

# RASURAS DO PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA

Izabela Lucchese Gavioli\*

## Resumo

O conceito de rasura criativa, já proposto por Cecilia Salles para artes teatrais e literárias, é aqui transbordado para a dança, buscando nas neurociências e em outros conceitos cênicos um sentido para a composição do movimento. A pré-expressividade e as ferramentas corporais do bailarino, somadas ao lastro conceitual do coreógrafo, oferecem uma contribuição inestimável à obra e, mais que isto, um traço inimitável.

**Palavras-chave:** Dança; Corpo; Memória; Experiência; Processo Criativo;

## Abstract

The concept of creative rasure, once proposed by Cecilia Salles for theatrical and literary arts, is extrapolated to dance, searching in neurosciences and in other scenic concepts a sense for movement composition. Pre-expressivity and body possibilities of the dancer, added to the choreographer's artistic conceptions, offer a priceless contribution to the piece and, more than that, an inimitable trait.

**Keywords:** Dance; Body; Memory; Experience; Creative Process

\*Mestranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC - UFRGS).  
Médica especialista em Reumatologia e Medicina do Esporte. Bailarina e professora de dança.

A análise do processo criativo em dança admite dificuldades afeitas ao olhar sobre um trajeto não registrável. O uso tecnológico do vídeo já registra a materialização do processo, ainda que incipiente, mas não o fenômeno mental que acometeu o autor-coreógrafo. A rasura, representando um ato corretivo tanto quanto criador, pode, no mais das vezes, ser proposta pelo bailarino-intérprete, relegando o coreógrafo a um plano observacional inevitável. A rasura encontra no gesto do intérprete a legitimidade do corpo em questão, que de outra forma não saberia transmitir o legado do autor. Este, por sua vez, ao mesmo tempo em que desfruta do potencial criador do intérprete, fica refém da ferramenta que o intérprete lhe disponibiliza. A rasura se alimenta das linguagens corporais que o bailarino-intérprete carrega inexoravelmente.

### Corpo e Pré-movimento

A rasura, do ponto de vista do crítico genético (conforme conceituado por Cecília Salles, em *Gesto Inacabado*, 2011), difere do rascunho, colocando-se como um ato corretivo, mas não primariamente criativo por si só. Em dança, rasura e rascunho apresentam especificidades. Ambos constituem rastros do processo genético e guardam um valor inaparente, mas incrustado no objeto que leva a obra ao receptor: o corpo do bailarino.

Quando o bailarino-intérprete não é, a priori, o criador, as questões relativas ao seu desempenho interpretativo podem parecer sujeitas ao imaginário do coreógrafo. Entretanto, é inevitável que seu lastro interpretativo determine a forma como a gênese da obra dançada se materializará. Há uma corporeidade prévia, um conjunto de abstrações e habilidades que estarão imersos no material orgânico do bailarino. Hubert Godard, em *Gesto e Percepção* (2002), refere-se a um estado de pré-movimento. É o terreno do corpo antes de dançar.

O estado de pré-movimento, ou pré-expressividade motora será, a seguir-se a obra dançada, materializado na gestualidade do bailarino. A gestualidade poderia ser entendida para a dança como a teatralidade é para o teatro. Para Barthes (In Godard, 2002), a teatralidade é “todo o teatro, menos o texto”; da mesma forma, para o movimento, a gestualidade poderia ser “toda a dança, menos a coreografia”. A rasura situa-se entre a gestualidade e a coreografia.

