

DRAMATURGIAS... DO CORPO DANÇANTE¹

Alba Pedreira Vieira²

Universidade Federal de Viçosa

Resumo

Do entendimento do corpo como experiência e da prática como pesquisa, abordo possíveis “dramaturgias” de alguns dos trabalhos artísticos de dança em que participei recentemente. Percebo que as propostas artísticas que tenho experienciado se aproximam das propostas *Dramaturgia da corporeidade e Descentrando a dramaturgia da dança*. Explicito como compreendo e vivencio essas aproximações, ilustrando a discussão com exemplos de alguns trabalhos artísticos autorais recentes. Introduzo as *Estratégias e jogos manipulativos do corpo na criação artística em dança*, que tenho adotado, ampliado e aprofundado na minha práxis. Acredito que reflexões sobre experiências vividas em processos criativos estão sempre em progresso, como toda obra em arte. Seria essa, ainda, outra proposta (mais uma?), *Dramaturgias ... do corpo dançante?* O que nos revela essa busca pela denominação,

¹ Esse texto inclui estudos do projeto “Análise de estratégias e propostas de composição em processos criativos de dança”, apoiado pelo Edital N° 01/2014 – Demanda Universal da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais/FAPEMIG.

² Ph.D. em Dança pela Temple University (EUA, 2007), e Pós-doutorado em Somática, Performance e Novas Mídias do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Professora Associada do Curso de Dança, Departamento de Artes e Humanidades, Universidade Federal de Viçosa/UFV.

e-mail: apvieira@ufv.br

Sites: albavieira.com.br; ufv.academia.edu/AVieira/.

nominação, da dramaturgia na dança? Como esse entendimento pode ser abordado, considerando nosso conhecimento tácito? Assim como o pensamento, acredito que *Dramaturgias ... do corpo dançante* sempre se deslocam quando nós colocamos em um estado flexível como aquele quando estamos improvisando. Que nossa imaginação continue incluindo reticências, nas dramaturgias dos nossos corpos, nos nossos trabalhos ...

Palavras-chave: Processos criativos. Experiência vivida. Corpo.

Abstract

From the understanding of the body as experience and of practice as research, I approach possible “dramaturgies” of some of the artistic dance works in which I recently participated. I realize that the artistic proposals I have experienced are close to the *Dramaturgy of corporeality* and the *Decentering Dance Dramaturgy*. I discuss how I understand and experience these connections, illustrating the discussion with examples of some of my recent artworks. I introduce the *Strategies and manipulative games of the body in artistic creation in dance* I have adopted, increased and deepened in my praxis. I believe reflections on experiences in creative processes are always in progress, like every work in art. Would this, *Dramaturgies ... of the dancing body*, be yet another proposal (another one)? What does this search for the denomination, nomination, of dramaturgy in dance reveal? How can this understanding of dramaturgy in dance be approached considering our tacit knowledge? Like our thoughts, I believe that *Dramaturgies ... of the dancing body* always move when we stay in a flexible state like that one when we are improvising. May our imagination continue to include reticence in the dramaturgies of our bodies in our works ...

Keywords: Creative processes. Lived experience. Body.

???????

Do entendimento do corpo como experiência (MARTINY, 2015) e da prática como pesquisa (HASEMAN; MAFE, 2009), abordo possíveis “dramaturgias” de alguns dos trabalhos artísticos de dança em que participei recentemente. “Possíveis” porque me sinto, flexível e abertamente, numa eterna busca, investigação, indagação, provocação do que estas seriam em relação ao que “faço”, “crio”, “proponho”. Sinto que nunca cheguei “lá”; “lá” seja o que, aonde, quando, como for. Mas tento, neste texto, seguir e compreender algumas pistas, rastros, perfumes desta jornada ...

Ao refletir sobre propostas artísticas que tenho experienciado, percebo que se aproximam da *Dramaturgia da corporeidade/DC* (VARGAS; BUSSOLETTI, 2015) e da *Descentrando a dramaturgia da dança/DDC* (MOKOTOW, 2015). A *Dramaturgia da corporeidade* aborda relações do artista consigo e com o(s) outro(s), pois ele assume o sensório como uma fonte da cognição. Ou seja, a dramaturgia é criada nas imbricações dos aspectos relativos ao sistema sensório do dançarino (no meu caso), com os significantes das instâncias produtivas das poéticas e do texto cênico (seja ele de que gênero, estilo, forma, tendência for). Já a proposta *Descentrando a dramaturgia da dança/DDC* sugere haver vários centros em que o espaço, tempo, o físico e, por extensão, o interdisciplinar e intermediado, estão presentes no trabalho, que é inclusivo do inesperado e da diferença. Como artista da dança (fruindo, fazendo e criando, e usufruindo, assistindo), sinto que a DDC se aproxima da minha prática por que nela, e durante a mesma, percebo meu acolhimento a desafios e situações imprevistas, a abertura de canais de *insights*, além de possibilidades de ampliar e exercitar a intuição, a resiliência e estados de consciência variados.

Essas duas propostas, DC e DDC, me parecem complementares. Prefiro trabalhar com a ideia de complementaridade, do

que com a perspectiva de conceitos (anteriormente) considerados dualistas. Assim como Mokotow (2015), passei a ver como interligados o clichê de forma versus conteúdo que tinha sido visto como um binário em relação ao trabalho de Merce Cunningham, conceituação e forma, e em trabalhos de Pina Bausch, conteúdo e emoção. Conteúdo, forma, emoção são reconhecidos como conceitualmente importantes, e não mais encarados de um ponto de vista dicotômico e contraditório, na dramaturgia da dança contemporânea e na performance desta linguagem.

