



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas

JÚLIA PALMA GUNESCH VIEIRA

**APLICAÇÃO DOS PRINCÍPIOS DA DANÇA DE SALÃO
AO PROCESSO CRIATIVO DE UMA CENA**

Brasília – DF
2013



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas

JÚLIA PALMA GUNESCH VIEIRA

**APLICAÇÃO DOS PRINCÍPIOS DA DANÇA DE SALÃO
AO PROCESSO CRIATIVO DE UMA CENA**

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas,
habilitação em bacharelado, do Departamento de
Artes Cênicas do Instituto de Artes da
Universidade de Brasília.

Orientadora: Profa. Mestre Giselle Rodrigues de
Brito.

Brasília – DF
2013

Dedicatória

À Vóvó Galba.
(*In memoriam*)

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora, Giselle Rodrigues, que sempre com uma escuta tão precisa às minhas ideias bagunçadas, me clareou com conselhos e provocações instigantes e esclarecedoras.

Aos meus pais, pela infinita liberdade de expressão que sempre tive, pelo apoio e carinho de todos os momentos que mesmo à distância me confortava, pelos momentos de desespero onde apenas uma ligação me voltava à calma e me dava força pra continuar.

Ao meu irmão, Guido Gunesch, pelo companheirismo de sempre.

Aos meus tios Martha Vieira e Fernando Ribeiro por todo o carinho e segurança que sempre me passam em uma simples conversa.

Aos meus tios Ingeborg e Christoph Bondorf pelo livro que salvou grande parte da minha pesquisa.

Ao meu primo Kay Melzer pela tradução do texto da cena Imobilidade para o Alemão.

À Esmeralda pelas marmitas feitas, pelos pães preparados, e além de tudo, pelo apoio emocional quando eu chegava em casa com desespero ou desânimo.

Ao elenco da Cia Contém Glúten que compõe o espetáculo AMASSA! e permitiram que eu pudesse iniciar minha pesquisa, Haila Beatriz, Lucas Muniz, Rebeca Castelo Branco e Paulo Victor Gandra. E que além de tudo são grandes amigos.

Ao elenco do espetáculo Quem Não, e especialmente aos participantes da cena Imobilidade, que me possibilitaram aplicar os princípios propostos nesta pesquisa.

Aos professores orientadores do projeto de diplomação Marcus Mota e Alice Stefânia pelas provocações e principalmente pela paciência que sempre tiveram.

A todos os professores do Departamento de Artes Cênicas com quem tive o prazer de aprender durante todos esses anos.

Às lindas e amadas Janaína Oliveira, Michelle Nunes, Érica Rodrigues, Gabi Ribeiro, Fanny Ferreira, Isabella Pina, Alice Mello pelo companheirismo e parceria.

Aos meus professores João Carlos Corrêa, Emmanuel Sócrates, Sther Lobo, Patricia e Renata El-moor, e muitos outros que me possibilitaram viver essa experiência maravilhosa que é a dança.

Aos meus avós Emil Gomes Vieira e Galba Gonçalves Vieira, pelo acolhimento e apoio que me foi dado desde que vim para Brasília

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	2
1. DANÇAS A DOIS	4
1.1. Histórico da Dança de Salão.....	4
1.2. Características e estrutura das danças a dois	11
2. PRINCÍPIOS APLICADOS AO PROCESSO CRIATIVO	19
2.1. Os princípios.....	19
3. O PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO <i>QUEM DISSE QUE NÃO</i>	27
3.1. Imobilidade	27
CONSIDERAÇÕES FINAIS	36
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	39
ANEXO 1 - Exercícios aplicados ao processo criativo da cena <i>Imobilidade</i>	41
ANEXO 2 – Fotos da cena Imobilidade nos espetáculos <i>Quem Disse Que Não</i> (Diplomação1) e <i>Quem não</i> (Diplomação 2)	47
ANEXO 3 – Roteiro Diagramático do espetáculo <i>Quem Disse Que Não</i>	49

INTRODUÇÃO

O que motivou a minha pesquisa foi a percepção da falta de organicidade no movimento e interação entre os corpos dentro das cenas. Causava-me um enorme incômodo quando eu assistia a um espetáculo onde, por exemplo, um casal se aproximava para um abraço e o abraço não me parecia real, às vezes por um detalhe simples de recepção do corpo do outro.

Ao longo do tempo em que cursei Artes Cênicas na Universidade de Brasília, aos poucos fui desenvolvendo um desejo por trabalhar a fusão entre a dança, em especial a Dança de Salão, e o teatro. Percebi que além de compor a cena artisticamente, a Dança de Salão (DS) poderia também contribuir a partir de seus princípios para um trabalho corporal e de conscientização da interação entre os corpos para o teatro.

O início desse meu desejo se deu na concepção do espetáculo AMASSA!, criado sob minha direção como parte da disciplina Direção I com orientação do professor Jesus Vivas, onde trabalhamos a DS como parte artística, trazendo a dança em si para o espetáculo. E durante o processo criativo do espetáculo *Quem Disse Que Não*, resultado da disciplina Diplomação 1 da turma do 1º semestre de 2011 onde participei como atriz, percebi que os princípios da DS poderiam ser aplicados como elemento criativo em determinadas cenas a fim de trazer uma organicidade para a interação entre os corpos sem necessariamente ter a dança presente.

A fim de facilitar a execução e melhorar a fluidez na interação entre os corpos presentes em várias cenas do espetáculo *Quem Disse Que Não*, eu propus que fossem aplicados no Projeto de Diplomação 2, em que trabalhamos a reestruturação do espetáculo em cenas separadas, alguns princípios da Dança de Salão a favor do processo criativo da cena *Imobilidade*. Observando inúmeros espetáculos que já assisti, assim como no próprio *Quem disse que não*, acredito que a aplicação daqueles princípios poderia auxiliar essa dificuldade comum de interação dos corpos. Abordarei a forma como estes princípios foram aplicados especificamente na cena *Imobilidade*, exemplificando os exercícios que foram utilizados para que isso ocorresse.

Como metodologia para o desenvolvimento dessa cena, propus utilizar os princípios da Dança de Salão (DS) como equilíbrio/desequilíbrio (deslocamento), a interação entre os

corpos, ocupação e troca de espaço, intenção, proposição, recepção, o toque, a respiração, contrapeso, tensão e relaxamento, rotação, e também alguns conceitos que esclarecem muitos princípios, como jogo, força e pressão, improvisação, consciência e escuta, contando com conceitos e nomenclaturas do Contato Improvisação (CI) e também da DS que serão mais detalhados no capítulo 2.

O objetivo desta pesquisa é tornar uma cena mais orgânica e visualmente mais fluente partindo dos princípios acima propostos. Acredito que a utilização dessa metodologia poderá ser útil na construção de diversas ocasiões cênicas, pois pretendo preparar o intérprete desenvolvendo habilidades físicas específicas, a partir da Dança de Salão. Essas poderão auxiliá-lo na execução de ações físicas mais orgânicas não só de seu movimento pessoal, mas também na relação do ator com o movimento/corpo do outro.

Utilizarei especificamente, mas não exclusivamente, o Tango de Salão para exemplificar os princípios desejados e para isso conto com a bibliografia de Marco Antônio Perna (RJ) e Maurício Castro como referências da dança de salão. No Contato Improvisação José Gil servirá como referência, além de duas dissertações de mestrado e alguns artigos sobre o Contato Improvisação. Renato Ferracini, Luís Otávio Burnier e Jerzy Grotowski serão as pontes com o teatro.

No primeiro capítulo falarei da Dança de salão em uma perspectiva histórica, abordando sua origem, conceitos e características e estabelecendo uma relação com o Contato Improvisação.

Já no segundo capítulo explicitarei os princípios da Dança de Salão que foram utilizados, suas características e o que se espera com a utilização desses no processo criativo de uma cena e no preparo corporal de um ator. Ainda no segundo capítulo, descrevo os exercícios que foram utilizados durante o processo de criação desta cena.

No terceiro e último capítulo especificarei o processo criativo do espetáculo *Quem Disse Que não* e a forma como chegamos à cena *Imobilidade*. Serão abordados os processos de criação, construção e reconstrução do espetáculo em Diplomação 1 e 2, dando ênfase à cena *Imobilidade*. Será discutido também como se deu a aplicação dos princípios partindo dos exercícios descritos no capítulo 2. Abordarei também brevemente a aplicação desses princípios no espetáculo AMASSA!, e a diferença entre utilizar os princípios apenas para uma melhoria estética e sensitiva na cena e quando os princípios (como elemento criativo) passam

a compor artisticamente (como dança) o processo criativo.

No espetáculo *Quem Disse Que Não* existem outras duas cenas em que eu tenho uma participação maior, além das cenas onde apareço como coro. O *Burburinho*, bem no início, onde todos falam ao mesmo tempo, e a cena das Noivas, onde divido o palco com Deborah Soares e há uma temática um pouco próxima à da Imobilidade. Eu poderia abordar as três cenas nesta pesquisa, pois os princípios também são aplicáveis à cena Noivas. Porém, resolvi me ater à cena Imobilidade com o intuito de poder me aprofundar um pouco mais ao seu processo de criação; pelo fato de Noivas não continuar presente na reestruturação do espetáculo que fizemos, não falarei dela.

1. DANÇAS A DOIS

1.1. Histórico da Dança de Salão

As danças a dois provavelmente já fazem parte da nossa sociedade a muito mais tempo do que nós imaginamos, mas o primeiro registro foi no século XVI quando Jehan Tabourout, por trás do pseudônimo “Thoinot-Arbeau” publicou sua *Orchésographie*, um estudo sobre a dança social renascentista na França no século XVI. A partir desse registro, nos foi possível ter conhecimento de que as primeiras danças a dois (ou danças sociais) se chamaram *Basse danse*, *Branle*, *Pavane* e também a *Galliarde*, esta última descrita por Shakespeare como “*Cinq Pace*” por ter sido feita em cinco passos. Depois disso, em torno de 1670, surgiu uma dança que teve origem no *Branle*, o *Minuet* (Minueto), dança que predominou até o início do século XVIII; no meio deste mesmo século outra dança veio a se tornar popular, a *Allemande*. A única inovação que a *Allemande* trouxe foi a posição de segurar as duas mãos durante a dança, que se tornou sua maior característica.

O Minueto se dançava em pares, onde cada um executava uma seqüência de passos independente, mas de modo a compor a seqüência do outro, por vezes com uma das mãos dadas, mas raramente um de frente para o outro. O passo básico é executado em três tempos musicais, pisando seis vezes em três contratempos, sendo que o primeiro e o último passos são marcados duas vezes com o mesmo pé, pisando na ponta e na planta, sem transferir o peso. O Minueto pode ser dançado por apenas um casal ou por vários casais ao mesmo tempo.

Os cavalheiros executam sua seqüência juntos e o mesmo acontece com as damas quando dançado com mais de um casal, em uma coreografia que geralmente tem uma seqüência que se repete até que a música acabe.

A *Allemande* tinha o passo básico muito parecido com o Minueto, mudando apenas o formato, mas os tempos eram os mesmos. A forma das coreografias também continuava a mesma, apenas a posição dos braços foi alterada. Ao invés de segurar apenas em uma das mãos, eles dançavam segurando as duas mãos e por vezes realizando giros (muito parecidos com os que acontecem no forró hoje). Mas até então as danças a dois eram dançadas sem muito toque, quando muito com as mãos dadas, como na *Allemande*.

A primeira dança a envolver o casal por um abraço fechado foi a Valsa, que teve seus primeiros passos no início do século XVIII causando muita polêmica, mas virou febre nos salões no século XIX. Como afirma o João Batista da Silva¹ em *200 anos de dança de salão no Brasil*,

A Valsa foi a primeira forma de Dança de Salão onde os pares dançavam envolvidos em um abraço ténue. Na Inglaterra a Valsa somente foi permitida a partir de 1812, sendo proibida na Prússia no período de (1840-1849) pelo rei Guilherme II. (SILVA, 2011 p. 42).

A Valsa faz parte de uma categoria de danças européias denominadas *Ballroom*², que na época era a dança dos nobres, os privilegiados, enquanto outras danças como a Polca e a Mazurca eram consideradas *Folk Dances* (Danças do povão).

O *Ballroom* é o que nós conhecemos aqui no Brasil como a Dança de Salão, porém existe uma diferença na forma de se dançar bem como nas modalidades existentes, por esse motivo geralmente chamamos o *Ballroom* de Dança de Salão Internacional. Na Dança de Salão que conhecemos, as modalidades mais populares e praticadas no Brasil são Bolero, Soltinho, Samba de Gafieira, Tango Argentino, Salsa, *Zouk*, Lambada e o Forró. No *Ballroom* existem as categorias social e competitiva. Para fins de competição apenas algumas modalidades estão presentes na listagem do Conselho Mundial de Dança (World Dance Council - WDC³), divididas em duas categorias: Standard (clássicas) e Latín (Latinas). São

1 Professor de Dança de Salão que colaborou com um artigo para o livro *200 anos de Dança de Salão no Brasil*.

2 Ballroom = dança de salão. (Nomenclatura adotada pelo fato de ser dançado nos salões dos bailes europeus no séc XVI)

3 Disponível em <<http://www.wdcdance.com/>>

elas a Valsa Lenta (*Waltz*), a Valsa Vienense (*Viennese Waltz*), Tango (que chamamos de Tango Internacional, pois é bastante diferente do Tango Argentino), *Foxtrot*, *Quickstep*, *Jive*, *Mambo*, *Paso Doble*, *Cha Cha Cha*, *Rumba* e Samba (Que difere completamente do samba brasileiro desde as músicas até a dança) e ainda, apenas como dança social, existe o *Lindy Hop*, *West Coast Swing*, *Swing* entre outros.

A principal característica das danças a dois é a estrutura de dança aos pares. Mas existe uma diferença entre as danças que são dançadas *por* duas pessoas e as que são dançadas *entre* duas pessoas. Na primeira opção, duas pessoas dançam fazendo uma coreografia não necessariamente se tocando ou mantendo uma relação entre os dois corpos (como por exemplo, o *street dance* e o axé), já na segunda opção, que é o foco desta monografia, os corpos geralmente se entrelaçam por um abraço e mais do que isso: se movimentam pelo espaço como se fosse um e geralmente com um dos dois conduzindo a dupla e o outro sendo guiado (como a Valsa). Mesmo nas danças do século XVIII, como o Minueto e a *Allemande*, ainda não existia o costume de se dançar no abraço fechado, mas mesmo com o pouco toque, geralmente das mãos, a dupla dançava um *para* o outro e construindo um diálogo *entre* os dois corpos.