A rasura representa a inevitabilidade da transferência da bagagem do bailarino para a poética do coreógrafo. O corpo físico está aparelhado de inúmeros mecanismos somáticos que determinam, de forma inconsciente e inexorável, a aquisição de memórias orgânicas. Marcel Mauss, em *Técnicas do Corpo* (1934), foi um dos pioneiros na introdução deste conceito, destacando que o corpo “é o primeiro objeto técnico”. As técnicas do corpo, conceituadas como “atos tradicionais e eficazes conservados e transmitidos culturalmente, adaptados a um objeto preciso”, certamente aplicam-se ao ato de dançar. As ciências biológicas tem-se ocupado largamente em tentar mapear estes mecanismos, utilizando-se da neuroanatomia, da anatomia aplicada, da fisiologia do movimento, da bioquímica, da biomecânica, da cinesiologia e ainda de outras áreas desbravadoras do progresso em saúde, como a biologia molecular. Os conhecimentos aprendidos ficam disponíveis à voluntariedade do indivíduo, notadamente na área do córtex cerebral, mas as informações mais fortemente enraizadas tornam-se tão automatizadas a ponto de tornarem-se reflexos neurológicos, situados bem abaixo do córtex cerebral, na medula. Quando falamos em córtex, referimo-nos à volição motora; quando o ato é medular, está fora do controle do indivíduo, sujeito ao automatismo.

Em dança, a rasura vem exatamente neste caminho neurológico. Não é raro que esteja balizada por conceitos e preconceitos estéticos, que podem esconder tentativas

de moldar-se a uma nova necessidade. Por exemplo, um bailarino clássico, após anos executando a verticalidade desta técnica, pode ter grandes dificuldades em adaptar-se a uma outra forma de mover-se que exija menor tonicidade, maior consciência do peso e uma outra relação com o solo. Na tentativa voluntária – cortical – de “soltar o corpo”, certamente passará por momentos de desconforto motor, onde o automatismo – medular – gerará rasuras pertencentes ao seu *modus operandi* prévio.

### Mente e Memória

“Somos surpreendentes, e nisso radica nossa variedade como indivíduos, e também algumas de nossas semelhanças”, diz Izquierdo (2004), neurocientista de relevante contribuição para a compreensão da memória e da mente humanas. Há apenas alguns anos, as noções sobre a mente humana eram vagas e até algo místicas, avançando enormemente quando a Organização Mundial de Saúde (OMS) dedicou a década de 1990 a 1999 ao estudo do cérebro e suas funções. O fomento de uma área mais lacunar de conhecimento, década a década, evidencia pela OMS os campos do saber em saúde mais carentes e mercedores de foco em determinado momento histórico. A partir deste período, foi possível correlacionar muito mais apropriadamente informações bioquímicas e anátomo-funcionais com o que qualificamos como emocionais e subjetivas.

“Somos aquilo que lembramos, e também o que decidimos esquecer”, diz a icônica citação de Bobbio por Izquierdo (2004). Nossa personalidade é mutável ao longo da vida, e é produto das opções de recrutamento e abandono de memórias. A memória sofre imensa influência dos sentimentos, emoções e estados de ânimo que, por sua vez, são regulados por cadeias de enzimas específicas e receptores em várias regiões do córtex (a camada mais superficial) cerebral. Estas vias são mediadas por substâncias tais como a dopamina, a noradrenalina, a acetilcolina e a serotonina que, quimicamente, informam uma mensagem inibitória ou excitatória, qualificando-se como neurotransmissores. A ansiedade, o estresse, a agitação, a depressão e tantos outros recortes emocionais são articulados pelo equilíbrio dos neurotransmissores, que transitam por vias neuronais muito bem definidas. Alguns desses estados favorecem a aquisição, consolidação ou evocação dos mais diversos tipos de memória, por ação dos neurotransmissores mencionados sobre um ou outro receptor nas regiões cerebrais que fazem ou evocam memórias. Por exemplo: as memórias muito aversivas ou emocionantes tem sua aquisição e posterior consolidação reguladas preferencialmente pelas vias noradrenérgicas centrais, que determinam sua gravação e, indiretamente, sua permanência. A fidelidade da gravação e sua persistência são notoriamente menores quando estão em questão memórias menos importantes ou chamativas. Na hora da evocação, se produzirá um nível maior de noradrenalina ao recrutar memórias mais “emocionantes” que outras. Além dessas vias, há hormônios liberados no sangue pelas glândulas hipófise, suprarrenal e outros que afetam profundamente a formação e a evocação de memórias, muitas vezes acrescentando seu efeito aos aspectos cognitivos da cada lembrança, e tornando-as dependentes deles. A memória passa a ser, assim, a informação aprendida mais o efeito do hormônio que for liberado durante a experiência correspondente, que passa a funcionar como mais um componente da memória. Quando estivermos novamente sob o efeito deste hormônio, será mais fácil evocar tal memória. Recordaremos mais das memórias do medo quando formos submetidos a novas situações de medo, por exemplo; as experiências inéditas serão mediadas pelas endorfinas; as muitas estressantes, pela adrenalina ou pela adrenocorticotrofina. A isto denominamos dependência de estado.