Mokotow (2015), ao propor que nós conceituemos os vários tipos de proposições dramáticas na dança contemporânea, como descentradas e **de um olhar descentrado** (grifo meu), apresenta importantes provocações: existe uma maneira de repensar a ordem na dança que não seja a da linearidade? Seria esse o papel da dramaturgia? O caos torna-se a topografia sobre a qual a dramaturgia poderia buscar uma estrutura? A dramaturgia de uma dança pode representar um caos perfeitamente [ou não] controlado? Não pretendo me debruçar sobre a exploração meramente teórica dessas perguntas ou desta “tempestade corporal” (VIEIRA, 2007). Busco um “contato-improvisação” entre teoria e prática, nesta discussão, que conta com saberes de experiências vividas de trabalhos de dança, cuja dramaturgia é do, com, no, sobre, pelo corpo. Concordo com Van Manen (2007), que nossos corpos são questionadores e responsivos para com as “coisas” do nosso mundo e para as situações e relações nas quais nos encontramos. Assim, nessas trocas e diálogos vamos (re)construindo experiências e conhecimentos.

!,:;():

Tratar de experiências vividas do corpo dançante parece, à primeira vista, discutir o óbvio. Nós, performers, coreógrafos, bailarinos, diretores, intérprete-criadores, sabemos bem das inúmeras horas gastas pelos/em/com nossos corpos para criar ou

fazer dança. O tempo no estúdio ou outro local, explorando corporalmente gestos, expressões, movimentos, passos de determinado repertório, propostas abordadas como somáticas (e.g. Yoga, Pilates, Feldenkrais), fluxos cognitivos, improvisos, músicas, sons, silêncio, espaço, e, quando é o caso, elementos cênicos, figurinos, cenário e assim por diante, é essencial para que possamos construir e reconstruir – porque acredito que esse é um processo (des)contínuo – atos e conhecimentos da dança, incluindo métodos ou dispositivos, materiais, dramaturgias, técnicas, processos criativos, dentre outros.

Como “professora”³ de disciplinas de composição coreográfica e solística, no Curso de Graduação em Dança da Universidade Federal de Viçosa/UFV, por mais de sete anos, tenho utilizado e proposto várias abordagens e exercícios de processos criativos, incluindo o que intitulo como “Estratégias e jogos manipulativos do corpo na criação artística em dança”.⁴ Utilizo a palavra “jogo” porque esse permite e privilegia que o acaso e a flexibilidade ao inesperado (como discutido na DDC) estejam presentes mesmo quando se utilizam estratégias de composição que, a princípio, podem parecer como normas para se criar, para criar uma(s) dramaturgia(s). Não as vejo como tal – regras, leis.

³ Ser professora de processos criativos me é prazeroso, complexo, transformador. Os discentes, geralmente, querem meu “feedback”, porque se sente inseguros em criar. Deixo claro que uma experiência nunca pode ser “transferida”, e procuro mediar os processos que são ao mesmo tempo individuais e coletivos, trabalhando com abordagens da zona de desenvolvimento proximal, desenvolvida e proposta pelo psicólogo Lev Vygotsky.

⁴ Essa proposta, inicialmente adotada do que Blom e Chaplin (1982), em seu livro *The Intimate Act of Choreography* (O ato íntimo de coreografar) apresentam como “Dezesseis maneiras de manipular um motivo”, tem sido ampliada por mim, ao longo de vários anos, e inclui vários aspectos que permeiam os processos criativos em dança.

As estratégias de manipulação são, para mim, “centelhas” que aquecem, esquentam e/ou incendiam o corpo dançante para adentrar no mundo da “dramaturgia” da criação.

Se não foi decidido previamente, discuto com o grupo de artistas ou artista (no caso de solos), com os quais estou trabalhando naquele momento de criação, se o que vamos criar (e.g. performance, improvisação estruturada, coreografia) será feito a partir de uma temática ou de um motivo. Tenho, pessoalmente, uma preferência por motivo, por me parecer o caminho mais (i)lógico da arte, já que trilha o imprevisível e se norteia primordialmente pelo pensamento do corpo produzido enquanto se dança. Costumo compartilhar com outros artistas a seguinte frase, que parafraseia o famoso dito de Descartes: “Sinto, louca existo”. Mas sinto que algumas pessoas carecem do certo “conforto” e suposta “segurança” da temática inicial. Assim, não descarto essas duas possibilidades de “mergulhar” na criação de dança.

A temática pode variar desde algo em nível pessoal (e.g. fato marcante da vida do/a artista, como o nascimento de um filho, a morte de um ente querido, a viagem a um lugar interessante, diferente e/ou “exótico”) para algo político, ou histórico, social, econômico, e assim por diante, podendo ser um fato ocorrido (e.g. massacre do Carandiru, em 1992, a chacina da Candelária, em 1993, o sequestro do ônibus 174, em 2000, o processo de impeachment de Dilma Roussef, em 2016) um fenômeno (e.g. relação amorosa, homossexualidade, prostituição, segregação racial, papel da mulher na sociedade). Ao trabalhar com um tema, o coreógrafo, diretor e/ou integrante de um coletivo, pode propor aos demais artistas algo que já definiu ou fazer esta escolha com quem está atuando. No segundo caso, uma estratégia que utilizo é provocar os artistas com os quais estou trabalhando com o que chamo de “tempestades corporais”

(VIEIRA, 2007), incluindo perguntas – por exemplo:⁵

1. Pense em algo que sempre quis usar como tema para um trabalho em dança – você já pensou algumas vezes como seria interessante um trabalho com este algo/tema? Já até sonhou com esta proposição? Já viu algo parecido e achou interessante ser inspirada/o por esta temática? E assim por diante.
2. Pense em algo/tema que você nunca usaria como um trabalho em dança – por exemplo, algo que você repele ou o/a incomoda, e/ou a/o deixa inquieto/a.
3. Pense em algo/tema que intriga você, mas seria um grande desafio – um tema que você não domina, uma proposição que você conhece pouco, por exemplo.

