essa idéia por alguns dias, mas a música estava lá nos meus ouvidos: Era como se eu enxergasse o movimento na música todo o tempo. Não é o que a letra diz, mas como ela se encaixa na melodia. Uma melodia lúdica, muito apropriada para o movimento criado. Quando prestei atenção na letra, eu me agradei ainda mais, porque ela não ficou literal com a criação. Mas, ao mesmo tempo, essa letra/poesia inclusive, trouxe uma leveza necessária aos movimentos que compuseram essa parte do trabalho: algumas palavras chave como: “Parar... repousar...” que se compuseram com a brincadeira nos corpos das intérpretes/criadoras.

A terceira: Solos - Um som que parece um tear no início dessa música e sua melodia melancólica: música de Ivan Vilela. Essa parte do trabalho foi realizada a partir de um poema que foi levado por mim, para as intérpretes/criadoras. Um poema sobre o tempo,

triste, melancólico e contundente em relação ao passar dos anos no corpo. As intérpretes teriam que trazer esse poema no corpo. Quando elas me trouxeram essa tarefa, no outro dia de trabalho, já trouxe a música para elas brincarem com a pesquisa e juntar. Para mim e para elas, deu certo. Foi como um casamento. Em alguns momentos pensei em tirar, porque a força melancólica do poema corporal era muito intensa, assim como a música, mas essa hipótese foi descartada, quando percebi o quanto as intérpretes precisavam dela assim como dos movimentos criados.

A quarta música e última: Na verdade essa música foi a primeira que veio, pois veio para fazermos um exercício de improvisação, logo no início do processo. Mostrei para elas a capa do CD do grupo DANÇAS OCULTAS (um grupo de 5 acordeonistas portugueses). A capa parecia uma sanfona, mas também um tear. Ficamos imediatamente inspiradas pela capa /imagem do CD, mas a música que foi colocada ao acaso para um exercício ficou guardada na manga. Era como se precisássemos mesmo em algum momento lançar mão dela. Quando surgiu então essa parte que chamamos de Corpo-novelo a música veio já pronta.

6) Havia um imaginário sonoro, ou uma textura sonora que se buscava?

Não uma imagem anterior, mas algo que vinha a partir do que se apresentava. A partir do movimento sim: uma textura que passava pelos temas abordados em cada parte. Essa imagem ou textura tinha a ver, exatamente, com a imagem sonora que o movimento trazia enquanto matéria, enquanto significado e significante.

7) A introdução das músicas no trabalho alterou o material levantado anteriormente? Como?

Sinto que alterou, no sentido de dar-lhe mais corpo. Produziu um significado mais sensível e poético para o trabalho.

8) Por que a opção por retirar a música do vídeo da tecedeira?

Essa opção só ocorreu nas últimas apresentações, quando em uma delas, a música (áudio do vídeo) não tocou. Tivemos que fazer sem e isso me trouxe uma sensação diferente da experimentada antes. Senti uma força maior na imagem apresentada no vídeo. Era como se a imagem fosse tudo. Isso ficou aberto. As intérpretes ainda sentem necessidade da música cantada pela tecedeira, acham que as aquece para a próxima

parte do trabalho: solos. Eu mesma senti que quando pude experimentar sem a música, foi uma grande surpresa sensorial. Sinto que para quem assiste é muito relevante ver a imagem sem a música. Só quando aconteceu esse imprevisto foi que pude notar o quanto a música me tirava a atenção da imagem captada para essa parte.

As mesmas questões servem com relação aos vídeos/ imagens:

9) Qual foi o processo de escolha de cada imagem?

A escolha da imagem foi acontecendo à medida que íamos compondo as partes do trabalho. Quando tive a ideia de experimentar o vídeo e coloquei essa possibilidade para elas, tudo aquilo que ia surgindo enquanto movimento corporal, música, luz, também vinha surgindo como uma ideia de vídeo. Essas ideias foram sendo anotadas e depois filmamos. Quando o trabalho já havia sido finalizado ou quase finalizado. Foram imagens que vinham como uma coreografia, ou como um momento importante do trabalho. Eu ia anotando e levando para as intérpretes que iam acolhendo, sugerindo e chegando comigo a um lugar para cada imagem dessas no trabalho. Tudo foi acontecendo junto. As necessidades foram sendo escutadas, a partir de cada tarefa realizada e cada proposta apresentada como solução dessas tarefas pelas intérpretes.