O estresse repetido pode alterar alguns parâmetros fisiológicos como a pressão arterial, a frequência cardíaca, a sudorese, a percepção de temperatura e a contração

pupilar. A mente influi sobre o corpo, e o corpo influi sobre a mente. A relação das vias psicossomáticas com o processo de rasura em dança é visceral, tanto no sentido real quanto metafórico do termo.

A filtragem de toda a carga recebida no corpo do bailarino é fortemente determinada pela memória, cujos complexos circuitos cerebrais compreendem ativação de áreas ligadas ao afeto e ao juízo crítico. O bailarino-intérprete traz à tona os conceitos corporais julgados mais adequados à coreografia proposta: "aqui devo mover-me com leveza; agora espera-se de mim uma demonstração de agressividade; finalmente devo sentir e demonstrar força"...E assim, inconscientemente ou não, os sentimentos que geram a interpretação da obra dançada são fomentados pela seleção de memórias disponíveis no corpo do bailarino. Ele é o próprio substrato da obra.

O recordar de sequências motoras não verbais complexas, como variações coreográficas de dança, proporciona introspecções sobre a estrutura e o funcionamento da memória humana, especificamente pistas e associações na memória de longo prazo. Em um estudo de Stevens e colaboradores (2011), bailarinos de dança contemporânea foram estudados quanto à capacidade de lembrar trechos curtos de coreografias já dançadas por eles entre três e trinta e um anos antes. Observou-se que a música e o próprio movimento dos bailarinos foram pistas importantes para a memória de longo prazo; as transições foram, algumas vezes, esquecidas. As imagens associadas à recordação do movimento foram cinestésicas, verbais, visuais e auditivas, sugerindo a utilização deste circuito para outras formas de arte, e a ativação multimodal de associações e imagens. Estas imagens recordatórias podem ser exemplificadas por uma parte do corpo que o bailarino lembrava ser tocada durante a execução da coreografia, por uma orientação verbal do ensaiador, por uma parte da sala de ensaio que era visualizada (um relógio, um espelho), por um trecho característico da música ao fundo, ou tantas outras referências lançadas aos sentidos do intérprete para armazenamento no sistema nervoso central. É bastante provável que estes mesmos mecanismos sejam ativados durante um novo processo coreográfico em que, nos momentos iniciais, as lacunas da desenvoltura corporal resgatam informações armazenadas. E aparecem, então, as rasuras, legado da memória do bailarino-intérprete, que será incorporada à partitura coreográfica. Ao mesclar-se a esta partitura em composição, suscitará novas imagens a serem recordadas futuramente, e será substrato para uma nova rasura no futuro. Desta forma, o repertório corporal do bailarino se amplia entre as certezas prévias e as rasuras incorporadas. Pressupõe-se que sempre haverá crescentes certezas e novas rasuras.