Minha experiência vivida a partir do trabalho com estas perguntas na busca pela temática a ser desenvolvida com aquele(s) artista(s), para aquela obra, indica que a segunda opção, ao final, é a menos selecionada. Mas, por outro lado, pode gerar trabalhos interessantes como foi o caso de Inventário de Miudezas (2011),⁶ com criação e direção artística das alunas de Composição Coreográfica, sob minha orientação. Elas trabalharam com

⁵ Retirado do Material artístico-pedagógico elaborado para as disciplinas Composição Solística I e Composição Coreográfica I (Curso de Graduação em Dança da Universidade Federal de Viçosa), criado pela autora.

⁶ Trabalho de criação coletiva desenvolvido no segundo semestre de 2011, na disciplina de composição coreográfica, sob minha direção e coordenação, respectivamente. Intérpretes-criadoras: Aline Fialho, Amanda Aguilar, Daniele Duran, Fernanda Bastos, Gláucia Lahmann, Marcella Alves, Maria Júlia Kaiser, Mayara Alvim. Obra apresentada no Espetáculo Mosaico III, sob minha direção, no Espaço Acadêmico-cultural Fernando Sabino da UFV, em 19 de novembro de 2011.

a temática “insetos”, porque era algo que detectaram as incomodava bastante, quando responderam à questão número 2. Mas foi justamente esse incômodo ou repulsa pelos insetos que as instigou ao trabalho, que se enriqueceu, em vários sentidos (movimentações, cenas, estrutura dramática, música e sons, figurino), também pela heterogeneidade do grupo de artistas, que nunca tinham dançado, antes, todas juntas. Ao longo do trabalho, corpos foram se conhecendo, interagindo, compartilhando e tecendo juntos a dramaturgia artística acerca da temática “insetos”.

Apresentada num palco italiano, a obra se inicia com a cortina fechada, e três bailarinas (Maria Júlia, Amanda e Gláucia) sentadas em cadeiras, numa fileira, de forma relaxada e descontraída. Trajam roupas usadas cotidianamente. Elas revelam o incômodo sonoro, visual e tátil que geralmente sentimos quando abelhas, marimbondos, formigas e outros insetos nos rodeiam ou “passeiam” pelo nosso corpo. Maria Júlia levanta-se e bate as mãos uma contra a outra, no movimento típico que fazemos ao tentar matar um pernilongo. Todas se coçam, batem em locais do próprio corpo, ficam agitadas pela presença incômoda dos insetos (imaginários) a sua volta. Muitos risos na plateia. Após esse prólogo, a cortina se abre e todas as bailarinas dançam no palco com figurinos esvoaçantes lembrando asas de alguns insetos. Cientes de que não são esses seres, elas buscam exercitar a alteridade, se imaginando como tais. A trama não seguiu uma narrativa linear e, ao invés de ser imposta uma dramaturgia “estrangeira” a estes corpos (ZENICOLA, 2012), foi construída a partir da “dramaturgia” corporal de cada bailarina, tão diversa em vários aspectos (e.g. bagagem técnica, características físicas).

A dramaturgia em cena, durante a apresentação de *Inventário de Miudezas*, revela como a repulsa inicial, ao iniciarmos o processo criativo, foi transcendida após vários estudos investigativos e laboratórios de criação. Por exemplo, na visita ao insetário da UFV, as bailarinas se surpreenderam com as (re)descobertas

dos inúmeros benefícios da presença destes seres em nossas vidas, na de outros seres e na natureza. A transformação que elas sofreram, durante o processo de criação, partindo da repulsa para o afeto por insetos, revelou-se na dramaturgia desta composição coreográfica.

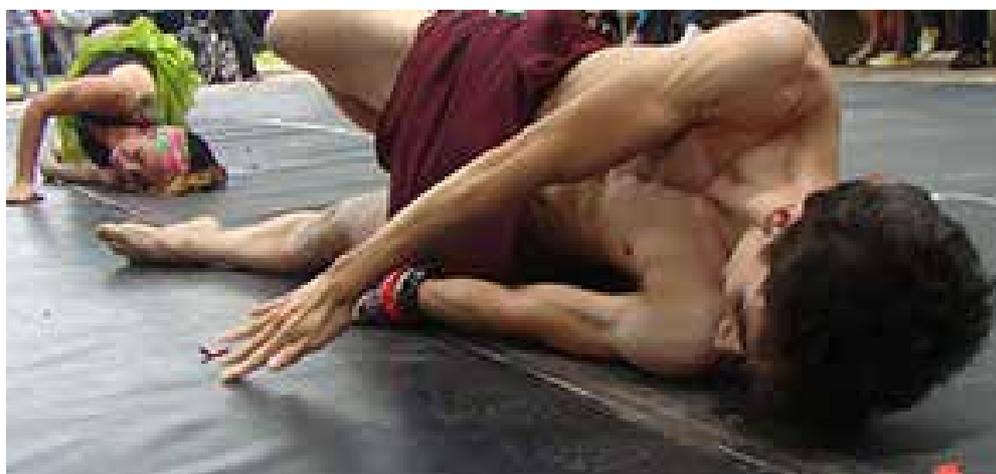


Intéprete-criadoras Maria Júlia Kaiser e Mayara Alvim, durante o processo criativo de “Inventário de Miudezas”. (Viçosa, MG, foto de Alba Vieira, 2011)

Outra experiência vivida na criação de uma obra artística, *Carmens* (2012), ilustra como a pergunta número 1 foi usada como “centelha” inicial. Este trabalho surgiu do interesse de Guilherme Fraga⁷ pela vida e obras musicais de Carmem Miranda. Ele teve como inspiração a sua resposta para a primeira pergunta, apresentada anteriormente. Assim, Guilherme e eu atuamos como diretores artísticos do dueto dançado por ele e por Maria Júlia Kaiser; os dois interpretando Carmem, por isso, *Carmens*. A malemolência corporal de Maria Júlia, a tendência que observei, em Guilherme, de improvisar movimentos angulares, diretos e