10) Qual a relação de cada imagem com o trabalho?

A primeira: Novelos-corpos/ Corpo-novelo: Um momento para elas se enxergarem enquanto novelos. A ideia é que elas pudessem se assistir enquanto novelos. Misturar a imagem da tela com elas próprias, que as linhas do novelo da tela pudessem ser projetadas no figurino delas.

A segunda: (Excluído posteriormente) – Toda a primeira parte do trabalho acelerada e distorcida na filmagem. Na verdade o que se via eram muitos novelos rolando, as cestas onde são guardados os novelos no início do espetáculo e as mãos e pés das intérpretes junto com os novelos. Tudo acelerado e de traz pra frente. Uma ideia do tempo que nos escapa. Tempo veloz e visto na cena em outro tempo. A ideia era brincar com esse tempo.

3º vídeo (excluído posteriormente) Infância: A ideia é que se mostrasse um movimento acontecido no palco e que se congelasse esse momento no palco e o vídeo continuasse a

ideia de movimento. Nesses dois casos trazendo o vídeo como esse tempo que não vemos, mas que nas imagens se pode brincar. Claro como construção estética da temática.

4º Vídeo: Tecedeiras: Esse foi o vídeo que incluímos por causa da nossa pesquisa inicial com as tecedeiras. Pensamos que seria muito interessante para o momento solos, trazer a imagem desse tempo das tecedeiras, onde a simplicidade, o artesanal, a tranquilidade e o contato com o tear pudesse trazer também a textura para a poesia corporal que iria se seguir.

5º vídeo (excluído posteriormente) - A ideia era de trazer uma imagem de novelos que se cruzam no ar vão se enrolando e se desenrolando rapidamente. Mostrar em seguida o mapa, um caminho formado por esse jogo de novelos. Como se fosse o caminho no tempo ou o tempo no caminho. Também uma preparação para a parte do corpo-novelo que se enrola e desenrola. Vai e volta.

6º vídeo: O primeiro que veio durante a criação. Essa imagem aparecia muitas vezes para mim, durante o processo inicial e foi inclusive a partir dela que surge a ideia de incluir imagens em vídeo: Um prédio desabando. Algo que fosse mostrando esse corpo que se desmorona, mas que ao mesmo tempo no espaço vão ficando partículas desse corpo (cimentos, pedaços da construção do prédio). Pensei muito nesse tempo que se constrói e desconstrói. Esse desabar é seu corpo perdendo o tônus, a elasticidade, se deixando levar ao sabor do tempo, mas já sem força muscular. Algo que seria a imagem da morte, já que não conseguimos durante o processo deixar de falar na morte, relacionada ao tempo no corpo. Ao final, não consegui uma boa imagem de um prédio e utilizei uma imagem do filme “O escafandro e a borboleta”. Uma imagem de uma geleira se desfazendo. Na verdade, ela deu o efeito exatamente esperado. Iniciamos a imagem com as duas intérpretes em cócoras de costas para o público (imagem essa utilizada logo no início do trabalho). Elas vão se desenrolando até ficarem em posição vertical e nesse momento a geleira se confunde com elas e vai se misturando ao corpo e se desabando. E assim terminamos o trabalho com essa imagem da geleira se desfazendo.

11) Por que a opção por retirar três das seis imagens que inicialmente faziam parte do trabalho?

Começamos a nos questionar se elas eram muito necessárias ao trabalho. Uma pessoa das artes visuais, que assistiu o trabalho falou que todo o movimento corporal já dizia tudo e que não precisaríamos de imagens. Isso, de certa forma, nos colocou para pensar, para refletir. Gosto muito de ouvir o que algumas pessoas dizem e deixar isso ressoar. Sempre penso que essas observações alteram o trabalho e mexem com nosso conforto. Concordamos em parte. Porque fomos testando com e sem, até que por fim, descobrimos que três dessas imagens eram imprescindíveis para o trabalho e mantivemos a primeira (corpo-novelo), a imagem das tecedeiras e a da geleira.

