UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Centro de Artes

Curso de Dança - Licenciatura

Trabalho de Conclusão de Curso

Fragmenformance:
como contar com o corpo

Taís Bastos Botelho Arrieta

PELOTAS, 2017

Taís Bastos Botelho Arrieta

Fragmenformance:
como contar com o corpo

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Dança da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciatura em Dança.

Orientadora: Profa. M.ª Josiane Franken Corrêa

Pelotas, 2017

Taís Bastos Botelho Arrieta

Fragmenformance:
como contar com o corpo

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Dança Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial à obtenção de título de Licenciada em Dança.

Data da defesa: 16 de março de 2017.

Banca examinadora:

_____

Prof. M.ª Josiane Franken Corrêa (Orientadora)
Mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Prof. Drª. Carmen Anita Hoffmann
Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

_____

Prof. M.ª Débora Souto Allemand
Mestra em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pelotas

Pelo momento de leitura a seguir
compreenda,
não só do meu corpo surgiram escritas,
mas dos meus pais,
irmã,
companheiro,
colegas e orientadora,
graças a eles,
hoje todas elas dançam.

Gratidão

Sou grata aos meus familiares por me possibilitarem estar finalizando uma graduação no que eu mais amo nesse mundo. Em especial a minha tia Débora por escolher comigo o curso de Dança – Licenciatura e me incentivar a ir à busca dos meus sonhos. Aos meus pais e irmã, Marco, Eleci e Beatriz, além do apoio incondicional, agradeço toda a ajuda/amparo na minha fase universitária em Pelotas, por passarmos pelas dificuldades e enfermidades da vida juntos, não importando a distância e ocasião, o amor que em nós existe, ultrapassa qualquer barreira.

Aos meus tios Giselda e Paulo (*in memorian*), agradecimentos não são suficientes para o acolhimento e atenção dados a mim, logo que vim para Pelotas e ingressei no curso de Dança.

Para meu companheiro de vida, Bástian - amor, desafios e sonhos - simbolizam o que passamos e os desejos que ainda queremos alcançar. Temos ainda muita arte para viver com sabedoria e muito afeto. O céu não é o limite.

A Alexandra Dias, até hoje não conheci nenhuma pessoa com a capacidade de incitar outros corpos a se desacomodarem na busca pelo autoconhecimento. O que proporcionou conhecer minhas profundezas infinitas. Agradeço as tantas poéticas que foram existentes não só nas aulas de Composição Coreográfica II, responsáveis pela criação do *Transmutar-se* e consequentemente na (re)criação dele nesta monografia.

A minha querida Letícia, nossa amizade é e sempre será o presente mais doce que recebi desta graduação. “É tão bonito quando a gente entende, que a gente é tanta gente onde quer que a gente vá (...)”. Me orgulho dos nossos processos juntas e me orgulho mais ainda de estares tão presente neste trabalho.

A Miriam, minha amiga, colega e segunda mãe, pelo afeto e linda relação concebida nesta e em outras vidas, que acreditamos serem tão presentes.

Aos funcionários do curso de Dança da UFPel, pelos inúmeros auxílios e dedicação para que a estreia deste trabalho acontecesse.

As professoras Débora e Carminha, pelas experiências ímpares no projeto Caminhos da Dança na Rua, e por me mostrarem o quanto a rua por si só é uma obra de arte a ser dançada. E hoje, por estarem compartilhando comigo este momento, avaliando o meu trabalho.

E por fim, no aconchego feliz de um abraço, gratidão eterna a Josiane Franken. Que com a graça da palavra, me (des)orientou nessa pesquisa desafiadora. Sempre com as palavras certas, nas horas certas. Agradeço pela mulher e artista, que me inspira a nunca desistir e acreditar no amor e sutileza desta carreira artística, em vezes tão desmotivadora, em Dança. “Dance, dance, dance, se não estaremos perdidos (Pina Bausch)”.