De acordo com Leonor Costa⁴, no Brasil as danças a dois começaram a chegar junto com a colonização européia a partir do séc. XVI. Os Portugueses vieram para o Brasil e com eles trouxeram suas culturas, crenças, valores e costumes. Mas ainda no início do século XIX, apesar de já ter quase 300 anos de descobrimento, o Brasil, e mais especificamente sua capital, o Rio de Janeiro, ainda estava em uma situação bastante primitiva. Não havia calçamento nas ruas, higiene, iluminação pública ou saneamento. Essa situação se dava pelas amarras que haviam sido impostas pela metrópole. Tudo o que fosse importado ou exportado deveria obrigatoriamente ser por Portugal, a construção de fábricas era vetada entre outras restrições. Era o medo que a coroa tinha de que um país com tão vasto e rico território viesse a ter um desejo de emancipação caso houvesse algum tipo de desenvolvimento, o que de fato ocorreu anos mais tarde. Com isso, a sociedade que aqui vivia não tinha ainda o costume de realizar festas e muito menos condições espaciais para que isso acontecesse. Enquanto a forma de diversão entre os escravos e classes mais baixas era dançar e cantar nas ruas, para as famílias mais abonadas apenas restava como divertimento a ida a igrejas e festas religiosas.

4 Editora do jornal Falando da Dança, mais informações sobre o jornal disponível em <<http://www.dancadesalao.com/jornal/falandodedanca/>>.

(COSTA, 2011.)

Costa afirma ainda que embora isso ocorresse, foi com a chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro em 1808 que as coisas começaram a mudar, em especial a cena cultural. Com eles vieram mais de 10.000 pessoas, incluindo membros da realeza, fidalgos, agregados, comerciantes e suas famílias. Com toda essa gente chegando era de se esperar que logo se intensificasse a vida social da cidade e do país. Como forma de divertimento a corte geralmente realizava saraus e bailes, e essa prática foi trazida com eles. A família real instalou-se no Palácio dos Vice Reis, onde a partir de então sempre aconteciam bailes em motivos de comemoração, onde comerciantes e fazendeiros da Colônia passaram a ter contato com as danças sociais européias, como o Minueto, a valsa e a quadrilha. (COSTA, 2011.)

A freqüente realização dos bailes reais fez com que a população local cada vez mais se interessasse por aprender a Dança de Salão (DS). Mas não eram todos que podiam freqüentar os bailes, e como uma tentativa de imitar a forma de entretenimento dos nobres, com o tempo foram surgindo cafés, casas de ópera, teatros de revista e, mais tarde, sociedades dançantes e clubes sociais, cabarés, além das gafieiras.

Ao final do séc. XIX, entre 1870 e 1875, percebemos nas danças a dois no Brasil influência de danças africanas e cubanas, como o Lundu, as *Habaneras*, além de danças européias como a Polca, o Minueto, o *Schottisch*, a *Allemande*, a *Quadrille*, entre outras. Com a mistura do Lundu e das *Habaneras* com a Polca, nasceu a dança Maxixe. O Lundu era um gênero popular de música e dança afro-brasileira que também refletia o contexto social do século XVIII. A dança era bastante sinuosa, dando ênfase aos movimentos circulares do quadril enquanto homem e mulher estavam com os corpos colados. As *Habaneras*, música e dança cubanas, era tão sinuosa e sensual quanto o Lundu. E a Polca era uma dança européia caracterizada por utilizar muito deslocamento pelo salão, possuía leves saltitos durante a execução da base. O Maxixe era dançado inicialmente nas festas que costumavam ser chamadas de *forrobodós* (onde acontecia também a popularização do *Schottisch*, dança escocesa que daria origem ao Xote) e costumava ser dançado nas músicas da polca, do lundu e das *Habaneras*, mas sofria grande preconceito por parte das elites, por ser um ritmo que teve origem na baixa sociedade e ser considerada uma dança indecente.

O Maxixe se desenvolveu como gênero musical após a dança já ter sido caracterizada plenamente, tendo suas primeiras partituras apenas por volta de 1902 a 1903, com o nome Maxixe. A partir daí a dança maxixe passou a ter um gênero musical próprio, podendo ser

dançada nessa música. Mas apesar disso, enquanto a música maxixe ainda não estava popularizada, dançava-se a dança Maxixe, ou à moda Maxixe, os outros gêneros musicais a que essa deu origem, como as polcas, as *Habaneras*, a polca-lundu. Principais compositores são Ernesto Narareth, Patápio Silva e a maestrina Chiquinha Gonzaga.

Com a movimentação da polca e o gingado sinuoso do lundu e da *Habanera*, o maxixe era dançado com os corpos de dama e cavalheiros bem colados, braços e pernas entrelaçados e abusando do movimento de quadril. É de se entender que fosse considerada uma dança indecente, afinal, não era muito comum às pessoas ficarem com os corpos tão próximos um do outro em público naquela época. Nilce Alves Oliveira⁵, em seu artigo *Paralelos dançantes: O Maxixe e o Tango*, conta que “No Brasil, a primeira-dama Nair de Teffé, esposa do Presidente Hermes da Fonseca, escandalizou o país ao selecionar a música Corta-Jaca, de Chiquinha Gonzaga, para ser tocada ao violão nos jardins do Palácio do Catete durante uma recepção oficial.” (OLIVEIRA, 2011). Foi após este acontecimento que o Maxixe começou a ser acolhido e reconhecido pela alta sociedade brasileira.

O Maxixe passa então a ser dançado nas gafieiras do Rio de Janeiro, onde sempre se tocava a música Maxixe ou Tango Brasileiro, as *Habaneras*, polcas e lundus. Por volta de 1940, um novo gênero musical começa a tomar conta das noites cariocas, mais especificamente das gafieiras. É o Samba nascendo. Logo que o ritmo começa a ser popularizado e tocado nas casas noturnas, os frequentadores das casas noturnas da cidade começam a colocar influências de outras danças na dança Maxixe, como a capoeira e outras danças européias. O Samba de Salão começa então a nascer (que chamamos de Samba de gafieira, nomenclatura utilizada para diferenciar do Samba no Pé, o famoso samba dançado no carnaval brasileiro). E logo o Tango Argentino, que nesta mesma época está em alta na Europa, chega ao Brasil e dá sua contribuição para a formação do Samba de Gafieira.

Atualmente existem algumas vertentes do Samba de Salão: O Samba de Gafieira (chamado de tradicional) Samba rock e o Samba Funkeado, que seria o samba de gafieira utilizando música e passos mais marcados e já com um estilo próprio, criado por Jimmy de Oliveira.

Ao mesmo tempo em que as polcas e *Habaneras* faziam parte da transformação cultural do Brasil, exerciam também forte influência na Argentina e no Uruguai. Assim como o maxixe, o tango também deve grande parte de sua existência a estes gêneros de dança e

5 Colunista colaboradora do site Alma Carioca. Mais informações em <<http://www.almacarioca.net>>.

música. No final do século XVIII era grande a imigração na Argentina, e a maior parte eram homens sozinhos que vinham da Europa para tentar uma vida melhor. Dizem que a quantidade de homens em Buenos Aires era tão grande que a cidade chegou a ter 200 prostíbulos, e mesmo assim alguns deles ainda ficavam esperando para serem atendidos.

Conta-se que os bordéis passaram a contratar músicos para tocarem no saguão, distraíndo os clientes que aguardavam sua vez. As músicas tocadas eram polcas e *Habaneras*. Elas começaram a serem dançadas nos bordéis pelos freqüentadores com as cortesãs, e como a dança não era bem vista pela sociedade “recatada”, não saía dali.

Assim como no maxixe, o tango dançava-se com o corpo da dama e do cavalheiro colados, braços entrelaçados e pernas roçando uma na outra, mas com um gingado bem diferente. Outra semelhança com o maxixe é que o Tango surgiu primeiro como dança e apenas um tempo depois como música. As maiores influências para a criação do Tango foram a Polca, a *Habanera* e o Candombe (ritmo de música africano caracterizado pelos batuques). Com o tempo passou-se a valorizar a complexidade dos movimentos. Nilce Alves Oliveira afirma em sua publicação que:

O Tango, quando praticado em público na periferia de Buenos Aires ao invés da privacidade dos bordéis, era dançado somente entre homens, que desafiavam uns aos outros em movimentos cada vez mais rápidos e elaborados de ganchos, giros e voleos. (OLIVEIRA, 2011)

No início do Século XX, o Tango já constituído como dança e música, foi levado para a Europa. Lá teve uma recepção bastante diferente do que em seu próprio país. O Tango foi muito bem recebido e passou a ser dançado por todos, tornando-se febre nos salões de Paris. A partir daí as mulheres da alta sociedade tiveram que render-se a esse novo estilo de dança e música que tomava conta dos salões.

Carlos Gardel, grande cantor e compositor da primeira metade do século XX, foi um dos grandes responsáveis pela popularização do tango, seguindo a vertente do tango canção, que era mais lento e com letras elaboradas e sentimentais. No dia 24 de junho de 1935 morre num desastre aéreo, no auge da carreira e da fama, em Medellín, Colômbia. Com isso, Carlos Gardel se torna um mito. Até hoje suas canções são dançadas e interpretadas por outros cantores e ele é considerado um ícone do tango.

Na segunda metade do século XX quem lidera a polêmica do Tango é Astor Piazzolla com seu ambicioso estilo intitulado Tango Novo, onde incorpora ao tango influências do jazz e da música clássica, acrescentando timbres e instrumentos inusitados ao estilo, como por

exemplo, a guitarra. Piazzolla provocava a todos com seu visual nada formal e também com sua forma de tocar bandoneon, que tradicionalmente se toca sentado, e ele tocava de pé. As críticas a respeito da música que ele estava fazendo não foram poucas, inclusive uma das questões colocadas era se o que ele estava fazendo era de fato tango. Ele até chegou a chamar suas músicas de “música contemporânea da cidade de Buenos Aires”.

A comunidade dançarina de Tango se revoltou contra ele dizendo que não era possível dançar tango na música que ele estava fazendo, e ele respondeu dizendo que não estava fazendo músicas para que elas fossem dançadas, mas sim para que elas fossem ouvidas. Sendo assim os dançarinos de Tango tiveram que se adaptar ao novo Tango. Astor Piazzolla veio a falecer no dia 4 de julho de 1992, com uma legião enorme de fãs. Hoje suas músicas são inestimavelmente admiradas e tanto ouvidas quanto dançadas pela comunidade dançarina de Tango e mesmo fora dela. Atualmente tanto as músicas clássicas deixadas por Gardel e o tango novo de Piazzolla são dançados em todo o mundo, e com isso acabaram surgindo outros estilos de tango enquanto dança, acrescentando aos já conhecidos tango argentino e tango internacional: são eles o Tango Novo e o Tango eletrônico.

Hoje o Tango Argentino é mundialmente conhecido e considerado por muitos como a dança a dois mais completa em termos de condução, postura, musicalidade, contrapeso, percepção do corpo do outro, entre outros princípios, e serve como base para a maior parte das danças a dois. Atualmente na Argentina existem competições para as diferentes modalidades: *Tango de escenario* (apresentação coreografada) e *Tango de salón* (tango de salão). No *tango de escenario* os competidores são avaliados a partir de uma coreografia ensaiada previamente, sendo permitida uma série de passos e saltos que rompem com o costume de nunca tirar os dois pés do chão. Já no *tango de salón* não existe coreografia, o casal dança à vontade uma música escolhida pela produção, respeitando uma série de regras que existem em um baile de tango, intitulado Milonga. Isso permite que duas pessoas que nunca tenham dançado juntas participem como um casal na competição. A competição acontece em um palco, porém, com a estrutura de salão. Todos os competidores dançam uma música livre ao mesmo tempo no palco e sem movimentos espalhafatosos, é como se eles realmente estivessem em uma Milonga. Milonga é, além do gênero de dança e música, o nome que se dá para os bailes de Tango que acontecem na Argentina, que atualmente foram levados e ocorrem em diversos lugares do mundo.

Com isso é conservada a cultura do tango de salão, e ainda para os que gostam de ver

ou participar, existe também a competição para melhor apresentação coreografada. O Tango de Salão é uma modalidade que lida com o corpo de uma forma mais intimista, sendo mais importante a relação *entre* os dois que estão a dançar do que o que está sendo transmitido para quem está assistindo. E foi este o motivo do tango de salão ter sido escolhido como modalidade principal de estudo para esta pesquisa, a relação entre os envolvidos.

1.2. Características e estrutura das danças a dois

Seja qual for a modalidade de Dança de Salão (DS), sempre haverá quem faça o papel da dama e quem faça o papel do cavalheiro. Isso se dá pela necessidade de haver alguém propondo, no caso o cavalheiro, para que o outro, a dama, aceite. É como um *jogo* onde um dos dois propõe um movimento e o outro aceita entrar na brincadeira. Caillois cita Huizinga quanto ao conceito de jogo:

Sob o ponto de vista da forma, pode resumidamente, definir-se jogo como uma ação livre, vivida como fictícia e situada para além da vida corrente, capaz, contudo, de absorver completamente o jogador, uma ação destituída de todo e qualquer interesse material de toda e qualquer utilidade; decorrendo ordenadamente e segundo regras dadas e suscitando relações grupais que ora se rodeiam propositadamente de mistério ora acentuam, pela simulação, a sua estranheza em relação ao mundo habitual. (CAILLOIS, 1990, p.24)

Na DS os dois geralmente dançam abraçados e a distância entre eles vai depender da modalidade e às vezes do passo a ser executado, mas quase sempre estão um de frente para o outro. O Cavalheiro sempre mantém a mão direita nas costas da dama (sendo esta a mão que realizará a condução) e a mão esquerda segurando a mão da dama confortavelmente numa altura que fica entre o ombro do cavalheiro e o da dama. A dama apoiará a mão direita mais ou menos atrás da nuca do cavalheiro e podendo às vezes chegar mais perto do ombro (dependendo do abraço do cavalheiro e da distância que ele impuser). No tango ainda é possível a dama segurar com a mão direita no braço do cavalheiro quando precisar de mais apoio, ou então o braço passando por cima do ombro do cavalheiro e apoiando-se mais ou menos na altura da cintura do mesmo (como no abraço cerrado que ocorre no Tango argentino).

Os pés, sempre que dama e cavalheiro estiverem um de frente para o outro, estarão intercalados mantendo o pé direito da dama entre os pés do cavalheiro e vice versa. Isso

impedirá que um pise no pé do outro enquanto dançam. Mas o mais importante do abraço entre os dois é a conexão do tronco. É a partir da conexão do tronco que se faz possível toda e qualquer condução realizada pelo cavalheiro. A dama deve manter-se sempre à frente do tronco do cavalheiro, e atenta às mudanças de direção feitas por ele. Falarei a respeito deste aspecto mais detalhadamente no capítulo 2.