⁷ Na época, Maria Júlia e Guilherme eram discentes do Curso de Dança da UFV. Guilherme também era bolsista do projeto que eu então coordenava no Programa Institucional de Bolsas de Extensão Universitária/PIBEX da PEC – Pró-Reitoria de Extensão e Cultura.

geométricos, a melodia (e não a letra) de algumas músicas cantadas por Miranda, foram alguns dos motes para a criação de movimentos e células do trabalho, que sugere possíveis facetas da trajetória pessoal e profissional da cantora. De novo, mais do que um compromisso com a “verdade histórica”, nos permitimos uma dramaturgia instigada pela imaginação do que possa ter acontecido com Miranda, a partir de investigações sobre sua vida, mas cientes de que é impossível sermos fiéis ao que aconteceu, e que a narrativa histórica é sempre uma interpretação do que aconteceu. Duas Carmens marcaram presença em cena, a Carmen na pele de Maria Júlia e a Carmen na pele de Guilherme.



Maria Júlia e Guilherme durante apresentação de “Carmens”, no Diretório Central dos Estudantes da UFV. (Viçosa, MG, foto de Alba Vieira, 2012)

Dentre os trabalhos artísticos mais recentes que dirigi, coreografei ou atuei como performer ou intérprete-criadora, e que foram desenvolvidos a partir de temáticas, estão as performan-

ces *Cristal*⁸ (2016) e *[des]Monta*,⁹ e o espetáculo *Lei* (2016).¹⁰ Os dois primeiros são trabalhos cuja dramaturgia se caracteriza pela fragmentação e não estruturação, pelo menos na forma clássica, de claro e rigidamente determinado início, meio e fim. Durante as três horas diárias de duração de *Cristal*, por três dias consecutivos, a dramaturgia apresentou nuances, pois ela foi estabelecida, a cada apresentação, de acordo com o estado corporal do performer naquele dia, das suas relações com os outros performers, com estados diferenciados de consciência espacial e relações com o público. Os performers tinham liberdade de “entrar” e “sair” do espaço cênico que parecia ser, a princípio, o que fora determinado e que tinha sido montado cenicamente por todos

⁸ *Cristal* é uma imersão somático-performativa com participação do público, que acontece a partir de Padrões de Crescimento, de Mudança ou Padrões *Cristal*. Este princípio foi inspirado na mutabilidade inerente às formas cristalinas das teorias de Rudolf von Laban (FERNANDES et al., 2016). A obra foi apresentada pelo *Coletivo A-FETO* de Dança-Teatro, direção de Ciane Fernandes, paisagem sonora de Felipe Florentino, criadores/performers: Alba Vieira, Carlxos Alberto Ferreira, Ciane Fernandes, Felipe Florentino, Gabriel Lima, Lenine Guevara, Leonardo Paulino, Líria Morays, Mariana Terra, Melina Scialom, Neila Baldi, Patricia Caetano, Umberto Cerasoli Jr. Apresentada no Museu de Arte Contemporânea/MAC da Universidade de São Paulo/USP, de 3 a 5 de junho de 2016, durante a exposição *Vesica Piscis* sob direção de Maria Mommensohn. Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/sp/spetaculo/gratis/ocupacao-vesica-piscis-homenageia-dancarinos-rudolf-laban-e-maria-duschenes/>>. Acesso em: 23 de jun de 2016,

⁹ *[des]Monta* é uma performance criada a partir de temas relacionados às configurações de identidades e sexualidades dos sujeitos, no mundo contemporâneo. Performers criadores: Alba Vieira e Leona Dupal.

¹⁰ A temática do espetáculo *Lei* (2016) surgiu a partir de leis da física (gravidade, força, estática e dinâmica). Coreografias: Alba Vieira e Mário Nascimento. O espetáculo foi apresentado, até o momento, em Minas Gerais e Mato Grosso. Em breve, circulará por outros Estados brasileiros.

artistas, envolvidos com tecidos, tiras largas de plástico bolha e bolas intercaladas. Mas, em consonância com a DDC, houve ampliação deste espaço cênico para outros locais, como hall de entrada, terraço e área externa do Museu de Arte Contemporânea/MAC da Universidade de São Paulo/USP, por alguns performers que seguiram seus impulsos para imergir em locais não pensados e “cênicamente montados” previamente. No terceiro dia, em que houve um maior número de pessoas presentes, a dramaturgia (per)seguiu ainda mais princípios da abertura artística e se intensificou, pois foi se instaurando de acordo com os novos performers (pessoas da plateia) que adentraram a cena, e interagiram com elementos cênicos, cenário e demais performers.



Alba Vieira e Leonardo Paulino em imersão cênica durante a Performance Cristal. (MAC/USP São Paulo, junho de 2016, foto de Márcio Masseli)

Seguindo também a lógica da DDC, do acolhimento do desconhecido e do acaso, *[des]Monta* seguiu essencialmente a intuição, pois foi o primeiro encontro performático de Alba e Leona (nome artístico de Leonardo Paulino). As duas, montadas (produzidas), seguiram para a frente do Cemitério do Campo Santo, em Salvador/BA, numa hora de pico – 18 horas, provocando os transeuntes com sua maquiagem, figurino, gestos e presença. A maquiagem valeu-se de longos cílios de papel, cores contrastantes, e contornos “exagerados”, que realçavam boca, olhos, maçãs do rosto. Gestos e movimentos lânguidos, longos tecidos coloridos esvoaçantes (que eram elemento cênico e figurino) que, por vezes, simplesmente roubavam a cena, ao serem abandonados em seus próprios movimentos, ao sabor do vento, chamavam a atenção de muitos que por ali passavam de carro, ônibus ou a pé. Num ímpeto, Alba e Leona decidiram ir dali, de ônibus – e nesse veículo os performers mantiveram o estado performático – até o Farol da Barra, mais precisamente para o calçadão à beira do mar. Vários turistas encontravam-se, como de costume, no local. Com pausas para fumar, tomar “banho de lua”, deitar no meio do calçadão, ou interagir com transeuntes, público, vendedores de rua e coqueiros, a dramaturgia deu boas-vindas ao desconhecido. Não tínhamos a mínima ideia do que iria acontecer. Delícia para meu entendimento do que são/podem ser dramaturgias ... em dança. Várias possibilidades que surgiram momentaneamente foram sendo abraçadas e exploradas, sendo a vontade, pulsão, insights, conexões “ditadores” do tempo em que cada performer permanecia numa ação, interação, pausa. Sem narrativa prévia, histórias foram (des)(re)construídas e se entrelaçaram de uma forma fragmentada, ao longo das três horas da performance que foi, finalmente, celebrada com um banho de mar pelos dois performers.