12) A entrada das imagens alterou o trabalho? De que forma?

Elas funcionaram a princípio como ligação das partes que íamos compondo, mas quando fomos retirando as imagens que eram excessivas, as que ficaram eram para nós o próprio trabalho. À medida que as imagens iam entrando e ficando no trabalho, fomos entendendo-as como dança e não como algo que se separa da dança proposta. Elas hoje se constituem no próprio movimento. Hoje as imagens para mim, são movimentos, são dança. Não são ligações, elas são coreografias essenciais. Para mim elas alteraram para dar mais consistência ao tema “tempo”, trouxeram textura, densidade e profundidade ao tema.

Com relação ao espaço cênico:

13) Como foi pensado o uso do espaço no trabalho?

A princípio íamos propor o trabalho, no centro de tecelagens, num espaço bem demarcado. As pessoas iriam se assentar numa quase meia lua, de modo que pudessem enxergar na parede as imagens. Pensamos que aquela ambientação das tecedeiras pudesse nos trazer mais a textura inicial, como um tempo pensado através das lentes dessas tecedeiras, desses teares. Mas quando as imagens entraram e o trabalho em si foi criando mais força, essa ideia do centro de tecelagens também foi sendo repensada.

14) Como foi reorganizar o trabalho para outro espaço depois da impossibilidade de uso do espaço do centro de tecelagens?

Organizamos o trabalho para o Palco de Arte, com as pessoas sentadas na arquibancada. Ou seja, as imagens seriam projetadas na parede branca do fundo do palco. A movimentação foi composta no palco de arte também, portanto, considero um espaço como o palco, o ideal para esse trabalho. Sempre que saímos desse tipo de espaço, tivemos dificuldades em nos adaptar, pela opção da utilização do uso de projeção. É muito importante que as pessoas vejam as imagens. As mesmas são projetadas no fundo do palco e isso é uma necessidade técnica, até pela forma como as intérpretes/criadoras lidam com elas e como elas são incluídas no trabalho. Chegamos à conclusão de que é muito importante que tenhamos um espaço parecido com o palco de arte, para não perdemos a proposta. A não ser que façamos o trabalho sem as projeções, que seja na verdade, para mim, um outro trabalho. Tenho pensado muito nisso. Na ideia de saber de fato qual é o espaço necessário para cada trabalho. A adaptação às vezes prejudica e muito a proposta.

ANEXO D**ENTREVISTA: PROCESSO DE CRIAÇÃO E MONTAGEM DO TRABALHO DE DANÇA CONTEMPORÂNEA “DES(FIO)”****Na voz da Intérprete:****Entrevista com a intérprete Alcinete Sammya – 14/06/2011****(transcrição)****Eu:** Alci, o que é o Des(fio) pra você?

Alcinete: O Des(fio) é uma pesquisa que me agrada muito, porque tem a ver com o tempo e condiz com uma indagação que tenho feito sobre minha própria vida. É um trabalho que me faz pensar cada vez que venho ensaiar, pois muitas vezes ensaio preocupada com o meu tempo e tento transformar o que me angustia em elementos para o ensaio. Des(fio) foi algo que me ligou e me faz ligar na questão da dança, do palco, da arte, de me movimentar... Outra coisa que me agrada é o fato de se tratar de um espetáculo de dança contemporânea que está vivo, que vai se transformando, que não é único que, pensando em nossa temática “tempo”, é algo que não está morto, mas um espetáculo vivo e que pode se transformar e amadurecer. Eu penso assim.

Eu: Pensando no fato de que tínhamos apenas um encontro por semana, duas horas de trabalho, como foi lidar com esse tempo tão diferente do qual estávamos acostumadas a trabalhar (mais horas e mais vezes na semana)?

Alci: Eu acho que a primeira coisa foi diminuir um pouco as expectativas no sentido de “tem que sair em tanto tempo”. Acredito que se você diminui essa expectativa ajuda muito. E de novo pensar em algo concreto, que é uma limitação de tempo, pra ajudar como elemento de trabalho. Estamos vivendo a crise do tempo e tentando levá-la como questão pra cena.