É muito comum entre os professores e praticantes das danças a dois a utilização dos termos “mandar” e “obedecer”. A frase “O cavalheiro manda e a dama obedece” é muito famosa e utilizada por diversos profissionais da área. Não está errado quando se pensa a estrutura da dança e as “funções” da dama e do cavalheiro, e atualmente pode ser um tanto precipitada a utilização destes termos. Mandar e obedecer são verbos impositivos, o que remete a um pensamento machista. Quem manda, manda em alguém. Quem obedece, obedece a alguém. E, baseado em experiências que tenho vivenciado, não é esse o espírito das danças a dois que estou propondo nesta pesquisa. O objetivo é muito mais que os dois joguem um jogo onde as proposições são aceitas através da conquista, da parceria e da camaradagem.

A dança em pares, em seu princípio essencial, tem como objetivo principal o divertimento, e de acordo com Huizinga, “é ele precisamente que define a essência do jogo” (HUIZINGA, 1990, p.5). A dança deve ser prazerosa para ambas as partes, onde ninguém obriga ninguém a dançar. Se não existe aquele que manda, também não existe aquele que obedece. Acredito que utilizando os termos corretamente o entendimento deste princípio torna-se muito mais simples e facilmente alcançável.

Se pensarmos em adotar o termo “convite”, utilizado pelo professor Oscar Ricarte⁶, ao invés de “mandar” e “obedecer” já podemos perceber uma mudança na *intenção* que o cavalheiro coloca ao propor uma movimentação para a dama. O simples fato de compreender que a dança acontece a partir de uma parceria, ou seja, os dois trabalham juntos para que algo dê certo, possibilita um entrosamento muito maior do casal, levando a dança dos dois a se tornar mais *orgânica*. Para Renato Ferracini,

A intenção nasce na musculatura, antes de a ação se realizar no espaço. É como uma “vontade de agir sem ação”. Podemos defini-la, também, como uma tensão interna ou um estado muscular “em alerta”. Para que essa tensão interna ocorra, são necessárias, no mínimo, duas forças em oposição. (FERRACINI, 2003, p. 102)

E ainda para Burnier:

6 Professor brasileiro de Dança de Salão, e um dos responsáveis pelo ensino e disseminação do Tango atualmente na cidade de Brasília.

É importante sublinharmos que toda intenção é filha de uma oposição ou contradição *que se manifesta muscularmente no corpo*. Por exemplo: vemos uma pessoa muito bela, queremos tocá-la, mas ainda não podemos. Temos a intenção do toque. Se esta vontade for aliviada rapidamente ou seja, no momento em que o desejo corporificado de tocá-la se manifestar, for realizado, esta intenção, agora “aliviada”, não existirá mais. [...] Temos, pois, um elemento importante componente das ações físicas: a intenção, que acarreta uma contradição ou oposição interior manifestada muscularmente, mesmo em um lapso curto de tempo, e conecta, numa linha de tensão, algo de si com algo fora de si. Por ter origem *em si*, a intenção deve partir do tronco para fora. (BURNIER, 2009, p. 39)

O termo utilizado para definir cada movimentação na Dança de Salão se faz muito importante, principalmente quando do primeiro contato com o movimento, pois uma palavra pode mudar completamente o rumo da condução da dança feita pelo cavalheiro. Empurrar/puxar e convidar são exemplos. Na maior parte das danças a dois o objetivo do cavalheiro é ocupar o espaço ocupado pela dama, assim como a dama passa toda a dança tentando ocupar o espaço em que o cavalheiro está. E é através desta constante troca de espaço entre os dois que a dança se faz possível. No forró, por exemplo, a dança se inicia com dama e cavalheiro, um de frente para o outro, abraçados e com os pés intercalados. O cavalheiro sempre vai iniciar sua dança dando um passo à frente com a perna esquerda logo a dama, que está na direção oposta, vai iniciar dando um passo atrás com a perna direita. Mas como a dama vai entender o momento em que ela deve pisar atrás? Como o cavalheiro vai fazer com que a dama pise atrás sem pisar no pé ou “trombar” no corpo dela?

Empurrar é um evento que jamais deve acontecer nas danças a dois. Empurra-se uma mesa, um armário, não o corpo de outra pessoa quando se quer que ela se movimente. Outro evento que não acontece é o cavalheiro falar para a dama o que ela deve fazer, ou até mesmo a dama sugerir o que ele deveria fazer, é de extrema deselegância. Para isso o cavalheiro usa inicialmente a *intenção*, seguida de um convite para que a dama desloque seu peso junto com o dele. Com os corpos já bastante próximos, o cavalheiro intenciona seu corpo deslocando-se na direção do corpo da dama, que percebe a *intenção* que o cavalheiro tem de realizar um movimento e recua com um passo, aceitando seu convite. Pronto, o cavalheiro conseguiu ocupar o espaço da dama sem precisar usar a força bruta – empurrar. O professor portenho de Tango Maurício Castro afirma que: “When we say the man leads the woman's weight, we refer to a delicate invitation to the woman to change the weight of her body from one leg to the other. We should never use force to achieve this.”⁷ (CASTRO, Mauricio. 2005, p 17) (grifo nosso).

7 “Quando falamos que o cavalheiro conduz o peso da dama, nos referimos a um convite delicado para que a dama transfira o peso de seu corpo de uma perna para a outra. Nunca devemos usar a força para realizar isto.” (tradução nossa)

O ato de o cavalheiro propor movimentos a fim de conquistar a dama para que esta entre no jogo costuma ser chamado de condução. Conquista é um termo utilizado pelo professor João Carlos Corrêa⁸, e torna o propósito da dança muito mais agradável e instigante. O cavalheiro sempre vai fazer as honras e propor um movimento para a dama a fim de conduzir o rumo da dança. A única tarefa da dama é ser conquistada. Isto acontece, pois existem movimentos pré definidos que precisam ser executados em uma seqüência, e que geralmente não seguem uma mesma ordem. É como uma improvisação com movimentos já conhecidos, porém, onde os dois corpos devem realizar juntos e ao mesmo tempo. Por isso seria impossível que os dois conduzissem uma mesma dança. Nesta dança duas cabeças pensando em realizar uma mesma ação tornam a execução da mesma impossível, pois imagine cada um pensando em um movimento ao mesmo tempo. Cada um conduziria o movimento para um lado e a dança não funcionaria. O que não impede que na DS um homem seja conduzido por uma mulher, mas é importante entender que eles devem entrar em um acordo de quem faria o papel do cavalheiro (propositor) e quem faria o papel da dama (receptor). Diferente do que acontece no Contato Improvisação, por exemplo, onde não existe um condutor apenas, mas ambos seriam propositores e receptores ao mesmo tempo. Falarei mais adiante sobre esta possibilidade na minha pesquisa.

De alguma forma muitos dos costumes e nomenclaturas do século XVI foram conservados pelos praticantes das danças a dois, não se sabe exatamente como ou porque, mas supõe-se que tenha sido passado principalmente a partir dos bailes e das aulas de dança, onde os professores necessitando de uma nomenclatura acabaram por optar não alterar nada, a começar pelo nome: Dança de Salão (*Ballroom*). Em pleno século XXI, aonde os jovens vão para “baladas”, que é como chamam as festas, os jovens praticantes da dança de salão vão para bailes.

Assim como “Dança de Salão” e “baile”, outras duas nomenclaturas conservadas foram “dama” e “cavalheiro”. É assim que mulher e homem são chamados em eventos de Dança de Salão em geral. Para quem está de fora soa um pouco estranho um ambiente onde as pessoas dirigem-se tão formalmente umas às outras, mas é apenas uma forma específica de caracterizar o homem e a mulher na DS. E a relação dama x cavalheiro atualmente vai muito além da relação de homem x mulher. Como, por exemplo, nas danças a dois é possível que

8 Brasiliense, bailarino e professor de Dança de Salão e político, João Carlos atua na área da DS em Brasília desde 2001. Atualmente grande parte dos profissionais conceituados em Brasília são ex-alunos do projeto do qual ele é idealizador, Dança e Cidadania.

tenha duas mulheres dançando, onde uma das duas está fazendo o papel da dama e a outra do cavalheiro, e a mesma coisa com os homens.

Já no século XVIII, no início do surgimento do tango como dança, dois homens dançavam juntos no subúrbio de Buenos Aires, já que apenas as cortesãs aceitavam dançá-lo por ser considerada uma dança indecente na época pela classe alta, como foi dito anteriormente. E da mesma forma um dos dois estava fazendo o papel do cavalheiro e o outro o da dama, sem deixar de serem dois homens dançando.

Essencialmente a DS é dançada por um homem e uma mulher. Mas é importante que fique claro que com o passar do tempo esta estrutura sofreu algumas alterações e hoje não existe uma obrigatoriedade de que aconteça desta forma. É bastante incomum ver um casal do mesmo sexo em um baile, mas praticamente todos os professores (as) de DS sabem fazer os dois papéis. Pois é isto o que interessa: ter alguém propondo para que o outro aceite, como foi dito no início. E o que vou analisar aqui é exatamente a relação dama x cavalheiro, independente de serem dois homens, duas mulheres ou homem e mulher.

No início dos anos 70 começou a surgir uma prática de danças a dois que possuía princípios e conceitos muito próximos aos da DS, apesar de historicamente não ter nenhuma ligação direta ou indireta com a mesma. Era o Contato Improvisação (CI), que partiu de um interesse que Steve Paxton⁹ tinha em saber como a improvisação em dança poderia facilitar a interação entre os corpos e suas relações físicas. Interessava-lhe também a participação igualitária das pessoas em um mesmo grupo sem hierarquias sociais (como professor – aluno, por exemplo). Buscava com isso um novo tipo de organização social para a dança, não ditatorial, não excludente, onde todos poderiam participar da mesma forma, sem o isolamento de nenhum participante. Inevitavelmente as circunstâncias sociais da época também influenciaram esse desejo de Paxton. Partindo desse interesse o CI passou a ser praticado por, além de duplas, grupos de três ou mais pessoas, onde todos os corpos que estivessem participando da improvisação estabeleciam um diálogo *entre si*.

Ambas as danças tem como característica o contato com o corpo do outro. Acredito que seja pertinente abordar estas semelhanças e oposições que o Contato Improvisação tem

9 Steve Paxton, principal idealizador do Contato Improvisação. Ele praticou ginástica olímpica e dança na adolescência. Trabalhou com teatro improvisado, arte visual, da dança moderna e experimental. Praticou também Aikido, arte marcial japonesa. Todas essas experiências o inspiraram a pesquisar as possibilidades do movimento do corpo, dando início ao que hoje conhecemos como Contato Improvisação. (TORQUATO, 2010, p. 11)

com a DS, que veio muito tempo antes, e às vezes trabalha princípios muito próximos aos do CI e outras vezes tão distantes. É bastante curioso que as duas danças tenham princípios tão próximos, mesmo tendo sido criadas em épocas e realidades tão distantes e aparentemente sem nenhuma ligação. É importante ressaltar que em momento algum utilizei o CI para propor exercícios para o processo criativo de uma cena, apenas utilizei nomenclaturas e princípios para esclarecer conceitos que considero importantes e que não encontrei na bibliografia sobre a DS a qual estou consultando. Alguns princípios dos quais serão de grande valia para esta pesquisa são a consciência corporal, improvisação, escuta, jogo, intenção, condução, toque e interação entre os corpos.

No Contato Improvisação os praticantes são levados a concentrar-se no próprio movimento e na percepção de como interagem no contato físico com o outro. Paxton utilizou-se, além de seus conhecimentos em ginástica olímpica e Aikido¹⁰, de princípios da física como contrapeso, gravidade entre outros para basear os movimentos executados por eles. Princípios estes que são também utilizados na DS. Além destes princípios, o CI tem um caráter de jogo, novamente da mesma forma que como na DS. As duas danças citadas utilizam a *improvisação* como método de execução, tendo regras a serem seguidas e princípios a serem aplicados. De acordo com Fernanda Hübner¹¹, no contato improvisação “Basicamente estas regras são aprender a dar e receber o peso, seguir os pontos de contato, se desorientar, relaxar, cair e rolar” (LEITE, 2005 p. 107). Na dança de salão as regras são muito parecidas, mas geralmente um pouco mais pontuais em relação ao ponto de contato.

Fernanda Leite diz que o CI é um “íntimo e sincero diálogo entre duas pessoas por meio da interação entre seus corpos, cooperando com as leis da física e evocando imagens de camaradagem, jogo, brincadeira, educação, cuidado, esporte, sexo e amor.” (LEITE 2005 p. 101). É exatamente este o espírito da Dança de Salão também: de “jogo, camaradagem, brincadeira, cuidado, esporte, sexo e amor” e eu acrescentaria ainda o termo *conquista*, utilizado pelo professor João Carlos Corrêa em suas aulas de Tango. E quando citei a necessidade da não utilização dos termos *mandar* e *obedecer*, me refiro exatamente a essa procura de Paxton por uma “participação igualitária das pessoas em um mesmo grupo sem hierarquias sociais”. E por este mesmo motivo utilizo nesta pesquisa os termos *propositor* e *receptor* para me referir à pessoa que faz o papel do cavalheiro e à pessoa que faz o papel da dama, respectivamente. O motivo da minha escolha de me valer do contato improvisação

10 Arte marcial de defesa pessoal.

11 Fernanda Hübner de Carvalho Leite é atriz e bailarina brasileira, nascida em Santa Cararina/ RS.

nesta pesquisa é que ele trabalha a relação de interação entre os corpos de uma forma muito parecida com os princípios que quero utilizar da dança de salão, e muitas vezes exemplifica o que quero dizer com a DS de forma mais clara e objetiva.

Segundo Fernanda Hübner, o aprendizado do Contato Improvisação é transmitido de pessoa para pessoa sem que seja necessário frequentar uma sala de aula. Ou seja, quem deseja aprender esta prática não precisa frequentar aulas para que possa participar das improvisações em grupo. Basta que vá para as *Jam Sessions*¹² e os veteranos são encarregados de instruir os novos membros. Fernanda Leite, ao citar Hollowell e Keriac:

A formação dos professores de Contato Improvisação não se dá em uma escola formal. Desde o surgimento desta dança, os princípios que a nortearam são compartilhados com todos aqueles que querem dançar, que assistem as performances de Contato Improvisação, participam das jams, das oficinas, conversam com as pessoas mais experientes, vêem os vídeos e lêem os artigos publicados. O ensino do Contato Improvisação acontece cada vez que uma pessoa compartilha com outras o que ela sabe sobre esta forma de movimento. O conhecimento transmitido informalmente é suficiente para que novos praticantes surjam. Por isso, praticamente todos que dançam Contato Improvisação são também professores. (LEITE, 2005, p. 101)

As práticas geralmente acontecem em configuração de roda, no centro acontece a improvisação, e quem desejar fazer parte da dança deve se deslocar até o centro e tomar o lugar de um dos integrantes. Na DS existem os bailes, exemplificados anteriormente, onde as pessoas podem frequentar sem nunca terem feito uma aula de Dança de Salão. E apesar de ser costumeiramente ensinado em aulas ministradas em academias de dança, é totalmente possível que uma pessoa aprenda esta modalidade de danças a dois sem ter de frequentá-las, apesar de o processo ser um pouco mais demorado do que se as frequentasse.