Resumo

O seguinte trabalho desenvolveu-se numa pesquisa com caráter empírico-reflexivo, elaborada a partir de uma bricolagem metodológica (NEIRA; LIPPI, 2012), na qual está implicada a pesquisa em arte (ZAMBONI, 2001), de cunho qualitativo (FLORENTINO, 2012), com caráter auto-etnográfico (FORTIN, 2001). A pesquisa teve como intuito investigar a improvisação em dança como processo criativo, partindo do desejo de desenvolver um processo artístico instigado pelas vivências e memórias da autora a partir da (re)criação de um trabalho próprio de dança contemporânea chamado *Transmutar-se*. O diálogo com as experiências práticas já realizadas e do estudo de teorias sobre improvisação (NACHMANOVITCH, 1993; LEITE, 2005; SILVA, 2005; GUERRERO, 2008; ELIAS, 2015) reverberaram em modificações e (re)criações do trabalho solo, analisando o que já havia sido construído e permitindo que as investigações e inquietudes proporcionassem respostas corporais a estes estímulos. Através de estudos corporais e exploratórios com a improvisação em dança, consolidou-se a importância dos registros em diário de processo e registros audiovisuais, que permitiram o acervo concreto para a realização de análises desta pesquisa e a transmutação do *Transmutar-se* para a atual *Fragmenformance* – o solo de improvisação apresentado como resultado desta pesquisa. Confere-se então, que a improvisação em dança torna-se um mecanismo rico no processo criativo de diferentes trabalhos de dança e que envolve cada indivíduo com sua maneira única de liberdade expressiva, trazendo a partir dos seus movimentos possibilidades criativas incomuns e transitórias.

Palavras – chave: Dança – Improvisação – Memórias – Processo inacabado.

Abstract

The following work was developed in an empirical-reflective research, elaborated from a methodological bricolage (Neira; Lippi, 2012), in which qualitative research is implied (ZAMBONI, 2001) (FLORENTINO, 2012), with a self-ethnographic character (FORTIN, 2001). The research aimed to investigate improvisation in dance as a creative process, starting from the desire to develop an artistic process instigated by the experiences and memories of the author from (re) creating a work of contemporary dance called Transmuting. The dialogue with the practical experiences already carried out and the study of improvisation theories (GUERRERO, 2008), (NACHMANOVITCH, 1993), (LEITE, 2005), (SILVA, 2005), (ELIAS, 2015) reverberated in modifications and (re) creations of the solo work, analyzing what had already been constructed and allowing the investigations and worries to provide bodily responses to these stimuli. Through body and exploratory studies with improvisation in dance, the importance of the records in process diaries and audiovisual records was consolidated, which allowed the concrete collection for the accomplishment of analyzes of this research and the transmutation of the Transmute to the current Fragmenformance - the solo improvisation presented as a result of this research. It is thus clear that improvisation in dance becomes a rich mechanism in the creative process of different dance works and involves each individual with his unique way of expressive freedom, bringing from his movements unusual creative and transitional possibilities.

Keywords: Dance – Improvisation - Memoirs – Unfinished process

Lista de Figuras

Figura 1 Caminhos da Dança na Rua.....13

Figura 2 Apresentação de Transmutar-se no Mercado Público de Pelotas RS.....14

Figura 3 Papel do sorteio das duplas.....20

Figura 4 Estreia de Transmutar-se.....26

Figura 5 Apresentação no V Salão em Dança.....28

Figura 6 Apresentação do solo Transmutar-se na Mostra de Processos Coreográficos do Curso de Dança.....30

Figura 7 Estreia do solo Transmutar-se.....31

Figura 8 Idealização da saia.....35

Figura 9 Conversa no *Whatsapp*.....36

Figura 10 Diário de processo, apontamentos.....39

Figura 11 *Flyer* de divulgação colocado nas redes sociais.....46

Figura 12 Ficha Técnica.....47

Figura 13 Imagem captada no dia da apresentação do TCC 48

Figura 14 Imagem captada no dia da apresentação do TCC 49

Figura 15 Imagem captada no dia da apresentação do TCC.....49

Figura 16 Imagem captada no dia da apresentação do TCC.....49

Figura 17 Imagem captada no dia da apresentação do TCC.....50

Figura 18 Imagem captada no dia da apresentação do TCC.....51

Figura 19 Imagem captada durante um dos testes realizados para suspender a saia no teto.....52