A memória inscrita no corpo é um conjunto de conhecimentos e valores que podem ser apreendidos através de práticas performativas (como cantar, dançar, encenar, etc.) e ratificados pelas experiências de vida de cada indivíduo. Assim postulou Pereira (2011). Mais que ratificadas, podem ser validadas e recrutadas em um momento cênico específico. O corpo do intérprete deixa-se marcar e remarcar inúmeras vezes ao longo de sua história individual e social, enriquecendo-se de diversos registros. Será produto de uma visão única de sensibilidade, vulnerabilidade, seletividade e acolhimento do mundo; e carregará signos que lhe darão pertencimento social, cultural e artístico. Em uma visão mais lírica, será a suprema consequência do ato de saborear seu próprio viver. A memória inscrita no corpo pode ser reestudada e repassada incontáveis vezes para outros corpos, recebendo, nesta revisita, uma revalorização. As rasuras de corpos anteriores serão transmitidas e atualizadas; o novo corpo receptor será impactado por elas e, ao mesmo tempo em que reaprende a obra, proporá suas novas e autênticas rasuras. Ao coreógrafo, é dado o privilégio de ver em sua obra um novo fôlego; ao intérprete, de oferecer seu traço cinético único; e ao público, de assistir uma lembrança reinaugurada.

### Experiência e Rasura

A disponibilidade do bailarino-intérprete, tanto corporal quanto mental, são requisitos fundamentais para o aparecimento da rasura no processo criativo. A vulnerabilidade e o vácuo volitivo possibilitam a experiência e, sem esta, não há instalação de memórias. Estar blindado à experiência faz com que cada acontecimento seja imediatamente substituído por outro igualmente excitante mas efêmero, sem deixar qualquer vestígio. Os eventos vitais do bailarino e do criador em arte prescindem da velocidade excessiva e do que ela provoca, "pois a falta de silêncio e de memória são inimigas mortais da experiência" (Larrosa, 2002). Para receber rasuras de um processo anterior, bem como poder propor novas rasuras, o bailarino-intérprete deve ser permeado por momentos de passividade, receptividade e disponibilidade. A abertura define uma posição de aprendiz, necessária à incorporação de novas contribuições, e pressuposto para que também a sua contribuição seja aceita. A passividade não é inerte, mas compassiva, paciente e atenta. O artista (e ademais, qualquer sujeito) que se opõe, que se restringe, que se afirma inatingível, é incapaz da experiência. Viver a experiência requer acometimento, acessibilidade, lassidão; requer negar-se inatingível, apático e impávido. E assim dá-se o saber da experiência: o que se adquire no modo como alguém responde ao que lhe acontece ao longo da vida, e que sentido lhe dá. A rasura do processo criativo depende desta disponibilidade, da aquisição de experiência e das memórias recolhidas. Ademais, depende também da singularidade de cada receptor, representado pelo bailarino-intérprete ou qualquer outro artista: cada qual tem a sua experiência. Duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não coletam a mesma vivência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual única, sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida. Assim será a rasura criativa: diferente a cada sujeito e a cada momento do sujeito.

Graziela Rodrigues, em "Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) e a Dança do Brasil" (1997) destaca a necessidade de uma organicidade corporal e não uma representação de papel ou reprodução de formas coreográficas; despojar-se e entregar-se para viver o papel. Seu trajeto ilustra e concretiza o valor da experiência no processo criativo. Clamou por uma "necessidade pessoal de dançar com todo o seu organismo", alcançando uma entrega total em cena, elaboração, refinamento e comunicabilidade que configurassem uma dança única a cada momento que fosse dançada. Em seu método de criação em dança (BPI), focou a identidade corporal do intérprete integrada a aspectos culturais, sociais, filosóficos e afetivos, acreditando que o desenvolvimento do intérprete está condicionado ao desenvolvimento da pessoa. As imagens, sensações e emoções geradas pela técnica dão suporte ao intérprete, pois os circuitos internos vivenciados não são uma idealização, e sim um contato profundo consigo mesmo. "O intérprete molda em seu corpo os corpos frutos de suas imagens, com tonicidade. Posturas e impulsos tornam-se formas em movimento com significados". O processo BPI exemplifica uma forma de trazer legitimidade a uma nova movimentação não conhecida ou dominada pelo bailarino. É possível que este método crie novas rasuras, ou pelo menos diminua a possibilidade de rasuras fortemente impregnadas de conhecimentos motores da zona de conforto do bailarino-intérprete.