Leona Dupal e Alba Vieira em *[des]Monta* (esquerda) e durante a montagem, à direita. (Salvador, janeiro de 2016, fotos de Saulo Silva Moreira)

Tanto *Cristal* como *[des]Monta* demandam que o espectador se liberte da necessidade de entender profundamente o que se vê. Talvez a necessidade de compreensão esteja relacionada à de controle? Para o público que se alforria desta(s) necessidade(s), abrem-se possibilidades de que cada pessoa construa sua própria dramaturgia da obra, mais por meio de interações sinestésicas do que por lógica mental – embora ambas estejam intrinsecamente ligadas.

Nas duas cenas de *Lei* sob minha direção, *Dinâmica* e *Gravidade*, a dramaturgia foi concebida pelos princípios da criação colaborativa, pois houve troca de ideias, o tempo todo, entre mim e os bailarinos. Este compartilhamento não se deu somente em relação aos movimentos criados, mas também acerca de figurinos, elementos cênicos, iluminação e outros. Embora eu tenha sentido certa relutância/insegurança/desconforto, pelos bailarinos, de descentralizar o meu “suposto” poder de criar/coreografar a obra, mas contaminados pela minha proposta inicial à companhia (desde quando recebi o convite para coreografá-los), de seguirmos um processo de criação flexível, as ações inventivas foram propostas e compartilhadas dentre todos os envolvidos. Então, a dramaturgia foi tecida a trinta e duas mãos.



Grupo Girarte (Carlos Gonçalves, Deliana Domingues, David Peixoto, Lidianie Matias, Marcus Diego) durante cena do Espetáculo *Lei* (Cataguases, MG, setembro de 2016)

Para instigar o surgimento da temática, por vezes sugiro também ao(s) artista(s) que contem uma história, uma memória pessoal significativa, tragam um poema, conto, música, notícia. Uma possibilidade com textos é deles extrair palavras, personagens, lugares, significados, mensagens, objetos, expressar sentimentos, emoções e/ou estados corporais que brotam a partir dos textos e que possibilita(m) o surgimento de impulsos para o trabalho artístico a ser desenvolvido (com inspiração, transpiração e trocas respiratórias). Quando trabalhamos com uma temática, o importante, a meu ver, é não deixar que a imaginação seja detida ou impedida, porque pensamos que temos que fielmente trabalhar com aspectos que lhe são inerentes até o final do trabalho. Mesmo com uma temática inicial, é interessante pensar em uma dramaturgia que se oriente pela resiliência artística, ou seja, aquela que permite e acolhe desvios, atalhos, curvas na sua estruturação. Entendo que não há mal em nos

“perdermos” no caminho (estar “perdido” a meu ver, pode trazer descobertas inusitadas no processo criativo), bem como pode haver recorrências e retornos à temática inicial de forma mais ou menos aparente. Resiliência, abertura e flexibilidade são palavras-chave.

O processo criativo a partir de um motivo acontece quando não há temática inicial definida. Os artistas vão para o local da criação, por exemplo, um estúdio de dança (onde acontece o laboratório de criação pode variar de um dia para outro) e, naquele espaço e momento, o diretor (se for o caso) oferece ou pergunta qual o motivo. Este motivo, sem uma temática definida, pode ter sido uma sequência de movimentos ou célula previamente coreografada pelo diretor, ou o estado de pausa, silêncio e/ou escuta dos impulsos corporais, como no Movimento Autêntico,¹¹ ou se pede ao intérprete-criador para criar um gesto, um movimento, frases de movimento ou uma célula que inclua determinadas ações, partes do corpo, tempo, relações, energia, espaço e assim por diante. Importante é estar imerso no momento e espaço privilegiados da criação e se colocar disponível. Para mim, este é o momento em que a dança “surge, brota, acontece”, sem que haja necessidade de mais nada a não ser a vontade ou até a necessidade, a pulsão de dançar, performer, criar, improvisar.

Pode surgir, ou não, um tema gerador, ao longo do processo de descoberta do que se está fazendo, do que se vai fazer. Mas, de qualquer forma, a obra não é criada por um tema previamente escolhido, mas sim, por uma colagem de motivos que geram as movimentações, células e/ou cenas. O trabalho com motivo geralmente se desenvolve de uma forma fragmentada e não linear, nos sugerindo então não seguir a dramaturgia tradicional – ou seja, a de um pensamento ou texto prévio, mas a dramatur-

¹¹ Disponível em: <<http://members.authenticmovementcommunity.org/>>. Acesso em: 23 junho 2016.

gia do corpo que pensa enquanto em movimento. Exemplos de trabalhos artísticos pessoais recentes, que foram criados a partir de motivos, são: *Transa*,¹² *Karvo*¹³ e *Margo*¹⁴ (2016). Essas performances foram orientadas pela DDC, mais especificamente por princípios dialógicos e não por um roteiro ou enredo prévio. Essas três performances se construíram, paulatinamente, a