Figura 20 Imagem captada no dia da apresentação do TCC.....53

Figura 21 Imagem captada no dia da apresentação do TCC.....57

Sumário

Memórias..... 10

Inquietudes de pesquisa..... 13

1. Improvisação: uma possibilidade na criação em dança 0

2. Modos de criação para improvisar... proimvisar... sarviproim... 7
2.1 A improvisação e a composição criada pelo ambiente..... 10

3. Experimentos e percepções: metodologia's..... 15

4. Renova-se... observa-se... descobre-se... transmuta-se: a recriação do solo..... 17
4.1 Processos de uma obra inacabável: germinação, processo criativo e maturação do trabalho..... 18

"Dance, dance, dance se não estaremos perdidos..." 55

Referências..... 58

Apêndices.....61

Anexos.....67

Memórias...

Trata de saborear a vida; e fica sabendo, que a pior filosofia é a do choramingas que se deita à margem do rio para o fim de lastimar o curso incessante das águas. O ofício delas é não parar nunca; acomoda-te com a lei, e trata de aproveitá-la. (Machado de Assis)

Estava eu tão pequena, numa imensidão de sentimentos, dentro de um emaranhado de tecidos epiteliais, musculares, no corpo daquela mulher que em 9 meses chamaria de minha mãe. Não há como ter certeza se o que passei nesse período inicial da vida implicaria em futuras motivações durante a vida, porém considero importante refletir sobre como alguns gostos e preferências parecem ser relevados com tão pouca idade. Segundo relatos familiares, minha mãe dançava diariamente antes e durante a gestação e, alguns anos após o meu nascimento, o tempo ficou escasso para continuar fazendo o mesmo, mas eu, embalada por aqueles primeiros movimentos, segui dançando até hoje.

Com quatro anos de idade, tenho os meus primeiros registros fotográficos de dança. Porém, nas lembranças existe dança em todos os meus anos de vida, em diferentes espaços e formas.

Nesse momento de pesquisa e escrita do meu Trabalho de Conclusão de Curso, quando penso sobre essa insistência incansável com o ato de dançar, pergunto-me se não seria em grande parte influência da época maternal que comentei mais acima.

Aos 7 anos de idade ingressei na Escola de Belas Artes[1] de Rio Grande (RS), quando passei a aprender dança de forma mais sistematizada e sob tutela de um professor.

No período dos 8 aos 12 anos de idade, enfrentei alguns conflitos: “quem eu fui?”, “quem eu sou?”, “quem eu estou me tornando?”, esses questionamentos impulsionados pela minha relação com preconceitos e estereótipos de corpo. Na Escola de Belas Artes eu realizava aulas de Ballet Clássico, gênero que historicamente e, reforçado pelo meu entendimento na época, requer para a sua prática um corpo longilíneo e magro, com postura, atitude, possibilitando o desenvolvimento virtuoso do movimento. Esta ideia de

[1]Escola de Belas Artes Heitor de Lemos, fundada pelo Centro de Cultura de Rio Grande, com patrocínio da Prefeitura Municipal, foi denominada inicialmente como Conservatório de Música do Rio Grande, desde 1° de Abril de 1922 foi destinada a ensinar Música aos seus alunos integrantes do Conservatório, e anos mais tarde com a entrada de profissionais de Artes Plásticas e Dança, alterou-se o nome para Escola de Belas Artes e passou-se a ensinar Arte para classes em geral. <https://ebahl.wordpress.com/>

corpo, muito disseminada no senso comum, fez-me refletir sobre a possibilidade de praticar outros gêneros de dança.