Eu: A forma de coreografar da Fernanda foi uma novidade para mim, porque esta foi a primeira vez que trabalhei com ela. E pra você, como foi?

Alci: Eu já tinha trabalhado outras vezes com ela. Acho que tive a oportunidade de experimentar na época em que a Fernanda começou essa linha de trabalho, eu estava até

fazendo aula de contemporâneo²⁰ com ela. Inclusive a célula de um trabalho anterior que fiz com o Bernardo²¹ começou como exercício de sala e pelo menos 99% da turma se identificou muito com essa forma, porque ela te faz ficar mais dentro, faz o trabalho ter mais a sua cara e ao mesmo tempo é gostoso quando outra pessoa contribui e ajuda a delimitar. Por exemplo, eu tenho esse trabalho com o Bernardo e foi legal porque inicialmente seriam dois solos, depois eu fiquei com o meu solo e o Bernardo fazia a costura do trabalho. Então é um jeito de trabalhar que eu adorei, que adoro, que me identifico, que fica leve, fica verdadeiro, fica contextualizado, fica com a cara do bailarino e também não deixa de ter a cara de quem dirige. Eu gosto muito e me identifiquei profundamente com esse jeito de trabalhar. Particularmente sinto falta de ter alguém pra costurar, nesse caso tivemos a Fernanda e temos uma à outra, e também gosto muito de dançar junto... nossa, me identifiquei muito, muito mesmo.

Eu: Durante o período de montagem nos encontrávamos apenas uma vez por semana, e é assim até hoje...

Alci: Duas, no início eram duas...

Eu: ...depois passamos a nos encontrar duas vezes, mas no “iníciozinho” mesmo era uma...

Alci: era uma, é verdade.

Eu: porque depois começamos a nos encontrar um dia a mais pra desenvolver as tarefas...

Alci:... é, é verdade. Porque uma vez nos encontrávamos com a Fernanda e depois sem a Fernanda pra fazermos sozinhas... é verdade...

Eu: E você tinha um trabalho de “condicionamento físico”, porque com duas horas na semana não dá pra trabalhar condicionamento...

Alci: Não dá. Foi nessa época que comecei a, coincidentemente, experimentar outras formas de me movimentar. Experimentei coisas corriqueiras, mais tradicionais, sei lá, não dá pra gente chamar isso de tradicional, que nome teria....comecei a fazer

²⁰Esta era uma turma de contemporâneo que a Fernanda Bevilaqua abriu no Studio UAI Q Dança para alunos que tivessem interesse em se aproximar deste universo da dança.

²¹Bernardo é um bailarino que já integrou a UAI Q Dança Cia. Atualmente ele reside na cidade de Belo Horizonte.

musculação, que eu nunca tinha feito sistematicamente, comecei a fazer atividade aeróbica: caminhada e Power Jump. O Power Jump foi com o que eu mais me identifiquei, não sei se foi em função dele ter algo parecido com a dança, essa questão da música, de seguir a música, de ser mais movimentado, me identifiquei mais do que com a musculação e a caminhada. Nesse percurso eu sentia muita dor e descobri que eu estava com uma hérnia de disco. Fiquei pensando o quanto isso não tem a ver com o tempo também... (risos)... dei uma baqueada, quando descobri fiquei... mexeu muito comigo, talvez pelo fato de eu ser uma pessoa que sempre mexeu o corpo, de descobrir uma limitação que me trazia dor, uma dor que persegue, que não acaba...

Eu: ...constante...

Alci: ...constante... e aí procurei tratamento corporal, um tratamento que focasse muito a consciência corporal...

Eu: ...que foi o Pilates?

Alci: não, foi a Alessandra, que eu entendo aquele tratamento da Alessandra como um Pilates mais personalizado...

Eu:...eu acho que é também...

Alci: ...eu entendo também, porque não é uma fisioterapia normal, tradicional...

Eu: ...não.

Alci: junto com isso, cheguei a fazer aula? Eu fazia aulas “esporaaadicamente”...

Eu: De balé?