Em determinado momento surge uma questão na comunidade praticante do Contato Improvisação: a forma como seriam avaliadas as habilidades individuais e para com o outro de cada praticante. Como se saberia quando ele estivesse no nível avançado, por exemplo? Especialmente nos anos iniciais os praticantes afirmavam que era uma dança onde eles eram “livres de julgamentos”, não havendo uma necessidade de se ter níveis qualitativos. O objetivo desta dança era que todos pudessem dançar igualmente com todo mundo. Os mais

12 JAM: abreviatura de Jazz After Midnight, usada por músicos para designar encontros ou sessões de improvisação e adotada aqui pelos contatistas para seus encontros livres de Contato Improvisação. (LEITE, 2005, p. 97)

experientes deveriam dançar com todos, assim os novatos se sentiam inclusos e ninguém ficava de fora. Fernanda Leite afirma que “A capacidade de dançar com qualquer um caracteriza um improvisador avançado. Por se tratar de um diálogo físico entre dois dançarinos, toda dança apresenta um desafio único.” (LEITE, 2005, p.100).

A mesma coisa ocorre na Dança de Salão. Um cavalheiro que conduza qualquer dama é considerado um cavalheiro em nível avançado, e o mesmo para uma dama que seja conduzida por qualquer cavalheiro, em especial se eles não se conhecerem ou nunca tiverem dançado juntos. É possível que uma mesma pessoa (homem ou mulher) possua a capacidade de estar em nível avançado tanto como dama (receptor) quanto como cavalheiro (propositor), observando o que foi dito anteriormente sobre a diferença entre fazer o papel da dama ou cavalheiro. Nada impede que uma mesma pessoa possua as duas habilidades.

O contato improvisação é uma dança que parte do contato físico entre duas ou mais pessoas. Contato este que se estabelece a partir de uma comunicação que evolui para um diálogo, onde os movimentos de cada um dos participantes é improvisado a partir de perguntas feitas pelo contato com o corpo do outro. Esta resposta que também é improvisada varia da percepção de peso, movimento e energia do outro, e esta resposta reflete em outra pergunta, o que vai acontecendo sucessivamente. O Contato Improvisação não possui um repertório de movimentações específico. Seu objetivo é que os corpos se correspondam a partir do movimento proposto pelo outro e não de movimentos já conhecidos pelos dois. Mas isso não impede que cada praticante se utilize de técnicas previamente obtidas em outras áreas, como as artes marciais e a própria dança moderna, além de outras danças e manifestações corporais.

Um dos pontos que difere o CI da DS é o contato físico. O Contato Improvisação acontece a partir do contato físico, e apesar de a Dança de salão ocorrer geralmente a partir do contato entre os integrantes, ele não é imprescindível. É perfeitamente possível que um propositor conduza a dança sem ter de tocar no receptor. Mas para que isso ocorra tanto o propositor quanto o receptor precisam ter um conhecimento e treinamento bastante aprofundados dos princípios de equilíbrio/desequilíbrio e percepção do corpo do outro, especialmente do tronco.

2. PRINCÍPIOS APLICADOS AO PROCESSO CRIATIVO

2.1. Os princípios

Após o breve histórico e características sobre as danças a dois no capítulo anterior, neste capítulo serão abordados os princípios da Dança de Salão (DS) que foram utilizados no processo criativo da cena *Imobilidade*, amparados pelas nomenclaturas de princípios e conceitos do Contato Improvisação (CI), também já expostos no capítulo 1. Eles serão especificados e detalhados neste capítulo, para depois, no capítulo 3, serem explicitados como foram aplicados ao processo criativo e se desenvolveram para a movimentação da cena *Imobilidade* do espetáculo *Quem Disse que Não*, do qual faço parte.

A aplicação destes princípios se deu a partir de exercícios propostos por mim durante o processo criativo (tanto em diplomação 1, como na adaptação do espetáculo em diplomação 2). Exercícios estes que geralmente são aplicados em aulas de Dança de Salão, porém, foram adaptados para a proposta da construção da cena em questão. Essa adaptação se deu tanto ao contexto, quanto ao número de participantes. A aplicação dos exercícios em diplomação 2 sofreu algumas mudanças devido a alguns exercícios terem funcionado em diplomação 1 e outros não, além de dois dos integrantes da cena terem sido alterados por motivos da separação do elenco em grupos.

A escolha de trabalhar sobre estes princípios se deu pelo desconforto que venho sentindo ao assistir espetáculos onde as cenas que possuem mais de uma pessoa interagindo entre si trazem uma falta de organicidade, imagino que devido à despreocupação em relação à consciência dos corpos que estão interagindo em cena. De acordo com Valerie Preston, ritmos orgânicos em *Looking at dances – A choreological perspective on choreography* são:

Organic rhythms arise through the connection of one movement to the next, through the natural preparation-action-recovery rhythm of movement. One Move acts as the preparation of the next.¹³ (PRESTON – DUNLOP, 1998, p. 106)

Meu incômodo se dá ao perceber que quando uma simples ação é trazida para a cena, muitas vezes ela se torna mecânica, sem fluência e organicidade nas ações. Um simples abraço, por exemplo, muitas vezes fica meio desconectado. Na cena *Inamigos* do espetáculo

¹³ Ritmos orgânicos surgem através da conexão de um movimento com o próximo, através da preparação-ação-recuperação natural do ritmo de movimento. Um movimento age como a preparação para o próximo. (tradução nossa)

Quem Disse Que Não, por exemplo, existem dois homens e uma mulher interagindo entre si, retratando as possíveis relações entre homem-mulher, e homem-homem: ora são amigos, ora os dois rapazes estão juntos e ora a moça está com um e depois com o outro. Abraçar, beijar e agarrar são atos realizados por eles durante a cena. O simples ato de abraçar o outro muitas vezes perde a organicidade quando trazido para o palco. Talvez devido às tensões musculares e psicológicas acumuladas que trataremos mais adiante. A interação entre eles poderia se tornar mais orgânica caso existisse uma atenção maior à interação física que ocorre entre os três. Quando a mulher pula nas costas de um dos rapazes não parece um pulo de quem se gosta, parece um pulo mecânico que alguém a mandou fazer, acontecendo uma quebra na conexão entre um movimento e outro.

Propus que aplicássemos estes princípios na cena *Imobilidade*, onde existem cinco corpos se movendo juntos, para que essa tivesse uma organicidade e fluência maiores. É uma cena que possui uma movimentação um pouco mais complexa do que se fossem apenas duas ou três pessoas e que não estivessem necessariamente se tocando. Aqui os cinco corpos estão se tocando e devem andar como se fossem uma só pessoa. Os princípios aplicados são o equilíbrio/desequilíbrio (deslocamento), a interação entre os corpos, ocupação e troca de espaço, intenção, proposição, recepção, o toque, a respiração, contrapeso, tensão e relaxamento, rotação, e também alguns conceitos que esclarecem muitos princípios, como jogo, intensidade de força e pressão, improvisação, consciência e escuta.

O ponto principal que proponho nessa interação orgânica é a troca de espaço que ocorre entre os dois corpos na DS. Quando falo de organicidade quero dizer que:

A palavra *organicidade* vem de órgão, relaciona-se com o que é *orgânico* (de *organicus*), que diz respeito aos órgãos e aos seres organizados. [...] para se obter uma *organicidade* em uma ação física, ou em uma sequência de ações físicas, há de se desenvolver um conjunto complexo de ligações e interligações internas à ação ou à sequência das ações. (BURNIER, 2009, p. 53 e 54)

Renato Ferracini, ao citar Burnier, constata que

[...] a organicidade é o contato interior que o ator tem, na realização da ação física, com sua pessoa e suas energias potenciais [...] organicidade é uma inter-relação integral corpo-mente-alma, uma espécie de *totalidade psicofísica*. É como ser o verbo ESTAR. Um *estar* pleno, vivo e integrado. (FERRACINI, 2003, p. 111).

Ferracini cita ainda uma entrevista com Ana Cristina Colla em 1997, onde ela fala que “[...] uma ação é orgânica quando sua pessoa está vibrando junto com ela, corpo e alma. Do contrário, ela torna-se mecânica, muitas vezes até bela plasticamente, mas vazia. Chega aos olhos, mas não ao coração.”. Para que esta troca de espaço aconteça de forma orgânica, é

importante salientar que o que deve ocorrer é a troca de espaço *entre* os dois, e não *pelos* dois. E sempre sem perder a ligação entre os dois a partir do tronco, já que na DS essa ligação se dá pelo tronco, embora isso possa ser modificado e adaptado a outras partes do corpo caso a proposta seja alterada. É diferente de quando duas pessoas trocam um espaço *pelo* outro, e não *entre* si. É como se na dança a dois existisse apenas um lugar e as duas pessoas se revezam para ocupá-lo, e para isso existe um diálogo entre os corpos que faz com que eles entrem em um acordo, e ora o propositor ocupa o espaço, ora convida o receptor a ocupá-lo.

As danças a dois tem como objetivo que os dois corpos se tornem um só enquanto se movimentam juntos, por isso eles estão sempre se contornando e tentando ocupar o mesmo espaço, além de procurar uma unidade enquanto respiração e estabelecerem uma troca de energia. É o que deve ocorrer com o grupo de 5 pessoas durante a manipulação da cena *Imobilidade*, os cinco devem trocar de espaço *entre* si.

Na DS o tronco é o elemento que liga as duas pessoas que estiverem dançando juntas, até mais do que o contato existente entre os braços que estão entrelaçados. Os dois vão sempre manter o tronco voltado um para o outro, seja encostado ou à distancia, mas isso não é suficiente para manter a conexão entre eles. É necessário que haja uma entrega e percepção de ambas as partes, a escuta. Esta movimentação que consiste na troca de espaço entre dois corpos se assemelha muito à do Contato Improvisação (CI). José Gil afirma que “A ideia de uma comunicação pelo tacto resume-se no seguinte: quando há contacto entre dois corpos, forma-se um corpo único tal que na consciência do corpo do bailarino ressoam os movimentos do corpo do seu par.” (GIL 2001, p. 143)

Assim como no CI, exemplificado por Gil na citação acima, na DS o propositor deve *sentir* o corpo da outra pessoa antes de iniciar qualquer movimento, perceber onde está seu peso, qual o estado em que a pessoa se encontra, como está sua respiração. E o mesmo com o receptor, e este deve principalmente observar a movimentação do tronco do propositor desde sua menor manifestação, pois “no corpo do bailarino ressoam os movimentos do corpo do seu par”, e isso só é possível se existir uma escuta entre os dois. Na dissertação de mestrado de Giselle Rodrigues, quando se refere ao MA¹⁴ (Movimento Autêntico), a escuta vem a ser o

[...] momento de uma espera para se escutar o corpo sem expectativas, onde há um momento de exercitar o esvaziamento do desejo e da reflexão sobre o que está sendo

14 Para mais informações sobre Movimento Autêntico ver PALLARO, Patrizia. *Authentic movement: Essays* by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow. Londres: Jessica Kingsley Publishers, 1999.

vivenciado, abrindo espaço para o corpo se manifestar a qualquer instante sem envolvimento do juízo crítico. (BRITO, 2006, p.45)

E essa percepção se inicia desde que os corpos estão parados, onde é possível sentir a presença e energia do outro. E “abrindo espaço para o corpo se manifestar a qualquer instante sem envolvimento do juízo crítico” é a forma como o receptor, principalmente, deve se encontrar. Ele não deve racionalizar o que será feito quando ele começar a se mover, pois tudo irá depender do convite feito pelo propositor. José Gil cita um termo de Steve Paxton que se encaixa no conceito de atenção do receptor a que me refiro, ele ressalta que o improvisador deve estar num estado de “Consciência inconsciente”. É exatamente esse estado de atenção em que o receptor deve encontrar-se. Ele deve ter consciência do seu corpo, mas irá executar os movimentos propostos pelo propositor quase que inconscientemente, a partir da consciência de seus próprios movimentos e do espaço que o corpo do propositor ocupa, mas sem racionalizar o que será feito em seguida. Steve Paxton falava sobre a pequena dança (*small dance*), que consiste em:

[...] movimento efetuado no próprio ato de estar de pé: não é um movimento conscientemente dirigido, mas pode ser conscientemente observado. É o movimento microscópico que descobrimos no interior do nosso corpo e que o mantém de pé. (GIL 2001, p.133 e 134)

É o que possibilita a percepção de que aquele corpo não está ali apenas fisicamente. Gil afirma ainda que “Termos consciência do interior do corpo começa pela observação da *small dance* em nós.” (GIL, 2001, p. 134). O objetivo não é de que um siga o outro, mas sim que os dois se movimentem ao mesmo tempo e continuamente. Para isso, a partir da *small dance* é possível exercer a percepção do próprio corpo para depois perceber a presença do corpo do outro, antes mesmo de qualquer movimento visível ser executado. Porém, essa escuta não acontece apenas pelo visual, pois os dois corpos estarão em contato físico nesse momento. A organicidade do movimento *entre* esses corpos se dará a partir da junção destes elementos, formando um corpo único. Ainda em Gil:

[...] Os dois corpos formaram um corpo único graças à transmissão de movimentos inconscientes de um corpo à consciência do corpo do outro e, através disso ao corpo do outro. É a consciência do corpo que abre o corpo do bailarino ao do seu par; e é a comunicação inconsciente do movimento (por osmose) que permite a criação de um fluxo único que atravessa os dois corpos ligando-os tão estreitamente que agem com a espontaneidade, a fluência, a lógica rigorosa dos gestos de um corpo só. (GIL 2001, p. 143)

É o ato de o receptor abrir mão da opção de agir por ele mesmo para agir a partir de um movimento proposto pelo seu par. Mas no momento em que ele abre mão de seu movimento espontâneo, ele está totalmente consciente de seu próprio corpo, e é a partir desta

consciência que ele, inconscientemente (no sentido de não racionalmente), vai executar a movimentação proposta pelo outro corpo, pois “É a consciência do corpo que abre o corpo do bailarino ao do seu par”. E é isso que possibilita os dois corpos se movimentarem como um corpo único.