¹² *Transa* configura-se a partir de motivos, de movimentos, sensações, trocas sensíveis do encontro-amizade das performers, uma dança sempre em devir. Originada em um laboratório na Casa Escafandro, Salvador/BA (janeiro de 2016), nessa dança em processo, as performers experimentaram seus corpos em intensidades variadas. Elas instauraram juntas diferentes estados perceptivos, meditativos, engajando sentidos, emoções, peles e vísceras, tornando a dialética interno-externo em um *continuum* infinito. Foi novamente configurada (como será sempre configurada, a cada novo encontro das performers) na performance *Submersos*, com o coletivo A-feto, na Galeria Canizares (maio de 2016), em Salvador (direção de Ciane Fernandes). (BARBOSA; VIEIRA, 2016)

¹³ Essa performance foi originalmente realizada em setembro de 2015, na Chapada dos Veadeiros, na comunidade quilombola dos Kalungas, em Cavalcanti/GO, como uma improvisação de motivos, de movimentos que foram manipulados usando repetição, fundo, níveis, palco, instrumentação, fragmentação e combinação. Depois transformou-se na videoperformance *Karvo*, apresentada em Melbourne (Austrália, julho de 2016), no Congresso Internacional de Performance Studies: Performance Climates.

¹⁴ Essa performance foi originalmente realizada como um mergulho poético, na Cachoeira Santa Bárbara e Santa Barbarinha, na Chapada dos Veadeiros, na comunidade quilombola dos Kalungas, em Cavalcante/GO, como uma improvisação de motivos, de movimentos que foram manipulados usando tempo, repetição, palco, embelezamento, inversão e combinação. Depois transformou-se na videoperformance *Margo*, apresentada em Melbourne (Austrália, julho de 2016), no Congresso Internacional de Performance Studies: Performance Climates.

partir do contato-improvisação: Transa do contato ou diálogo corporal entre duas pessoas, Vivian e Alba, e Karvo e Margo do contato ou diálogo entre o corpo da performer com o espaço circundante: uma área de cerrado queimado e o meio aquático da Chapada dos Veadeiros (Cavalcante/GO), respectivamente. Esses trabalhos foram marcados pela busca de se experimentar diferentes possibilidades artísticas, criativas e dramatúrgicas, a partir de uma postura afetiva com o outro e com o meio. Não houve, anteriormente, escolha de música, som ou instrumento musical; portanto, estes não foram, definitivamente, os estruturadores destas performances.



Vivian Vieira e Alba Vieira (à frente e a esquerda, com faixas coloridas no corpo como figurino) performando Transas, durante o trabalho somático-performativo “Submersos” (direção geral de Ciane Fernandes, com o coletivo A-feto. na Galeria Canizares, Salvador, BA, maio de 2016).



Margo, performer Alba Vieira – Cachoeira Santa Bárbara e Santa Barbarinha, na Chapada dos Veadeiros, comunidade quilombola dos Kalungas em Cavalcante/GO. Setembro de 2015. (Foto de Jamille Queiroz).

Outra discussão que pode surgir no início dos processos criativos é sobre os papéis que serão assumidos pelos artistas envolvidos na obra. Haverá um diretor ou coreógrafo específico? Ou esses papéis serão flexíveis e cambiáveis?¹⁵ Haverá um dramaturgo, ou assumiremos esse papel como sendo inerente ao do corpo dançante?

¹⁵ Uma discussão sobre este assunto encontra-se em Borssani e Vieira (2014).

Independente dos papéis a serem assumidos pelos artistas daquela obra, durante sua composição ou concepção, ou se a movimentação é criada pelo coreógrafo ou pelos intérprete-criadores, as seguintes estratégias de manipulação de movimentos,¹⁶ o que chamo de *Estratégias e jogos manipulativos do corpo na criação artística em dança*, podem ser feitas para incitar o deslocamento dos artistas de suas respectivas zonas de conforto¹⁷ e gerar células e uma dramaturgia, muitas vezes, imprevisíveis:

- **Repetição Transformadora.** Primeiramente, pode-se tentar repetir o motivo, por exemplo, movimento ou célula de movimento exatamente igual.¹⁸ Mas logo se percebe que a repetição nunca será a mesma, por mais que se tente repetir exatamente o mesmo. A repetição pode gerar possibilidades de se criar algo novo. Exemplo do uso de repetição transformadora, como estratégia de manipulação, pode ser observado em várias obras de Pina Bausch (e.g. Barba Azul, Água, Vallmond).

Sobre o uso de repetição em obras de dança, Anne Teresa de Keersmaeker¹⁹ afirma:

I have a love-hate relationship with [unison and repetition].

¹⁶ Inspirada por Blom e Chaplin (1982).

¹⁷ Vide outra discussão sobre este assunto no artigo “Processos criativos em dança: uso de estratégias e propostas variadas na composição”. Disponível em: <<https://ufv.academia.edu/AVieira>>.

¹⁸ Vide discussão aprofundada sobre repetição em “Pina Bausch, estética da repetição e uso de objetos cênicos”. Disponível em: <<https://ufv.academia.edu/AVieira>>.

¹⁹ Anna Teresa De Keersmaker (1960) nasceu na Bélgica e é considerada uma das mais proeminentes coreógrafas de dança contemporânea no mundo.

In some pieces I use them a lot; in others I don't. What I like about them is the way you can make one thing more emphatic, but also how you can point to small distinctions when different bodies execute the same movement.²⁰

- **Retrocesso.** Faça o motivo, e.g. movimento ou célula, de trás para frente – nesses casos, comece no final e siga de volta no espaço, como um filme sendo rebobinado lentamente.