Alci: De balé. Muito esporádico, mas eu fiz. Até o ponto em que a Alessandra, que foi esse tratamento que eu fiz, me indicou a aula de clássico como um tratamento e eu adorei né, porque... (risos)... me obriga a estar na disciplina, mas não foi isso... porque nós também estávamos levantando essa questão do corpo tridimensional... não foi isso que me deu a ideia, acho que nenhuma dessas coisas.

Eu: E como que era a relação dessas atividades que você fazia com o trabalho que nós desenvolvíamos aqui?

Alci: Boa pergunta...

Eu: Era uma relação harmoniosa, ou...

Alci: Eu achei que era, porque era um tipo de atividade que me dava energia, que me dava condicionamento físico, que me dava segurança. Eu sinto isso até hoje. Eu sentia diferença no meu corpo nos ensaios quando eu fazia essas atividades e quando eu não fazia. Quando eu fazia eu ensaiava e dançava de uma forma diferente, com mais fôlego, com o corpo mais organizado, com mais domínio da minha musculatura, do meu corpo, eu não ficava precisando pensar no meu movimento, isso ficava secundário, dava pra eu concentrar na cena, na proposta do trabalho, e não precisava me preocupar se eu iria dar conta, se meu corpo iria responder ao estímulo. Quando eu estava mais disciplinada com essas atividades me sentia mais livre, mais segura. E hoje é a mesma coisa, eu sinto muita falta, até nos ensaios, quando não faço aula, sinto muita diferença, muita mesmo. Agora, a questão do corpo tridimensional, eu penso que nada disso me chamou tanto a atenção, assim...pra contribuir pra esse corpo tridimensional não. As propostas que a Fernanda nos trazia de atividade com a Eutonia, de atividades que nos faziam pensar no nosso corpo, me ajudou muito mais a trazer a memória de um corpo mais circular, de um corpo mais redondo... mas quando você tem um pouco mais de domínio dessas questões básicas, você está com o corpo mais treinado, ...não sei que nome teria isso...

Eu: a musculatura responde mais rápido...

Alci: ...é... responde mais rápido até a esse estímulo que você vai dar, de buscar dentro de você esse corpo redondo, do corpo tridimensional, fica mais fácil.

Eu: E quando a Fê colocou que essas atividades que nós duas estávamos fazendo não estavam ajudando o trabalho, que não poderíamos nos aquecer com movimentos de balé clássico, nem fazer abdominal antes do ensaio, porque esses movimentos não traziam esse corpo volumoso, como foi pensar nisso?

Alci: Boa pergunta...

Eu: ...fomos experimentando outras formas de nos aquecer...

Alci: Eu te confesso que mesmo com essa orientação alguma coisa eu precisava fazer, eu seguia algumas instruções que a minha fisioterapeuta deu, até pensando nessa questão da hérnia de disco que foi uma intercorrência no meio do caminho. Mas, depois que a Fernanda deu essa orientação, e à medida que fiquei mais aberta e vi que isso

respondia mesmo nos ensaios, parece que fez mais sentido e fui aceitando, deixando pra fazer esses treinamentos em outros momentos, em outros dias, porque acho que não chegava a atrapalhar, mas... Quando estamos abertos pra poder experimentar vamos percebendo o que faz sentido e vamos nos alimentando disso.

Eu: Como foi perceber que tínhamos essa visão bidimensional do corpo e essa forma bidimensional de usar o corpo, foi tranquilo, foi uma relação conflituosa, foi difícil a percepção... ?

Alci: Foi angustiante em um primeiro momento, porque ficamos tentando preencher, por não entender direito o que era aquilo, por querer “dar conta de não sei o quê”, de tentar buscar, foi um desafio. O elemento que usamos, o novelo, pelo menos pra mim ajudou a trazer isso como uma associação, a trazer isso pro meu corpo...

Eu: um objeto concreto...

Alci: ...um objeto concreto...

Eu: a bola também...

Alci: ...a bola...

Eu: ...que usamos muito pra trabalhar...

Alci: ... nos nossos aquecimentos, trazendo a bola, trazendo as torções, ajudou. Mas a princípio foi um desafio, parece que eu queria “dar conta de não sei o quê”. Depois foi começando a ficar mais claro. Não sei se hoje ainda está do jeito que precisa estar, mas acho que já melhorou.