Como já foi dito, o que possibilita que a DS aconteça é a troca de espaço entre os corpos, mas o que faz com que essa troca de espaço possa acontecer é o equilíbrio. É a constante busca por equilíbrio que nos faz caminhar, e por consequência querer ocupar o lugar da outra pessoa. Gil afirma que

[...] Numa posição normal, o equilíbrio do corpo apoia-se também na consciência, uma vez que o seu desaparecimento arruína a estabilidade - não se pode dormir de pé. Mas o bailarino não se limita a conservar o equilíbrio comum, procura um equilíbrio no desequilíbrio; tem de começar por produzir a instabilidade do sistema-corpo, levá-lo para além das suas possibilidades naturais (ou comuns) de estabilização afim de construir um equilíbrio superior, não estático, não aprendido por ocasião da aprendizagem da estação de pé. (Gil, 2001, p. 25)

Portanto, o propositor dançando Tango procura causar um desequilíbrio proposital no receptor, afim de que este procure se estabilizar. No Tango, por exemplo, os dois estarão sempre com o peso na parte anterior do pé, fazendo com que caminhem levemente inclinados para a frente, mesmo quem anda para trás, criando uma imagem de torre. E é aí que entra o contrapeso, que tem a função de *ligar* os dois fisicamente e não pode ser confundido com peso morto ou excesso de força. A conexão para que o contrapeso aconteça deve ser firme, porém relaxada, e confortável para ambas as partes. No contato deve haver uma leve pressão na direção em que se encontra o peso do outro. E o contrapeso deve acontecer nas seis direções para que seja eficaz: frente, trás, dentro, fora, cima e baixo, o que será ainda mais importante na cena *Imobilidade*, como veremos adiante.

Para manter esta inclinação enquanto caminham é preciso que os dois estejam em contato, seja com os braços ou com os troncos, e respondendo ao peso que o outro exerce (a partir da leve pressão), um peso consciente e equivalente ao que está recebendo. Quando o cavalheiro se movimenta na Dança de Salão, a dama sente uma ausência de contrapeso seguida de um desequilíbrio, o que a obriga a dar um passo para tentar se equilibrar e procurar o contrapeso novamente. Isso acontece muito rápido, e essa ausência de contrapeso acontece apenas por uma fração de segundo. O mesmo ocorre com o cavalheiro, que precisa do contrapeso da dama para se equilibrar, e a troca de espaço entre os dois acontece com essa constante busca pelo equilíbrio a partir do contrapeso. Castro afirma, quando se refere ao Tango, que “[...] dance is a constant loss and recovery of balance. [...] In this case, it is the

man who induces his partner to lose balance and the woman uses her own resources to recover it¹⁵ (CASTRO, 2005, p. 27).

Essa é a grande questão do que proponho aplicar ao processo criativo de uma cena. É partindo dessa troca de espaço provocada pelo desequilíbrio que a manipulação da cena *Imobilidade* ocorre e que acredito ser possível trazer uma organicidade para a interação entre os corpos nesta cena, e eventualmente poderia auxiliar também outras cenas do espetáculo neste aspecto. Muitos outros princípios e conceitos ainda irão contribuir, e são muito importantes, mas é importante ressaltar que a troca de espaço com organicidade é o princípio essencial desta pesquisa.

Para que o contrapeso aconteça de forma eficiente, é interessante que ocorra um equilíbrio entre tensão e relaxamento, exercendo um tônus muscular adequado para esta ação. Grotowski fala que

Stanislavski foi o primeiro a observar que quase todo ator, quando está nervoso, tem um certo ponto no corpo que se torna o centro da tensão, da contração. Essa tensão pode contaminar o corpo inteiro. Alguns atores ficam tão contraídos que mal podem agir. [...] existem também alguns atores que têm um centro de relaxamento. Se estão em um estado psíquico artificial, provocado pelo nervosismo ou por uma espécie de histeria profissional, relaxam demais certas partes do corpo e se tornam frouxos como farrapos. (GROTOWSKI, 2007, p.166)

A tensão pode ser causada por inúmeras razões e é facilmente encontrada em atores e dançarinos freqüentemente. Um exemplo dado por Mauricio Castro¹⁶ é o repentino encontro de uma pessoa totalmente desconhecida em um elevador. Isso causaria uma situação tensa, causando uma tensão muscular e psicológica. Isso se deve às proporções espaciais entre uma pessoa e outra que geralmente se mantêm na sociedade. Uma vez que passamos do limite de distância, essa tensão pode acontecer. Isto também ocorre com uma pessoa na sua primeira aula de Dança de Salão, por exemplo. A proximidade excessiva com um colega ou mesmo com o professor (a) causa uma tensão tanto por estar perto demais de alguém que não conhece, quanto pelo medo de não saber o que a espera a seguir. Essa tensão pode influenciar diretamente o tônus muscular do corpo, fazendo com que ao invés de um corpo firme e preparado para a ação, a pessoa transforme essa tensão em um corpo rígido, e por consequência menos sensível ao convite do propositor, tendo dificuldade até mesmo para exercer a escuta.

15 “A dança é uma constante perda e recuperação de equilíbrio. [...] Neste caso, é o homem quem induz sua parceira a perder o equilíbrio e a mulher usa seus próprios recursos para recuperá-lo.” (tradução nossa)

16 Nascido em Buenos Aires, Maurício Castro é um renomado professor e dançarino de Tango argentino, e fundador do Tango Discovery (www.tangodiscovery.com).

É normal que atores/atrizes fiquem tensos quando acontece alguma cena onde exista essa proximidade excessiva, e isso faz com que a cena não fique orgânica, pois a tensão se torna perceptível a partir das suas ações. É de extrema importância que a tensão muscular e psicológica seja trabalhada a ponto de ser controlada pelo ator/ dançarino, e isso pode ser feito a partir do contato direto com o outro que ocorre nas danças a dois, e a partir de exercícios de respiração, como veremos adiante. Sobre a respiração, Gláucia Queiroz, em sua dissertação de mestrado em psicologia, alega que

Ainda que seja uma função corporal involuntária, ou vegetativa, a respiração também pode ser controlada intencionalmente. Pode-se, usando-se a vontade consciente, alterar o fluxo respiratório. Esta qualidade, exclusiva da respiração, permite fazer uma ponte entre as dimensões consciente e inconsciente do ser humano. Este, por sua vez, é o único animal capaz de alterar voluntariamente seu funcionamento respiratório. Diferentes modos de respirar evocam estados mentais correspondentes: a respiração superficial e irregular associa-se a distúrbios psicossomáticos (ansiedade, depressão, astenia, pânico, e outros), enquanto a respiração ritmada e profunda está associada a um estado de relaxamento e bem-estar. (Queiroz, 2010.) (grifo nosso)

A respiração é um elemento muito forte e importante para a construção de estados emocionais em geral, e o exercício de respiração que veremos mais adiante irá buscar exatamente esse “estado de relaxamento e bem estar” para trabalhar os outros princípios que estou propondo com a interação entre os corpos, em especial a escuta e percepção do corpo do outro e do espaço à sua volta. Não que a tensão não possa existir, mas é necessário que ela seja trabalhada de forma consciente, e não interfira no processo criativo negativamente, assim como o relaxamento, especialmente de cenas onde exista essa proximidade com o corpo do outro, como na cena da *Imobilidade*.

Maurício Castro, quando fala sobre o movimento livre, ressalta que “Moving with our muscles unnaturally tense and with trapped articulation not only doesn't produce pleasure but, over the course of time, can produce injuries.”¹⁷ (CASTRO, 2002, p.23). Por esse motivo, é interessante que desde o início de qualquer processo ocorra um trabalho de liberação de tensões desnecessárias, pois a tensão tende a fazer com que o corpo responda de uma forma a tentar aliviá-la, mesmo que não seja da forma correta, o que acaba causando outros problemas para o corpo.

O trabalho de controle da respiração entre diafragma e pulmão possibilita um relaxamento que causa um estado de tranquilidade corporal, que seria um equilíbrio entre

17 “Mover-nos com os músculos anormalmente tensos e com articulações presas não apenas não produz prazer mas, com o passar do tempo, pode produzir lesões” (tradução nossa)

tensão e relaxamento, um estado onde o tônus muscular está ativo e livre de tensões, propício para a escuta de seu próprio corpo. Esse estado de tranquilidade é adquirido a partir de um treinamento repetitivo e diário, e é o grande responsável por proporcionar a capacidade de movimentar cada musculatura isoladamente.

Tensionar a musculatura faz com que a pessoa sinta cada vez menos a proposição do outro. Rigidez e tensão em excesso são elementos que não colaboram para que a dança aconteça, e dificultam um processo de aprendizagem ou criação caso estejam presentes de forma não consciente. É muito comum pessoas que trabalham com dança e/ou teatro reclamarem de dores em várias partes do corpo, isso pode ser um efeito do excesso de tensão exercida. Porém, da mesma forma não é interessante que ocorra o “abandono” do corpo, que seria um corpo presente apenas fisicamente, porém sem consciência de suas ações e sem um tônus muscular apropriado para sustentar uma ação física.

Relaxing your body doesn't mean leaving your body completely limp, as in when we sleep, it simply means achieving the ideal state where the body is without unnecessary tension but ready for action: it's important to be entirely present in and conscious of the body at each moment of the exercises.¹⁸ (CASTRO, 2005, p.17)

A primeira frase da citação acima é “Relaxar o seu corpo não significa deixá-lo completamente mole”. Deve-se manter a consciência interior atenta de modo a preservar um tônus muscular preparado para a proposição ou recepção de movimentos. Como exemplifica Castro acima, é essencial que o corpo esteja relaxado, mas isso não significa que ele deve ser “abandonado”, ou seja, que se perca a consciência de suas ações, como quando estamos dormindo. A tensão excessiva contrai a musculatura mais do que o desejado, e além de agir na estrutura física do indivíduo, ela interfere também no psicológico do mesmo, muitas vezes bloqueando suas ações e pensamentos. Tanto o ator quanto o dançarino devem deixar o corpo livre de tensões desnecessárias, mas sempre pronto para a ação.

O receptor não deve pensar ou tentar adivinhar (racionalizar) o passo que vem em seguida, é tarefa do propositor propor o próximo passo. O receptor somente deve preocupar-se em sentir a proposta e deixar que seu corpo responda a partir desta motivação, da escuta com o corpo do outro. Mas o fato de o receptor não ter de pensar no que fazer não o deixa livre de permanecer atento ao seu corpo e ao corpo do propositor, e com o tônus muscular ativo, ele deve manter toda a estrutura de braços, tronco e abdômen tonificados para que sinta o convite

18 Relaxar seu corpo não significa deixá-lo completamente mole, como quando dormimos, isto simplesmente significa encontrar o estado ideal onde o corpo esteja sem tensões desnecessárias mas pronto para a ação: é importante estar inteiramente presente e consciente de seu corpo durante todo o tempo nos exercícios” (tradução nossa)

do propositor. É igualmente importante que o propositor esteja consciente de seu corpo e que também o mantenha firme, caso contrário o receptor não irá compreender o que ele quer propor.

3. O PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO *QUEM DISSE QUE NÃO*

3.1. Imobilidade

O processo criativo do espetáculo *Quem Disse Que Não* teve início no 2º semestre de 2011 na disciplina *pré projeto*. Assim que entrei naquela sala e a vi cheia de gente, senti certo desespero. E realmente pensei que seria um semestre difícil e um doloroso início de processo de diplomação. Não apenas pela quantidade de gente, mas também pela quantidade de ideias e vontades divergentes. Além das opiniões negativas e visivelmente irredutíveis em relação ao tipo de processo que muitos estavam propondo em sua “diplomação dos sonhos”. Uns queriam musical, outros performance, outros cultura popular brasileira, alguns gostariam de montar uma peça a partir de um texto, já outros sonhavam montar algo utilizando o material pessoal de cada um e por aí vai. E a verdade é que cada um estava defendendo a sua ideia com unhas e dentes.

Foi levantada a possibilidade de uma “criação coletiva”, o que gerou uma grande polêmica, pois além de ser um tipo de processo bastante trabalhoso, seria ainda mais complexo por conta da quantidade de gente e ideias ali presentes, além do pouco tempo que relativamente nós teríamos. Perguntamo-nos se seria bom, se não daria muita confusão. Tivemos dois orientadores e nenhum diretor, por opção da própria turma. Com o passar do tempo fui percebendo que tomamos uma decisão equivocada para uma turma que iria se formar em Interpretação Teatral, e não direção ou dramaturgia. Principalmente por não possuímos um conhecimento aprofundado do tipo de processo pelo qual optamos. Mas não vou me ater a este discurso, pois o foco desta pesquisa é a cena Imobilidade e a aplicação dos princípios da DS na mesma.

Chegamos ao tema *negação* a partir de apresentação de várias cenas com temas e estruturas diversas criadas pelo grupo. Desde o início eu, particularmente, queria trabalhar o

corpo, que é o que venho estudando paralelamente ao meu curso. Ao mesmo tempo em que ingressei no curso de artes cênicas (2º semestre de 2008) iniciei meus estudos de Dança de Salão. Hoje atuo como bailarina e professora de Dança de Salão (DS) e Tribal Fusion (TF) em diversas escolas e eventos de Brasília.

No entanto, como eu já havia utilizado meu conhecimento sobre a dança em várias disciplinas e suas respectivas apresentações de final de semestre que cursei durante o tempo que aqui estive, pensei que seria interessante tentar trazer o oposto para a diplomação. Trabalhar algo diferente do que tenho trabalhado antes de sair da Universidade, sair da minha zona de conforto. Uma vez que estávamos trabalhando a partir do tema negação, a forma que encontrei de incluir o tema que eu gostaria de abordar, e tentar sair dessa zona de conforto, era trabalhando a “negação do corpo”.

A cena *Imobilidade* foi construída a partir de vários exercícios e experimentações propostos por Marcus Mota, nosso orientador, e por colegas durante o processo de criação. Apenas no final do processo, e até mesmo depois da primeira apresentação do espetáculo em Diplomação 1 é que eu pude perceber o caminho percorrido por mim até chegar nesta cena. O primeiro a contribuir para a criação desta cena, ainda em pré-projeto, foi o exercício dos 25 segundos.