- **Inversão.** Tente inverter o motivo, e.g. movimento, frase, gesto, célula. Vire-o de cabeça para baixo ou para o outro lado. Para virar de cabeça para baixo um movimento, se for esse o seu motivo, você pode ter de deitar no solo ou se apoiar na sua cabeça. Isso pode ser perigoso ou até impossível, mas não abandone esta estratégia, tente-a com segurança, de acordo com seu autoconhecimento ou saber somático.

- **Rebatimento.** Desloque o motivo (seja este movimento, célula e outros) para o outro lado. Por exemplo: > se torna <.

- **Tamanho.** Condense/Expanda o motivo. No caso de movimento ou célula, faça-os da menor forma que você puder. Tente ainda menor. Agora, faça tão grande quanto você puder.

- **Tempo.** Envolve explorar o motivo de forma rápida/devagar e/ou com pausa dinâmica. Se for movimento ou célula, execute tão rapidamente quanto você puder. Tente de novo, ainda mais rápido. Tenha cuidado de não deixar menor. Faça o mais devagar possível. Lembre-se de manter o espaço constante e o mesmo tamanho que era originalmente. Ache espaços

²⁰ Tradução livre da autora: “Eu tenho uma relação de amor e ódio com [uníssono e repetição]. Em algumas obras eu os uso muito; em outras, não. O que eu gosto sobre eles é a maneira como você pode fazer algo mais enfático, mas também como você pode apontar para pequenas distinções quando diferentes corpos executam o mesmo movimento.” Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=UacylkU6OAM>>. Acesso em: 23 junho de 2016.

para você ficar em pausa dinâmica. Sobre pausa em artes cênicas, Fernandes (2017) afirma que não há movimento contínuo, a pausa lhe é inerente.

- **Ritmo.** Varie o ritmo, mas não o tempo do motivo. A variedade e o padrão das batidas devem ser alteradas, mas não a velocidade ou sua duração total de tempo.

- **Qualidade.** Varie a qualidade do motivo, incluindo movimentos ou células. A qualidade, por vezes, é focada somente na face. Ou pode ser manipulada no corpo todo. Tente o mesmo motivo, enquanto treme, com uma tensão dramática, nervosa, alegre, medrosa, e assim por diante.

- **Instrumentação.** Faça o motivo com uma parte diferente do corpo; tente com muitas diferentes partes do corpo.

- **Eco.** Deixe outro bailarino fazer o motivo, ou movimento ou célula ou cena. Peça ao grupo todo para fazer.

- **Força.** Varie a quantidade de força que você usa. Faça o motivo com grande força, do começo ao fim. Agora faça com muito pouca força, gentilmente, fracamente. Tente manter a mudança somente em termos de força.

- **Fundo conexão consigo.** Deixe o resto do corpo fazer alguma outra coisa, enquanto você continua fazendo o motivo. Por exemplo, enquanto faz o motivo, sente, ao invés de ficar em pé, faça uma contorção como você fosse dar um nó no seu corpo.

- **Fundo conexão com o outro.** Interaja com outra pessoa, enquanto você continua fazendo o motivo (ou pelo menos tenta).

- **Fundo conexão com o meio.** Adicione ou mude o cenário, a iluminação, enquanto você continua fazendo o motivo (ou pelo menos tenta).

- **Palco.** Realize o motivo em um lugar diferente. Por exemplo, se for movimento ou célula, execute em um lugar diferente do palco ou do estúdio ou outro lugar, e/ou com uma frente diferente para a (suposta) plateia, como de lado ou na diagonal.

- **Embelezamento** (ornamentação). O motivo pode ser embelezado. Por exemplo, uma pequena volta ou zigue-zague acontecendo ao longo da trajetória do movimento; ou uma parte do corpo pode ser embelezada, à medida que se envolve com o movimento. Outro exemplo: se o braço está realizando o movimento, também serpenteie os dedos ou dobre os punhos. Tente embelezar ambos, a trajetória de movimento e o corpo.

- **Mude os planos/níveis.** Mude o motivo para um plano diferente: o horizontal, o vertical, o plano sagital, ou qualquer outro aspecto do espaço. Faça num nível diferente. Trace a trajetória de um gesto, por exemplo, e use-a como uma orientação no chão.

- **Adicionar/Incorporar.** Adicionar. Enquanto você explora um motivo “original”, tente simultaneamente um salto, um giro, padrão locomotor (correr, deslizar) ou outro movimento. Incorporar: Transforme o motivo “original” em um salto, um giro, ou um padrão locomotor. Embora isto possa ser difícil ou impossível com alguns motivos, trate esta estratégia da seguinte forma: “Como pode X (motivo original) ser pulado, girado, locomovido de um lugar para o outro?”

- **Fragmentação.** Use somente uma parte do motivo, qualquer parte. Use esta parte como uma entidade nela mesma. Use isto para atentar para um detalhe, uma parte que merece ser isolada e que de outra maneira poderia passar despercebida. Ou use várias partes, mas não o motivo todo. Em movimento ou célula, não os explore completamente – por exemplo, o terceiro início, uma pequena parte do meio, e o que está bem no final.

- **Combinação.** Combine qualquer uma das estratégias acima, a fim de que elas aconteçam ao mesmo tempo. Você pode combinar afinidades (mais rápido com menor) ou antagonistas (mais rápido com maior), para impulsionar “tempestades corporais” (VIEIRA, 2007), provocar impulsos, pulsões, inspirações, e/ou causar impacto coreográfico e como um desafio técnico. A fragmentação é particularmente efetiva, quando combinada com outras estratégias. Combine três ou quatro manipulações, ao mesmo

tempo (fragmentação/inversão/embelezamento ou inversão/re-trocesso/mais devagar/fundo diferente). Variedade e complexidade crescem à medida que você combina mais e mais manipulações.

... ..

Mokotow (2015) sugere uma “dramaturgia rizomática” do trabalho em dança. O rizoma descreve uma estrutura ativa e mutante que, com suas características intrinsecamente contínuas, se comunica através de várias formas. Posteriormente, uma dinâmica rizomática no processo de fazer, de pensar e também de ver, cria um espaço volátil de possibilidades. Marcadamente no espaço da dança, essa dramaturgia nos convida a repensar o que entendemos como ordem e caos.