### Pulsção e Descobertas Finais

A rasura é constante, progressiva e mutável. Em uma determinada obra dançada, as rasuras mudam durante o período de criação e ensaios, antes da estreia; progridem à medida que a obra amadurece, já levada ao público; e podem mesmo mudar o fluxo e

o desfrute interpretativo da obra, quando torna-se repertório dos corpos que a interpretam. A rasura torna a obra viva, permanentemente inacabada e conectada ao momento somático do bailarino-intérprete.

Féral (2004), em "Para un estudio genético de la puesta en escena", destaca que a obra teatral tem sempre algo de inacabado que provoca interesse, e que toda representação não é mais que um momento de um processo que evolui. Neste sentido, a rasura pode ser vista como uma benesse do bailarino à coreografia, uma oferta generosa daquele corpo mutante que, sem transformação e adaptação, deixaria que a obra se tornasse árida e pétrea. Ao mesmo tempo em que o coreógrafo fica aprisionado à memória corporal do bailarino, ele desfruta da transformação que este corpo sofrerá, trazendo as rasuras que manterão a obra pulsante. Nem sempre exata, nem sempre próxima do primariamente imaginado no ato criativo individual do coreógrafo, mas enriquecida e espessada pelo bailarino.

Arte não é só o produto considerado acabado pelo artista; "o público não tem ideia quanta esplêndida arte se perde por não assistir aos ensaios" (Louis apud Salles, 1992). A obra dançada é o resultado de um longo percurso de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações; enfim, de muitas rasuras. Ao escrever seu Gesto Inacabado focando primariamente os textos literários, Cecília Salles pondera que "...de nada adianta ficarmos estancados diante da dificuldade de estabelecer como fica a rasura (nos moldes do grafismo literário) nas artes plásticas, na dança ou no teatro." Esta lacuna de Salles nos permitiu a ousadia deste pensar.

"A estupidez também nos ajuda a fazer descobertas", diz ainda Salles, drasticamente. As rasuras podem ser, talvez, uma grande riqueza da dança. O momento inexplicável de unir o idealizado, o pré-existente, o indesejado e o inesperado, fazendo surgir uma dança diferente a cada corpo, a cada segundo.

### Referências Bibliográficas

FÉRAL, Josette. Para un estudio genético de la puesta en escena. Buenos Aires: Galerna, 2004, pp. 25-35

GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. In PEREIRA, R.; SOTER, S. Lições de Dança 3. Rio de Janeiro, Ed. da UniverCidade, s.d., p. 11-35.

IZQUIERDO, Iván. A mente humana. In: Multiciência: revista Interdisciplinar dos Centro e Núcleo da Unicamp: Campinas, 2004.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: Revista Brasileira de Educação. Nº 19, p. 20-28. Campinas, jan/fev/mar/abr/2002.

MAUSS, Marcel. As Técnicas Corporais. In: Sociologia e Antropologia. Vol. II. São Paulo: EDUSP, 1974, pp. 211-233.

PEREIRA, Sayonara. Corpos que esboçam memórias. Anais do Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA – Dança: contrações epistêmicas – 2011 – ISSN 2238-1112

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. Bailarino - Pesquisador - Intérprete: processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SALLES, Cecilia Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística. São Paulo:

Intermeios, 2011.

STEVENS, CJ; GINSBORG, J; LESTER, G. Backwards and forwards in space and time: recalling dance movement from long-term memory. Memory Studies. 2011 Apr; 4(2): 234-50. In: Journal of Dance Medicine and Science. 2012, 16 (3), pg 133. ISSN 1089-313X.

VOLLI, Ugo. Techniques du corps. In: Un Dictionnaire d'Anthropologie Théâtrale. Anatomie de l'acteur. Cazilhac (FR) / Rome(IT) / Holstebro(DN): Buffonneries Contrastes/Zeami Libri/ISTA, 1985, pp. 113-123.