Trouxemos uma lista de habilidades individuais, e a partir delas tivemos que preparar uma apresentação de 25 segundos onde mostraríamos o que fazemos de melhor. Escolher entre uma das habilidades foi extremamente conflituoso. Mas acabei optando por dançar. No mesmo dia em que apresentamos as performances de 25 segundos, onde tínhamos que mostrar a nossa habilidade principal, foram divididos grupos de habilidades. Foi aí que percebemos que havia muitas semelhanças entre os desejos e habilidades presentes. Formaram-se quatro grupos: corpo, música, comicidade, e o outro que trabalhava com o texto. Trabalhamos durante um tempo com essa divisão, mas as coisas começaram a se fundir em determinado momento do processo, e não se sabia mais quem estava em que grupo. Só o que ficou claro no momento em que houve a divisão dos grupos e experimentações com os mesmo é que nós trabalharíamos com *CORO*. O que eu acredito, observando o resultado final, que poderia ter sido muito mais bem aproveitado e trabalhado. Foi o que tentamos realizar no espetáculo *Quem Não*, adaptação do espetáculo *Quem Disse Que Não*, e acredito que conseguimos nos aproximar de nossa proposta. De acordo com Jean Pierre Sarrazac,

Tal como refletem as teorizações de Schlegel ou Hegel, o coro pode refletir seja um

sujeito dividido em várias realidades irreduzíveis, seja uma realidade exterior ao sujeito, mas por ele percebida como plural. [...] No teatro, a presença de coros cria invariavelmente, sobre a representação, feixes de efeitos convergentes visando modificar a relação do espectador com a fábula. (SARRAZAC, 2012.)

A próxima experimentação a contribuir para a construção da cena *Imobilidade* foi a minha apresentação individual sobre o tema negação. Tivemos que preparar uma pequena apresentação cênica onde cada um iria defender sua negação em forma de cena. Decidi negar o que eu mais afirmo: o movimento do corpo. Foi a primeira vez que usei um texto em alemão nesse processo. E é outra coisa que eu já havia trabalhado anteriormente, além da dança, em disciplinas. Tenho certa familiaridade com o idioma, pois minha família por parte de mãe, inclusive ela, são alemães. Pronunciei o texto de “Romeu e Julieta” em alemão, ao som de tango e aplicando ao ritmo movimentos descoordenados com o corpo, como uma primeira tentativa de não fazer a dança (tango) como realmente se faz, além de não ter outro corpo para interagir. Ainda não era o que eu queria. Mas já tinha o elemento corpo como negação e um trabalho com a língua alemã sendo desenvolvido.

Em determinado momento iniciamos os trabalhos de montagem de cenas em grupo. Teríamos que preparar uma cena a partir do tema negação. Foi aí que nasceu um embrião da cena *Imobilidade*, que falaremos mais adiante. Foi uma experiência bastante inquietante. Quando eu expus minha negação ao grupo, que era negação do corpo, uma das colegas sugeriu que durante toda a apresentação eu ficasse imóvel, afim de que negasse algo que sempre afirmo muito. E então eu negaria o movimento do corpo (movimento visível) por completo. Seria um circuito com penalidades físicas e sociais, e todas nós passaríamos por alguma penalidade, como num jogo de roleta-russa. As penalidades seriam: 1- levar um tapa na cara; 2- Contar um segredo íntimo para todos; 3- tomar um banho de tomates podres; 4- Entrar em uma banheira de gelo; 5- ficar durante um tempo grande com a cabeça embaixo d'água.

Assim aconteceu. Iniciei a cena imóvel, e da mesma forma terminei. Eu começava a cena fora do tapete onde as outras pessoas estavam. Elas me buscavam e me levavam até o centro da cena, me manipulando como uma marionete. Comigo já no centro da cena as outras garotas começaram a me provocar e humilhar, pois elas podiam se movimentar e eu não. Comecei a falar textos (em português) onde deixava claro o quanto era torturante estar naquela situação, e também soltava textos em alemão de vez em quando. A escolha por um idioma diferente do português se deu pelo fato de que *o que* eu estava falando não era tão importante quanto a movimentação das quatro pessoas e a minha imobilidade, minha

incapacidade de reagir ao que estava acontecendo. Enquanto isso as quatro garotas do outro lado do tapete dançavam e pulavam, tudo o que eu queria estar fazendo. No experimento, os tomates que me eram jogados não me afetaram, principalmente porque já estava me concentrando muito para não mexer nenhuma parte do meu corpo. O que mais me incomodou foi o meu conflito interior em frente ao esforço de ficar parada.

Ao observar o processo e o trajeto que o meu corpo ocupou durante a montagem do espetáculo, percebo que, mesmo inconscientemente, eu já estava negando o próprio movimento, enquanto tentava sair da minha zona de conforto, e não apenas falando sobre o corpo que poderia ser negado. Percebi que não era necessário negar o corpo na fala quando eu poderia negá-lo enquanto movimento. Ao mesmo tempo isso tudo é muito contraditório, pois o que eu mais trabalhei desde que decidi entrar para o curso de artes cênicas foi o corpo, a dança. Mas as circunstâncias me levaram a tal fato. Pensando sobre isso, percebo que eu dei um tiro no meu próprio pé ao decidir “não me mover (movimento visível)”. Ou talvez não?

Foi após uma conversa com nossa orientadora, Alice Stefânia, já em diplomação 1, que eu tive um desejo de resgatar a figura da cena do circuito (*Roleta-russa*), descrita acima, em que eu ficava imóvel do começo ao fim, tendo como única ação a fala. Eu seria manipulada por quatro pessoas durante a cena, assim como havia acontecido no circuito. Mas dessa vez seriam quatro homens, com o objetivo de retratar a minha resistência perante o toque, usando como motivação duas situações diferentes de tentativas de assédio sexual por parte de adultos vividas por mim quando criança. E dessa vez nós ensaiaríamos uma forma de realizar essa manipulação com um pouco mais de propriedade. Na cena eles me tocam de forma agressiva, o que me causa um incômodo enorme. Eles tentam me calar ao me derrubar e me carregam como uma estátua para fora da cena para que eu não possa contar o que havia acontecido para ninguém. Eu esbravejo palavras em alemão até que eles me tiram totalmente de cena.

O motivo de o idioma ser outro que não o português é o mesmo que na experimentação do circuito. Tanto fazia a língua que eu falasse, eles não me ouviriam de qualquer forma. Entre a palavra de um adulto e a de uma criança, geralmente é a criança que perde a razão. Por isso resolvi falar em alemão, que é um idioma muito improvável de ser entendido. O que eu acredito ter sido equivocado é que eu, ao invés de fazer um texto com as situações vividas por mim, peguei uma música em alemão com um contexto aproximado e apliquei à cena. Talvez tivesse tido uma intenção e motivação maiores da minha parte se fosse

um texto relacionado à história real em outra língua. E foi o que fiz para a apresentação da temporada do espetáculo em Diplomação 2.

Ainda em Diplomação 1, eu, Pedro Silveira, Wilson Granja, Nitiel Fernandes e Tiago Mundim iniciamos o processo de criação da cena, e foi quando eu pude aplicar os princípios da dança de salão que gostaria (descritos no capítulo 2). Partimos dos fundamentos da manipulação de bonecos, adaptados a um ser humano. Eu ficava ao centro, um deles manipulando minha cabeça e a mão direita, o outro a mão esquerda e o tronco, e os outros dois, cada um em uma perna. É necessário que quem esteja manipulando a cabeça mantenha o corpo da pessoa manipulada bem alongado, pois só assim será possível que as pernas andem junto com o tronco, fazendo com que o corpo consiga se equilibrar novamente. Lembrando a forma com que o deslocamento se dá, partindo de um desequilíbrio onde a pessoa procura um equilíbrio levando uma perna à frente, aqui não será diferente, com uma ressalva de que tudo acontecerá muito mais lentamente, e para isso é importante que ocorra um contrapeso entre as duas pessoas que estão manipulando os braços e a pessoa que está sendo manipulada, para que esta consiga manter o peso na parte anterior do pé, e consiga se equilibrar a partir do contrapeso antes que seu pé toque o chão, e assim se dá a caminhada.

Neste primeiro processo de criação da cena, em Diplomação 1, os princípios foram aplicados diretamente na cena. Enquanto a realizávamos, eu dava dicas de como a manipulação poderia funcionar melhor se acontecesse um contrapeso aqui, um desequilíbrio ali. Funcionou, mas não da forma com que eu imaginei que pudesse funcionar. Percebi que os princípios não ficavam bem claros quando aplicados diretamente à cena. Esse é o motivo pelo qual em diplomação 2 eu resolvi trazer estes princípios em forma de exercícios (descritos em anexo), afim de que os integrantes compreendessem os princípios antes de levá-los para a cena.

Por inúmeros motivos a turma de Diplomação 2 se dividiu em vários grupos, onde cada um daria continuidade à sua cena individualmente. Eu fiquei no grupo que tinha uma quantidade maior de integrantes e que por um interesse em comum se juntou a fim de tentar resgatar algumas cenas do espetáculo *Quem Disse Que Não*, o que deu resultado ao espetáculo *Quem Não*. A cena *Imobilidade* foi uma das que permaneceu, e foi por um interesse meu de trabalhar estes princípios um pouco mais a fundo para tentar trazer, a partir desta pesquisa, uma organicidade maior aos cinco corpos que estavam ali se movendo juntos. A cena já estava pronta, bastava fazer os ajustes necessários e treinar os princípios a partir dos

exercícios com o elenco para que ficassem claros para todos, e então aplicássemos na cena.

Além de trabalhar melhor a movimentação do grupo enquanto sou manipulada, também mudei o texto, substituindo-o por um texto de minha autoria sobre a situação ocorrida e traduzida para o alemão. O texto é composto por frases ditas no presente e no passado, como se fossem dois momentos: um onde eu relembro o que aconteceu, e outro onde ainda estou vivendo a situação. Em determinados momentos eu digo um trecho desse texto em português como uma tentativa de ser compreendida, e é quando as pessoas me impedem de falar, seja tampando minha boca, seja abafando minha fala com a música.

Já que a cena acontece com uma mulher sendo manipulada como um boneco por 4 pessoas, a mulher que está sendo manipulada (no caso eu) precisa ter todo o preparo corporal para poder ser manipulada com veracidade, como um boneco que imita um ser humano. A manipulação exige um extremo controle do tônus muscular e concentração para, além de isolar as partes do corpo e responder ao contrapeso do grupo nas várias direções, falar o texto em harmonia com a música que agora seria tocada. Mas além do preparo corporal da pessoa que está sendo manipulada, é igualmente, senão mais importante, que as quatro pessoas que a estão manipulando estejam conectadas entre si e com a pessoa que será manipulada.

Um detalhe é que quem está sendo manipulado não é um boneco, e sim uma pessoa; a pessoa é mais pesada, tem uma estrutura física mais densa e o mais importante: ela tem consciência de todos os movimentos que está executando, principalmente quando “doa” seu corpo para a manipulação, que é a consciência inconsciente referida no capítulo 2 em que o receptor deve encontrar-se, é o ato de o receptor abrir mão da opção de agir por ele mesmo para agir a partir de um movimento proposto por outro. Uma consciência onde o receptor não age racionalmente, mas sim sensitivamente. Tanto as pessoas que manipulam como a pessoa que está sendo manipulada fazem com que a ação ocorra em conjunto, com o objetivo de ser um único corpo. O boneco simplesmente não tem vontade própria, já a pessoa, além de ter vontade própria, tem de treinar seu corpo, e ainda mais sua mente, para “abrir mão” da sua vontade própria e agir a partir da movimentação proposta pelo grupo à sua volta.

É interessante que o corpo humano, ao ser manipulado, tenha um preparo corporal que o auxilie a conseguir alcançar uma expressão corporal similar ao de um boneco nesse momento. Braços e pernas firmes, porém maleáveis. Tronco firme, pescoço solto, mas sem movimentos sinuosos. E principalmente um abdome com um tônus muscular preparado, para que uma tensão excessiva não cause algum tipo de lesão. É realmente um trabalho minucioso

de fortalecimento e conscientização da musculatura local de cada parte do corpo. Para alcançar essa minúcia do movimento, utilizei os princípios de uma dança a qual tenho familiaridade, que é o Tribal Fusion¹⁹ (TF).

O TF é uma dança que exige muito tempo de treino, pois trabalha freqüentemente o controle e isolamento da musculatura de várias partes do corpo, coisa que só é possível adquirir com um tempo prolongado de treinamento. Penso que seja importante ressaltar que estes princípios foram utilizados no processo da cena *Imobilidade*, porém apenas para meu trabalho pessoal de conscientização corporal para que, além de me atentar para os princípios da dança de salão que propus, eu pudesse movimentar meu corpo isoladamente quando o grupo me solicitasse durante o jogo de manipulação. Gostaria de ter realizado esse trabalho com todos os integrantes da cena, mas infelizmente o tempo de trabalho que teríamos não seria suficiente para atingir um nível razoável em relação ao que foi proposto. Para isso, me ative apenas em transmitir e aplicar os princípios da DS, que de certa forma também trabalham esta consciência de tônus e escuta individual, apesar de ter foco na relação entre os corpos.

Nos anexos eu descrevo detalhadamente os exercícios que aplicamos durante os ensaios da reconstrução desta cena. O primeiro foi o exercício de respiração, que tem como objetivo trazer o grupo para uma mesma atmosfera, para um estado em comum. É importante que o grupo esteja conectado, e a respiração é uma forma muito eficaz para que isso ocorra. Como foi dito no capítulo anterior, o exercício irá trabalhar essa liberação de tensões desnecessárias a partir da respiração, a interação entre os corpos e a escuta, construindo uma unidade entre o grupo, que deve respirar de forma a ser um corpo único, pois só assim será possível que a manipulação ocorra de forma orgânica.

O exercício seguinte foi o da conexão entre os troncos. O propositor deve andar pela sala e o receptor deve seguir seu tronco, sem se preocupar com a direção das pernas. Fizemos este exercício em duplas, e depois de eles terem compreendido a conexão que deveria existir entre os dois corpos e a unidade enquanto respiração, o exercício começou a fluir de uma maneira mais contínua. A compreensão deste exercício foi muito importante para o próximo,

19 É uma linguagem que, tendo como referência a dança do ventre, mescla conceitos e movimentos de danças étnicas como o flamenco, a dança indiana, o *breakdance*, ou seja, danças de diferentes culturas e regiões do mundo bem como o(a) yoga. É relativamente recente no mundo da dança (surgiu em torno da década de 60, na Califórnia, durante os movimentos contraculturais do Woodstock), mas bebe na fonte de diversas culturas antigas e mistura tudo numa alquimia contemporânea. (ANDRADE, 2011, p. 13)

aliás, todos os exercícios são cumulativos, um sempre irá ajudar e fazer com que os próximos fiquem mais fluentes.