Eu: Pelo menos essa consciência, essa tentativa de busca de algo mais concreto... já sabemos o que buscar, mas tem dias que o corpo não responde...

Alci: ... é... o problema é que nós viemos de uma história que não é de um corpo tridimensional, até o próprio treinamento do balé clássico. Mas é engraçado porque hoje em dia eu faço aulas de clássico tentando trazer essa tridimensionalidade para o meu corpo, por exemplo. Então eu acho que uma coisa ajuda a outra.

Eu: Mas o uso do nosso corpo no nosso cotidiano é muito bidimensional também...

Alci: Sim...

Eu: ...frente/ trás, dificilmente fazemos isso (torção) pra pegar alguma coisa...

Alci: ...nossa, e o meu nem se fala, eu trabalho sentada.

Eu: Você tem lembrança de algum exercício, de alguma improvisação que fizemos que ajudou a tornar essa sensação de tridimensionalidade mais presente no seu corpo?

Alci: Nossa Aline, essa parte eu fiquei tentando lembrar, você lembra alguma coisa?

Eu: Eu me lembro de um exercício que fizemos com o balão, uma improvisação, lembra...

Alci: hummm...

Eu: ...eu lembro que esse dia eu senti muito volume no meu corpo, como se eu estivesse inflada. Porque trabalhamos um lado com o balão e um lado com outra coisa, era como se um lado estivesse inflado em relação ao outro.

Alci: ...é, mas acho que o mapeamento também me ajudou muito, foi o que mais lembrei também, sabe...

Eu: ...foram os mapeamentos...

Alci: ... tocar nos novos, esse aquecimento mais sutil, o AQUECIMENTO MAIS SUTIL. Porque o trabalho traz muito a questão do detalhe, do sutil, conversamos muito sobre isso, por isso a Fernanda falou “para de fazer treinamento de ginástica”. Não é que não podíamos fazer, mas não podíamos esquecer esse outro treinamento, porque o trabalho tem essa característica do sutil, do detalhe, do gesto, do mínimo. À medida que fomos trazendo isso para os nossos aquecimentos, para a vivência dos mapeamentos...

Eu:...da ampliação das percepções, mais sensorial...

Alci: ... de ficar mais em silêncio, de trazer um pouco mais a nível mental, eu acho que ajudou, que trouxe mais sentido.

Eu: E, bom você já falou um pouquinho, esse trabalho a partir de tarefas, não foi novidade pra você...

Alci: Não.

Eu: ...você já tinha passado por isso...

Alci: É muito bom, nossa eu adoro, eu adoro, adoro. Faz muito sentido. Inclusive, quando se trata de um trabalho que lida com o detalhe, com o gesto, esse tipo de linha de trabalho casa muito bem, porque você pensa, você traz o seu jeito pra aquilo, não é apreendido, vem mais de dentro e é o que faz sentido pra você. Se fosse pra eu te ensinar o meu movimento já não era a mesma coisa.

Eu: Mais alguma coisa que você queira falar sobre o trabalho? Já falou um pouco sobre sua motivação...

Alci: ...é a motivação foi essa questão do tempo. Até hoje eu venho ensaiar e me pego angustiada e falo assim “Gente, eu estou trabalhando é justamente sobre o tempo”, então “Pronto”. Esse trabalho até hoje faz muito sentido pra mim, porque parece que é a hora que paro pra pensar nisso. Foi terapêutico também... risos... Mas é trabalhoso trazer essa consciência do tridimensional... trabalhoso estar inteiro...

Eu: ...presente, com os canais de percepção abertos...

Alci: ...é... sim...

Eu: Então é isso. Obrigada, Alci!

Alci: Obrigada você.

ANEXO E

2ª ENTREVISTA ALCINETE SAMMYA – Parte I

Assunto:	retorno
De:	AlcineteSammya Matos Machado Machado (alcinete@hotmail.com)
Para:	bailarinaline@yahoo.com.br; bailarinaline@msn.com;
Data:	Segunda-feira, 16 de Abril de 2012 14:33

Ei querida,

começo me desculpando e ao mesmo tempo sem muita culpa...

tivemos muitos problemas com internet durante a viagem a ponto das famílias se preocuparem. Enfim, voltei.