Para tantas propostas, ideias, princípios, abordagens, perspectivas, penso que, para finalizar este texto, só reticências à guisa de título da seção expressam sínteses pessoais: reflexões sobre experiências vividas em processos criativos estão sempre em progresso, como toda obra em arte. Seria essa, ainda, outra proposta (mais uma?), *Dramaturgias ... do corpo dançante?* O que nos revela essa busca pela denominação, nomenclatura, da dramaturgia na dança? Como esse entendimento da dramaturgia na dança pode ser abordado, considerando nosso conhecimento tácito?

A forma que eu, particularmente, inicio um trabalho em dança se dá pelo pensamento e dramaturgia que surge à medida que me lanço no mundo imprevisível do motivo. Em pausa dinâmica, na escuta²¹ ou enquanto danço, que me movimento. Dançar, para mim, definitivamente, não é mero (ou nem de lon-

²¹ Recentemente, numa visita artística a uma comunidade indígena **Krahô** (Tocantins), aprendi que, em sua língua, meu primeiro nome, Alba, significa escuta. Na dramaturgia da vida, sou uma *cupem* (mulher “branca”), com ancestralidade *mehin* (indígena) que prefere e procura ficar mais na escuta.

ge) trabalho. Mas entendo que cada artista tem sua forma, sua preferência, seu estilo, seus dispositivos, suas vontades, necessidades, pulsões, desejos, intenções, objetivos...

Assim como o pensamento, acredito que *Dramaturgias ... do corpo dançante* sempre se deslocam quando nós nos colocamos em um estado flexível como aquele quando estamos improvisando. Que nossa imaginação continue incluindo reticências, nas dramaturgias dos nossos corpos, nos nossos trabalhos ...

REFERÊNCIAS

- ALVES, R. C.; VIEIRA, A. P. Pina Bausch, estética da repetição e uso de objetos cênicos. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE DANÇA CONTEMPORÂNEA: Concepções Contemporâneas em Dança, 12., 2016, Belo Horizonte. *Anais...* CD-ROM. Belo Horizonte: UFMG, 2016. Disponível em: <<https://ufv.academia.edu/AVieira>>. Acesso em: 10 out. 2016.
- BARBOSA, V. V. P.; VIEIRA, A. P. Transa: encontro, contágio, intensidade. In: ABRACE, 9., Uberlândia, 2016. *Anais...* Uberlândia, MG: UFU, 2016. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/anais/ixcongressoabrace/31771-transa--encontro-contagio-intensidade>>. Acesso em: 20 jan 2017.
- BORSSANI, F. B.; VIEIRA, A. P. Possíveis conexões entre coreógrafo, bailarinos e obra no processo de criação do pas de deux de Bachiana nº1. In: ABRACE, 2014, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- BLOM, L. A.; CHAPLIN, L. T. *The intimate act of choreography*. Pittsburgh, PA: Pittsburgh Press, 1982.
- ELLIS, C.; FLAHERTY, M. *Investigating subjectivity: research on lived experience*. Newbury Park, CA: Sage, 1992.
- FERNANDES, C. Violência íntima, performance pública: transgressões ambientais entre dança e im(v)ersão. In: VIEIRA, Alba Pedreira; MAGALHÃES, Cláudio José. (Eds.). *Arte e Violência: ensaios em movimento*. Viçosa, MG: Editora UFV, 2017.

FERNANDES, C.; MORAIS, L. A.; SCIALOM, M.; VIEIRA, A. P. Imersão Cristal: Princípios, Recorrências e Reverberações. *Revista OuvirOUver*, v. 12, n. 2, Uberlândia, 2016.

HASEMAN, B.; MAFE, D. Acquiring know-how: research training for practice-led researchers. In: SMITH, Hazel; DEAN, Roger. (Eds.). *Practice-led research, research-led practice in the creative arts*. Edinburgh, UK: Edinburgh University Press, 2009. p. 211-228.

MARTINY, K. M. How to develop a phenomenological model of disability. *Medicine, Health Care and Philosophy*, v. 18, n. 4, p. 553-65, 2015.

MOKOTOW, A. Decentring dance dramaturgy – a proposition for multiplicity in dance. In: STOCK, C. F.; GERMAIN-THOMAS, P. (Eds.). *Contemporising the past: envisaging the future*, Anais do 2014 World Dance Alliance Global Summit, Angers, jul. 2015. Disponível em: <<http://www.ausdance.org.au>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

VAN MANEN, M. *Researching lived experience: human science for an action sensitive pedagogy*. London, ON: The Althouse Press, 1997.

_____. Phenomenology of Practice. *Phenomenology & Practice*, v. 1, n. 1, p. 11-30, 2007.

VARGAS, V. S; BUSSOLETTI, D. M. Dramaturgia da corporeidade do ator: proposta e reflexões. *Revista Digital do LAV*, Santa Maria, v. 8, n. 4, p. 65-87, jan./abr. 2015.

VIEIRA, A. P. *The Nature of pedagogical quality in higher dance education*.

2007. Tese (Doutorado em Dança) – Filadelfia Temple University, Filadélfia, 2007.

_____. Processos criativos em dança: uso de estratégias e propostas variadas na composição. In: Encontro Nacional dos Pesquisadores em Dança, 2012, Salvador: *Anais ...*Disponível em: <<https://ufv.academia.edu/AVieira>>. Acesso em: 10 jul.

2016.

ZENICOLA, D. Danças e dramaturgias. In: CARREIRA, A. L. A.; BIÃO, A. J. C.; NETO, W. L. T. (Orgs.). *Da cena contemporânea*. Porto Alegre, RS: Abrace, 2012. p. 145-150.