O próximo exercício foi triângulo, que trabalha os princípios de equilíbrio/desequilíbrio. O triângulo foi muito interessante, pois é uma prática que trabalha diretamente a intenção, transferência de peso, respiração, troca de espaço, proposição, recepção, escuta e toque. Com todos já posicionados (observar figura 1 em anexo), a pessoa que está na frente convida todos os outros, que estão conectados apenas a partir do toque dos braços, a seguirem o seu desequilíbrio. No início o grupo estava bastante desconectado e cada um caminhava em um momento, e às vezes as pessoas se trombavam. Isso se deu pelo fato de as pessoas ainda não estarem conectadas, não estarem escutando os corpos à sua volta. Mas com um pouco de repetição, e a partir da sincronia da respiração e da noção de troca de espaço, proposição e recepção que eles obtiveram no exercício anterior, a escuta foi ficando cada vez mais sensível, e ao final do exercício o propositor já estava conseguindo fazer com que o seu convite chegasse a todos ao mesmo tempo e o grupo caminhasse junto. O que é de extrema importância para a cena. Se uma das pessoas que está me manipulando vai mais rápida ou devagar que o resto do grupo, eu perco o eixo e a organicidade não acontece.

Partimos então para o quarto exercício, onde trabalhamos o contrapeso. Além disso, foi trabalhada também a relação equilíbrio/ desequilíbrio, interação entre os corpos, troca de espaço, intenção, proposição, recepção, toque, respiração, contrapeso, tensão e relaxamento, escuta e jogo. Após fazermos o exercício em duplas, fizemos com todos ao mesmo tempo. Um no meio e dois de cada lado exercendo um contrapeso para o centro, na direção da pessoa que está no meio (observar figura 2 em anexo). Eles deveriam caminhar a convite do propositor a segui-lo em seu desequilíbrio. Todos passaram por todas as posições para sentir e perceber como é conduzir um grupo de quatro pessoas pelo espaço, e como é ser conduzido pelo espaço junto com outras quatro pessoas, como se fosse uma só. É bastante complicado compreender a condução do movimento em alguns momentos, principalmente quando se está no final da fila. A escuta precisa estar ativa e sensível ao corpo do outro. Se a escuta não estiver ativa, acontece como se fosse um telefone sem fio, onde a informação passa de um para o outro e é modificada no caminho, chegando pela metade no último.

Ao final da prática o exercício já estava muito mais claro e fluente, pois os princípios haviam sido mais bem compreendidos por todos. É necessário que a pessoa do meio perceba o grupo todo antes de realizar qualquer movimentação, pois o objetivo dela é que o grupo se

movimente ao mesmo tempo em que ela, e não como se a seguisse. Para isso é preciso de uma atenção muito grande por parte de todo o grupo, e principalmente um cuidado ao tônus muscular, que deve estar preciso e constante.

Na primeira versão da cena, por vezes eu ficava completamente torta quando eu estava sendo manipulada, com a perna indo antes que o tronco e sem uma unidade no grupo. Percebi que após a aplicação destes exercícios a movimentação criou um corpo único mais orgânico, com uma fluência bem interessante, ainda que não a desejada. Outro exercício que fizemos e acabou se tornando parte da cena foi o do João bobo, que além de todos os princípios trabalhados no exercício anterior, trabalha também a confiança entre os integrantes.

Mas apesar de a cena ter alcançado uma organicidade e fluência maiores do que na primeira versão, ainda não consegui alcançar o objetivo real que pretendia. Devido a diversos motivos no processo de reconstrução do espetáculo, em Diplomação 2, como displicência com os ensaios e faltas excessivas de vários membros, esta cena não foi ensaiada o quanto seria necessário para que chegasse a um resultado final perto do que eu esperava. O corpo necessita de tempo para se acostumar a qualquer trabalho relacionado ao movimento, e quando se trata de mais de um corpo se movimentando juntos, o tempo dobra. Além das faltas dos integrantes, nós não tivemos este tempo necessário para ensaiar a cena *imobilidade* devido a outras demandas que o grupo tinha quando se reunia, tendo em vista que ainda éramos um grupo grande e a maior parte eram cenas de coro.

Em relação aos princípios estudados nessa pesquisa pude aplicá-los também no processo criativo do espetáculo *AMASSA!*, criado sob minha direção durante a disciplina Direção 1 com orientação do mestre Jesus Vivas. Utilizei os mesmos princípios, agora como elemento criativo, mas com a diferença de que nesse caso meu objetivo era realmente de que a dança estivesse presente como composição artística (como dança). O espetáculo narra a relação entre um padeiro e duas mulheres, ao som de Tango ao vivo, tocado por um acordeon e um contrabaixo, e conta com a presença de muita farinha e pães. Na primeira versão deste espetáculo, no primeiro semestre de 2011, existia certa falta de organicidade por parte dos atores quando se falava da relação entre os corpos. Eles estavam sempre tentando se aproximar, mas por vezes quando isso ocorria, existia uma falta de organicidade e fluência. Minha proposta desde o início, na disciplina Direção 1, era de montar uma cena ou espetáculo que contasse com dança, teatro e música ao vivo. Eram três atores que já haviam tido algum contato com a dança, e meu desejo era que eles dançassem Tango em alguns momentos

durante o espetáculo, mas assim como qualquer manifestação corporal, é uma arte que leva tempo de prática e demanda dedicação do grupo.

Quase dois anos após o espetáculo *AMASSA!* estrear, nós continuamos treinando e melhorando o espetáculo em vários aspectos. Os treinamentos dos princípios que aqui proponho foram intensificados entre o elenco a partir de aulas de Tango de Salão com o professor João Carlos Corrêa. Comprovei que estes princípios auxiliam sim na interação entre os corpos, e trabalham a escuta para com o corpo do outro, e todos os outros princípios aos quais eu me refiro durante esta pesquisa, pois em apenas dois meses de aula as cenas sofreram uma grande melhora em relação à interação orgânica entre os corpos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de criação do espetáculo *Quem Disse Que Não* teve pontos fortes e fracos. Éramos uma turma de 20 pessoas com muitos sonhos, ideias e vontades. Eu aprendi que para ser ouvido é necessário aprender a ouvir o outro primeiro. Que uma ideia nunca deve ser jogada fora sem antes ser considerada e experimentada. Que muitas pessoas juntas fazem muito barulho, e que devem usar isso a seu favor, caso contrário o caos se instala. Que um burburinho pode ter muitos significados, e que simples queixas podem ser o reflexo de traumas profundos. Aprendi também que trabalhar com material pessoal é uma responsabilidade muito grande, porque muitas coisas boas saem de dentro de cada um, mas ao mesmo tempo muitos monstros aproveitam para se libertar, e é preciso saber lidar com eles.

Foi um processo bastante intenso, onde muitas pessoas queriam dizer muitas coisas, mas no final a maioria teve que se contentar com uma cena de aproximadamente 5 minutos. Construímos uma dramaturgia não linear de imagens, onde estavam presentes vários discursos não muito aprofundados. Mas apesar de tudo tivemos como resultado um espetáculo com vários embriões de cenas, que em Diplomação 2 foram desenvolvidos por cada grupo na divisão da turma, dando origem a outros espetáculos.

Imaturidade, inflexibilidade com os temas propostos pelos outros, entre outros fatores, foram o ponto fraco que permearam o processo criativo do espetáculo *Quem Disse Que Não*. Características que podem existir em qualquer processo, porém, devem ser devidamente

administradas, assim como a tensão e o relaxamento, para que não atrapalhem negativamente o processo de criação do mesmo. Todos estes fatores interferiram no resultado do espetáculo, que foi um espelho do processo: cenas pouco consistentes, variedade muito grande de discursos e falta de coerência.

Isso se deu também, creio eu, pelo nosso pouco conhecimento em relação a como funciona um processo criativo colaborativo quando escolhemos fazê-lo. No nosso caso acredito que a figura de um diretor teria sido essencial, pois havia muitas ideias boas, mas ninguém que as organizasse perante a dificuldade que o grupo encontrava em tomar decisões em que os 20 se sentissem contemplados.

A minha proposta de aplicar os princípios da Dança de Salão ao processo criativo de uma cena foi levantada no início do processo, mas devido à dificuldade que o grupo tinha de tomar decisões, só foi possível aplicá-los na cena *Imobilidade*. O objetivo da aplicação destes princípios é tentar buscar uma organicidade quando se trata da interação entre os corpos em cena, e especialmente trabalhar a tensão e o relaxamento a ponto de o ator/ dançarino consiga atingir uma tonicidade adequada para cada tipo de ação que essa interação exigir. Pelo fato de sermos muitos, acreditei que esse trabalho pudesse ser interessante para o grupo, mas me ative a aplicá-los na cena *Imobilidade* apenas.

A cena contava com a presença dos quatro únicos rapazes do espetáculo, o que dificultou a frequência de ensaios. Na reestruturação do espetáculo, apesar de ter aplicado os princípios um pouco mais a fundo, ainda não foi suficiente para atingir meu objetivo. A cena *Imobilidade* ganhou uma consistência maior depois da aplicação desses princípios e também após eu ter compreendido melhor o que ela significava para mim. Acredito que a introdução de duas mulheres para a cena trouxe uma leveza necessária, assim como parte do texto ser dito em português em alguns momentos.

Para mim foi desafiador ficar imóvel, tendo que trazer toda a expressão para o rosto no início da cena. Foi mais desafiador ainda ter de me deixar ser movimentada pelo grupo e dizer um texto em alemão ao mesmo tempo, mas foi gratificante perceber a melhora na interação e organicidade entre os nossos corpos. Perceber que apesar de não haver ainda a organicidade que eu propunha, que com mais um pouco de treinamento e ensaios seria possível chegar lá.

Acredito que estes princípios possam trazer um resultado positivo ao serem aplicados em processos futuros. Acredito também que o trânsito entre dança e teatro seja muito

relevante nesta busca pela fluência e organicidade de ações. A cena *Imobilidade* é um exemplo de que a utilização dos princípios da DS unidos ao teatro que proponho pode sim trazer um resultado mais orgânico para a cena. Pretendo continuar com esta pesquisa, estabelecendo este trânsito entre a interação dos corpos da DS e o teatro, pois acredito que os princípios de um podem acrescentar ao outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, J. T. A. **Processos de hibridação na Dança Tribal**: Estratégias de transgressões em tempos de globalização contra hegemônica. 2011. 40f. Especialização em Estudos Contemporâneos sobre Dança na Universidade Federal da Bahia – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. 2ª ed. - Campinas, SP. Editora da Unicamp, 2009.

BRITO, G. R. **De Água e Sal**: Uma abordagem de processo criativo em dança. 2006. 186 f. Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

CAILLOIS, Roger. **Os Jogos e os Homens**. Tradução de José Garcez Palha. Lisboa, Cotovia, 1990.

CASTRO, Mauricio. **Tango**: The Structure of the Dance. 2ª ed. Argentina, 2005. v.2.

_____. **Tango**: The Structure of the Dance. 1ª ed. Argentina, 2002. v.2.

COSTA, Leonor in PERNA, Marco Antonio (Org). **200 Anos de dança de salão no Brasil Volume 1**. Rio de Janeiro, RJ. Amaragão Edições de Periódicos, 2011. V.2.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. São Paulo: Unicamp, 2003.

GIL, José. **Movimento total**: O corpo e a dança. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'água editores, 2001.

GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969**/. Textos e Materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba; Curadoria de Ludwik Flaszen e Caerla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari. tradução para o português Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva : SESC; Pontedera, IT; Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**:O jogo como elemento da cultura. 5ª ed. São Paulo. Perspectiva, 2008.

LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho. **Contato Improvisação (Contact Improvisation) um diálogo em dança**. Movimento, Porto Alegre, v. 11, n.2, p. 89- 110, maio/agosto de 2005.

OLIVEIRA, Nice. **Paralelos dançantes**: O Maxixe e o Tango. Disponível em <<http://www.almacarioca.net/paralelosdancantes-o-maxixe-e-o-tango-nilce-alves-oliveira/>>. Acesso em 21 jan. 2013.

PERNA, Marco Antonio (Org). **200 Anos de dança de salão no Brasil Volume 1**. Rio de

Janeiro, RJ. Amaragão Edições de Periódicos, 2011. V.2.

_____. **200 Anos de dança de salão no Brasil Volume 2.** Rio de Janeiro, RJ. Amaragão Edições de Periódicos, 2012. V.2.

PRESTON – DUNLOP, Valerie. **Looking at dances:** a choreological perspective on choreography. 1ª ed. Grã-Bretanha, Inglaterra. Verve Publishing, 1998.

QUEIROS, A. G. **A loucura pelo corpo:** Incursões corporais com sujeitos em sofrimento psíquico grave. 2010. Dissertação de Mestrado – Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

SADIE, S. Dicionário Grove de música. Trad Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1994.

SILVA, João Batista da in PERNA, Marco Antonio (Org). **200 Anos de dança de salão no Brasil Volume 1.** Rio de Janeiro, RJ. Amaragão Edições de Periódicos, 2011. V.2.

TORQUATO, Camila Neri. **Contato Improvisação: Um estudo etnográfico.** Revista Salud y Sociedad. Chile, v.1, nº 1, 18p., 2010.

ANEXO 1 - EXERCÍCIOS APLICADOS AO PROCESSO CRIATIVO DA CENA IMOBILIDADE

1- Respiração

Este exercício trabalha a liberação de tensões desnecessárias a partir da respiração, a interação entre os corpos e a escuta, construindo uma unidade entre o grupo, que deve respirar de forma a ser um corpo único. Já começa a trabalhar também o princípio da transferência de peso, ainda sem o deslocamento.

- O primeiro exercício a ser aplicado é uma prática conjunta de respiração. Esta prática foi baseada em um exercício proposto por Maurício Castro em *Tango, the Structure of the dance volume 1.*, e ele afirma que este exercício irá nos ajudar a sentir o corpo como uma unidade, e nos ensinar o uso da respiração como um método de relaxamento para o corpo. Inicialmente em duplas, um de frente para o outro devem encontrar uma respiração em comum, inspirando e expirando profundamente, sem se tocar. Fazer isso durante um tempo curto. Em seguida continuar com a respiração profunda e sincronizada, e se movimentando pelo espaço para que percebam a respiração do outro em movimento e com uma distância um pouco maior. Aqui será definido um propositor e um receptor, e o receptor irá apoiar as duas mãos nos ombros do propositor, e este irá apoiar as duas mãos na altura da escápula do receptor. Executar a mesma sequência de respiração, mas agora com os dois se tocando além de perceber a respiração do outro, eles poderão senti-la também.