E que bom que os problemas foram com a internet, pois de resto foi tudo PERFEITO!!!!!!

Depois conto detalhes.

Nem sei se ainda está em tempo de te enviar alguma coisa, mas vamos lá.

Resposta sobre o corpo-novelo:

Penso que signifique um corpo fluido, que se movimentar. Antônimo de duro, mas não é sinônimo de mole. Um corpo plástico, inteiro, presente. Um corpo vivo que nitidamente ocupa lugar no espaço, ora está fino, largo, sobre, em cima, embaixo e que os olhos de quem vê pode acompanhar tudo isto.

As outras perguntas vou te passando esta semana enquanto vou caindo na real!!!

bjossssssssss.

ANEXO F

2ª ENTREVISTA ALCINETE SAMMYA – Parte II

Assunto:	respostas
De:	AlcineteSammya Matos Machado Machado (alcinete@hotmail.com)
Para:	bailarinaline@yahoo.com.br;
Data:	Quarta-feira, 2 de Maio de 2012 23:47

2) qual o papel/ função da música no trabalho Des(fio)?

A princípio não havia músicas. O trabalho começou a ser estruturado no silêncio, as tarefas e a movimentação. À medida que as tarefas iam se transformando em cenas as músicas iam sendo introduzidas. Então penso que a função da musica é de arrematar, de alinhavar, de dar uma ordenação narrativa.

3) A seleção das músicas era feita por quem? Qual foi o critério de seleção destas músicas?

As músicas, em sua maioria, foram sugestões de Fernanda Bevilaqua, diretora geral do trabalho, onde íamos experimentando musicas diversas, em momentos diversos, ate chegarmos ao que foi apresentado.

4) Havia um imaginário sonoro, ou uma textura sonora que se buscava?

(não sei responder)

5) A introdução das músicas no trabalho alterou o material levantado anteriormente? Como?

Penso que ao introduzirmos a musica a alteração é inevitável. A música traz a melodia, o ritmo que exerce influencia em quem se movimenta. Dá outra textura ao trabalho.

6) Qual foi o processo de escolha de cada imagem?

Desde os primeiros estímulos tivemos a questão do tempo, da linha do tempo, da construção e desconstrução do tempo, início, fim, vida, morte. E para nos auxiliar nos vieram as imagens de desconstruções, da tecelagem, as senhoras tecelãs que era de 'outro tempo'; e a imagem do novelo que poderia ser um estímulo para a ideia de movimento, de continuidade, dos nós da vida, etc.

7) Qual a relação de cada imagem com o trabalho?

Ela não respondeu esta questão.

8) Por que a opção por retirar três das seis imagens que inicialmente faziam parte do trabalho?

Chegamos num consenso que não precisava de todas as imagens para sugerir a ideia principal – tempo. Ficamos com a impressão que estava excessivo.

9) A entrada das imagens alterou o trabalho? De que forma?

Sim. Altera no tempo de execução do trabalho, na forma como fazíamos as ligações das cenas e principalmente porque considero as imagens como uma ferramenta artística que enriquece a 'narrativa'.

10) Como foi pensado o uso do espaço no trabalho?

A princípio o trabalho foi pensado para ser executado no centro de tecelagem da cidade de Uberlândia, um espaço amplo, onde idosas trabalham como tecedeiras. Os objetos do lugar – algodões, cestos, linhas, tear – funcionariam como cenário. Mas como não foi possível a realização do espetáculo neste local adaptamos para um palco tradicional.

11) Como foi reorganizar o trabalho para outro espaço depois da impossibilidade de uso do espaço do centro de tecelagens?

Considero que a adaptação do trabalho para o palco que foi apresentado foi bem tranquila, pois era o palco onde o trabalho foi estruturado e onde aconteciam os ensaios. Tivemos que pensar a introdução de objetos em cena, como seria esta escolha, e como introduzir estes objetos sem serem excessivos e estarem em harmonia com quem estava em movimento.