- Feito isso, repetir o exercício com as cinco pessoas juntas, onde as cinco devem conseguir uma respiração em comum e mantê-la durante todo o exercício. Após conseguir construir uma unidade de respiração entre todos os participantes, um propositor será escolhido e, em um círculo com todos de braços dados, este irá transferir o peso para a perna direita enquanto inspira, e para a perna esquerda enquanto expira. Repetindo isto até que todos passem pela posição de propositor. Depois de todos terem feito o exercício de propor a transferência de peso para o grupo, finalizar com um último exercício onde o grupo mantém uma respiração sincronizada, como no início, mas agora todos ficarão de olhos fechados quando inspirarem, e de olhos abertos quando expirarem. É importante que se faça uma pausa

entre um exercício e outro para que todos possam respirar normalmente, de acordo com Maurício Castro

2- Conexão entre os troncos

Como já foi dito, a conexão entre os troncos é um ponto muito importante para a interação orgânica entre os corpos. Esse exercício trabalha jogo, escuta, equilíbrio/desequilíbrio, controle do movimento, respiração e atenção. Neste exercício o receptor tem como objetivo seguir o tronco do propositor, mas sem se preocupar em para onde as pernas do propositor estão se movimentando, pois o que importa é que eles estejam com o tronco conectado.

- Iniciaremos o exercício em duplas. Os dois se colocarão de frente um para o outro e elegerão um propositor. Inicialmente o propositor deve movimentar-se lentamente, mudando o tronco de direção, e o receptor deve segui-lo mantendo sempre a mesma distância entre os dois ombros, sem deixar que se forme a imagem de “V”. Ainda estão sem se tocar. O propositor vai aumentando a velocidade da movimentação aos poucos. O receptor deve manter-se sempre à frente do propositor, então se o propositor desejar caminhar em uma direção e mantiver o receptor ao seu lado, e não à sua frente, ele deve fazer uma torção entre tronco e quadril, caminhando na direção em que aponta seu quadril, e torcendo seu tronco para o lado para que o receptor não caminhe à sua frente, mas sim ao seu lado. Deve-se manter a escuta ativa para/com o seu par. O objetivo não é que o propositor dificulte a movimentação do receptor, mas sim que os dois joguem esse jogo juntos e mantenham a conexão entre os troncos, caminhando como se fossem um e utilizando a respiração do exercício anterior para trazer uma unidade para a dupla. Repetir o exercício até que todos tenham passado pela posição de propositor.

- Em seguida repetir o exercício, mas agora as pessoas estarão em contato (mesma posição do exercício da respiração em contato, receptor com as mãos nos ombros do propositor, e este com as mãos nas escápulas do receptor). Este exercício é um pouco mais exigente do que o anterior, pois agora a proximidade entre os dois corpos realmente não vai se alterar, e os dois devem se atentar para não tentarem “carregar” um ao outro com a força bruta dos braços. Os braços apenas servirão como

elo entre os dois, funcionando muito mais como uma extensão do tronco. Isso os obriga a continuarem conectados a partir do tronco, e não dos braços.

3- Equilíbrio/desequilíbrio (deslocamento)

Trabalharemos uma serie de exercícios voltados para o equilíbrio/desequilíbrio. Todos os exercícios a seguir trabalham a intenção, transferência de peso, respiração, troca de espaço, proposição, recepção, escuta e toque.

- O primeiro exercício é basicamente uma caminhada em conjunto. As cinco pessoas ficarão em linha, voltadas para a mesma direção e com os braços dados, de forma a manterem os corpos bastante próximos e sentirem a lateral do corpo de quem estiver ao seu lado. Assim que posicionados, quem estiver no centro será o propositor da caminhada, e todos caminharão na mesma direção, de olhos fechados e seguindo o tempo do propositor. É importante que antes de iniciarem a caminhada, todos se conectem a partir da respiração e da observação da *small dance* em si e nos colegas, percebendo a presença, não apenas física, de todos os corpos à sua volta. O objetivo deste exercício é que todos caminhem juntos. Deve-se aproveitar para exercitar a escuta, que é essencial para qualquer movimentação em conjunto proposta a partir de então. Realizar o exercício alternando o propositor, até que todos tenham passado por esta posição.

- O segundo exercício pode ser chamado de triângulo. Será formado um triângulo preenchido com as pessoas que estiverem participando do exercício, e não existe número máximo de participantes (observar figura 1). Uma pessoa de pé à frente (que será o propositor inicialmente), outras duas pessoas atrás desta, uma de cada lado, com os ombros de dentro alinhados ao ombro de fora da pessoa da frente e segurando, com os braços esticados, nos respectivos ombros. Isso se repete até se formar uma pirâmide preenchida, sendo que as pessoas que estiverem no centro da pirâmide irão segurar no ombro das duas pessoas que estiverem à sua frente, uma mão na direita, e outra na esquerda. No nosso caso, o exercício será feito com cinco pessoas apenas. Todos, exceto a primeira pessoa, devem manter os olhos fechados e o braço totalmente esticado, para que sintam o desequilíbrio do propositor, que inicialmente é a pessoa que está à frente. O propositor irá transferir seu peso de uma perna para a outra, com o objetivo de fazer o grupo inteiro se movimentar junto com ele, como um bloco. Assim que ele sentir que o grupo todo está conectado, ele irá

convidá-los a caminhar com ele, podendo andar para frente, trás ou para os lados. É de extrema importância que todos estejam com a escuta ativa e assim como no exercício anterior, que antes de iniciar as movimentações estabeleçam uma respiração sincronizada, para que todos estejam em sintonia. O propositor pode ser alterado sem que as posições se modifiquem, fazendo com que quem esteja ao centro, atrás ou nas laterais também proponha a movimentação.



FIGURA 1 – Exercício do triângulo com elenco do espetáculo *Quem Não*. Foto de Isabella Pina. Créditos do exercício ao professor Oscar Ricarte.

4 – Contrapeso

Este exercício trabalha equilíbrio/desequilíbrio, interação entre os corpos, troca de espaço, intenção, proposição, recepção, toque, respiração, contrapeso, tensão e relaxamento, escuta e jogo.

- Voltando a formar duplas. Um de frente para o outro vão dar as mãos, na altura do peito, e exercitar o contrapeso para dentro e para fora. É importante os dois manterem um espaço de mais ou menos dois passos entre eles, e os pés sempre fixos no chão, sem tirar ponta ou calcanhares momentaneamente. Outro detalhe importante é que os braços dos dois devem estar sempre em noventa graus e bem firmes, sem

ficar indo e voltando como uma dobradiça. O que vai e volta é o eixo do corpo de cada um para dentro e para fora. Fazer este exercício até que cada um se acostume com o contrapeso do outro e corresponda de acordo com o tal, sem colocar peso de mais ou de menos.

- Em seguida, deve-se escolher quem será o propositor e quem será o receptor. O receptor irá apoiar os dois braços paralelos ao ombro no peito do propositor e os dois irão exercer um contrapeso a partir deste contato. Os dois devem se conectar a partir do exercício da respiração (feito no início) e ativar a escuta, e assim que o propositor perceber que a conexão está acontecendo, vai começar a caminhar lentamente para frente. O receptor, sem quebrar o contrapeso, vai caminhar para trás. E assim deve acontecer durante todo o exercício, onde o propositor pode alterar as direções, intensidade e velocidade da caminhada, e os dois devem se atentar para não perder o contrapeso. O que pode acontecer caso o contrapeso seja quebrado é uma não correspondência tão exata da caminhada, podendo acontecer que os dois se choquem ou se separem.

- Depois de fazer o exercício em duplas, formar um trio enquanto as outras duas pessoas aguardam observando o exercício de fora. O propositor fica ao centro, o primeiro receptor se posiciona na frente dele, e o segundo receptor atrás. Ambos com as mãos paralelas aos ombros, e exercendo uma leve pressão contra o propositor. Quem está na frente posiciona as mãos na altura do peito, e quem está atrás posiciona as mãos atrás das escápulas, como se quisesse que seus braços fossem uma extensão dos braços do propositor. Nesse caso os dois receptores irão exercer um contrapeso na direção do propositor, e o propositor irá manter seu peso na parte anterior do pé, e respondendo ao contrapeso dos dois lados. O objetivo é que os três caminhem juntos, a partir do convite do propositor. Eles devem andar como se fossem um corpo único. Em seguida os dois que estavam observando se posicionam um de cada lado da fila, ficando um ao centro e dois de cada lado (figura 2). O objetivo é o mesmo, mas agora a informação deve chegar mais longe. Todos devem estar muito atentos e com a escuta ativa. O exercício da respiração mais do que nunca deve estar presente. Deve-se também tomar um cuidado para não acontecer um “telefone sem fio”, aonde a informação vai passando de um para o outro e não chega ao final com precisão. A informação deve ser a mesma para todos os integrantes.

– Após o contrapeso ter sido treinado em caminhada, será feito um exercício geralmente chamado de “João bobo”, que, além de todos os princípios e conceitos descritos no início, irá trabalhar também a confiança entre os integrantes. A pessoa que será manipulada (eu) ficará ao centro e as outras quatro ficarão ao redor, e partindo do exercício de respiração, todos irão andar se sentindo ao caminhar em volta dela e quando perceberem que o grupo está conectado, a pessoa que está no centro começará a ser desequilibrada. Mas ao invés de a pessoa dar um passo para se equilibrar, ela será equilibrada por outra pessoa, e assim sucessivamente, passando de mão em mão. O exercício se inicia sem nenhum risco, com a pessoa sendo transferida de uma para a outra sem se aproximar muito do chão, porém, gradativamente vai se aumentando esse risco até a pessoa chegar bem perto do chão, que é quando as pessoas em volta já estão familiarizadas com seu peso. Deve haver um contrapeso para que as pessoas consigam voltar a pessoa ao seu eixo, pois a pessoa que está ao centro não deve cair para que as outras a segurem, e sim as pessoas devem descê-la cuidadosamente até onde o contrapeso suportar. Aos poucos o grupo começa a fazer o João bobo se deslocando pelo espaço.



FIGURA 2 – Execício do contrapeso com elenco da cena Imobilidade. Foto de Isabella

Pina.

ANEXO 2 – FOTOS DA CENA IMOBILIDADE NOS ESPETÁCULOS *QUEM DISSE QUE NÃO* (DIPLOMAÇÃO 1) E *QUEM NÃO* (DIPLOMAÇÃO 2)



FIGURA 3 – Cena *Imobilidade* do espetáculo *Quem Disse Que não*, apresentação na Funarte. Foto de Janaína Angela.



FIGURA 4 – Cena *Imobilidade* do espetáculo *Quem Não*, na Universidade de Brasília. Foto de Daniel Queiroz.



FIGURA 5 – Cena Imobilidade do espetáculo Quem Não, na Universidade de Brasília. Foto de Daniel Queiroz.



FIGURA 6 – Cena Imobilidade do espetáculo Quem Não, na Universidade de Brasília. Foto de Daniel Queiroz.

ANEXO 3 – ROTEIRO DIAGRAMÁTICO DO ESPETÁCULO *QUEM DISSE QUE NÃO*.

Roteiro Diagramático – QUEM DISSE QUE NÃO – Orientação: Marcus Mota e Alice Stefância

CENA	AGENTES	OBJETOS	SONS	CONCEITO
Oráculo (externa)	Pamela	--	vocal	apresentação, antecipação
Burburinho	Coro (todos)		vocal, violão	caos
Milagre da Vida	Wilson	arma	música milagre da vida (falada/cantada)	atenção
Corrida de Tules	Coro (todos)	“tules”	percussão, guitarra	busca
Imobilidade I	Julia Gunesch	--	fala, percussão	negação do movimento
Espelho	Coro (todos)	“tules”	percussão, guitarra, texto (Jazz)	duplo, identidade
Pingando vela	Mariana e Clarissa + coro	velas, fósforos	textos, canção	dor, auto-controle
Gozo – Papinha	Elise, Mariana e Pedro	mingau, colheres, potes	sons dos objetos, voz	Pré-abuso
Cabana	Luiza e Stephanie (coro testemunha)	“tules”	falas	corpo/descoberta
Açougue I	Wilson, Déborah, Julia G, Pamela, Mariana, Jessi + coro	ganchos, cordas, bancos	silêncio, blackout	corpo mercadoria
Cala a boca, Déborah	Déborah, Isabella, Pedro, Fernanda, Wilson + coro	velas, rosas, taças, mesa	fala, canção	negação da comunicação
Clarissa I	Clarissa	saco furado com água, vestido vermelho	andar/sem fala	--
Imobilidade II	Julia Gunesch + 4 homens	--	texto em alemão	negação do movimento
Baby & Jane	Julia Caleffi e Stephanie	bonecas e mamadeira	canção	beleza comercial
Inamigos	Loretta, Tiago e Nitiel		Canção e assobio	segredo, negação do que se acontece em um grupo isolado
Pequena Mamãe	Luiza	“tules”, cinzeiro e taça de vinho	texto	medo do futuro
Bolo de Carne	Jessica, Isabella e Luiza	“tules”, faca e pedaços de carne	fala, canção	realidade e racionalidade
Patos	Julia Caleffi	faca, flores na cabeça e colar de saquinhos de areia	percussão, canção	tempo passando
Rosas Oferecidas	Coro (todos)	rosas	canção dos patos	tempo passando
Rosas – se batendo	Coro (todos)	rosas	canção dos patos	tempo passando

Gozo II	Elise, Mariana e Pedro	mingau, colheres, potes	sem texto	abuso
Clarissa – termina com A	Clarissa	saco furado com água, vestido vermelho	fala, canção	afirmação
Deusa	Fernanda + 4 homens + coro	taças com leite e vinho	canção, texto	solidão
Duelo	Tuanny, Camila, Pamela + coro	vestidos,	percussão, pandeiro, palmas, violão, vozes	confronto/egos
Pentes	Tuanny, Camila, Pamela, Fernanda e Luiza	pentes	--	negritude
Noivas	Déborah e Julia Gunesch	tinta	Fernanda, Isabela, Tiago e Loretta cantam	Amor e morte
Exorcismo	Elise	--	fala	negação do eu
Branco no Preto	Tuanny e Pedro	tinta, rolo, iPod, balde	grito, música	afirmação de padrão
Açougue II	Coro (vários) pintados	ganchos, cordas, bancos	silêncio	corpo mercadoria
A Máquina	Érica	fita crepe	fala, música	dor e suavidade, não mostrar a dor
Brinde	Mariana	balde, massa, colher	fala	libertação das mulheres
Rosas Cuspidas	Coro (todos)	rosas	fala	libertação das mulheres
Meleca	Coro (todos)	balde, massa, taças	fala	caos/festa