Então, a partir de 2007 fiz aulas como Danças de Salão, Jazz, Dança do Ventre, Hip Hop, entre outros. Nessa época, a paixão por dança começou a aflorar ainda mais. Nesse meio tempo, conheci um professor novo, na Escola de Belas Artes, Otávio Augusto Lima, a pessoa pela qual me "apaixonei" profissionalmente e que, além da minha família, foi uma das poucas pessoas que me incentivou a seguir a carreira como bailarina. Este professor é de uma geração de bailarinos e coreógrafos transgressores e que buscavam novas maneiras de produzir dança, algo que me instigou a iniciar os estudos em Dança Contemporânea e Ballet Moderno.

Aos 17 anos, encerrando o Ensino Médio, sem saber o que escolher como formação universitária, prestei a prova do ENEM. Só a uma semana de terminar o prazo para troca de cursos, fui questionada por uma tia, sobre a existência dos cursos de dança no estado, "e por que não cursar dança?". Logo, encontramos o curso de Dança Licenciatura da UFPel, o qual de imediato realizamos a inscrição.

Em 15 de fevereiro de 2011 foi realizada a chamada para o ingresso dos novos universitários, esse dia foi feito de contrapostos, pois ao mesmo tempo em que se exaltava emoção, era um momento econômico familiar delicado, logo quando uma estudante de 17 anos tinha que fazer a escolha mais importante de sua vida.

Meus primeiros semestres foram os mais árduos e complicados, porém, também entendo eles, como os mais ricos em informação, distinção e significados da dança. Iniciar processos de assuntos que nunca havia visto e ter que realizar partituras coreográficas a partir desses tais assuntos era o maior caos que poderia acontecer. Acabei esquecendo problemas de casa, família e amigos que deixei em Rio Grande, fui me embriagando de tanta essência e sabedoria de um curso que para mim era inovador. É interessante este esquecimento, entre muitas aspas, daquilo que nos afeta fora da sala de ensaio e deixa a novidade criar morada em nos corpos, sendo a novidade mais excitante e mais motivadora de novas experimentações corporais.

Nesse momento tentei negar minhas vivências em Ballet, mesmo sabendo que após onze anos de prática, negar não seria a melhor solução,

mas seria talvez um caminho de conhecer-se. Minhas partituras de movimento nas disciplinas de Ação e movimento I e II, por exemplo, buscavam fugir das codificações de movimento que meu corpo já conhecia, pois a proposta fugia das intenções retas, definidas, verticais e fixadas do Ballet clássico. O desejo era de que o corpo estivesse mais orgânico, mais flexível e maleável ao dançar o "diferente".

Contudo, durante o processo a orientação da professora Alexandra Dias foi de questionar as atitudes corporais selecionadas: por que negar tuas origens? Por que não tornar presente dentro do contexto do contemporâneo? Nesse momento, não me perguntava o porquê do ballet não estar fazendo parte, mas como a falta dele me fazia bem para compor partituras de movimento e expandir minha energia, descobrindo as qualidades corporais que havia no meu corpo para além do virtuosismo clássico.

De qualquer modo, estando o ballet mais ou menos presente nas minhas composições, foi no momento de cursar essas primeiras disciplinas do Curso de Dança que eu descobri a Universidade como um espaço de pesquisa de movimentos, algo que até então, eu desconhecia. Uma possibilidade acerca de novas descobertas transgressoras para mim enquanto pesquisadora – artista – docente.

Durante o passar dos anos, o tempo, os estudos e a vida foram me encaminhando para uma formação que passava o ciclo de quatro anos de graduação. Os processos se mostraram acomodados, desacomodados, espaçados, corridos, tendo que voltar atrás muitas vezes para poder seguir em frente. Entrei em caos num fluxo sem fim, e quando menos esperava me vi dançando num dia de sol, no meio das ruas, sem dia nem hora marcada.

É preciso respeitar o tempo e saber ver o tempo passar, todos estes ciclos, pessoas, danças, foram responsáveis pelos alicerces construídos nestes seis anos em busca da minha identidade de pesquisadora/artista. Foram amadurecedores, enriquecedores, brilhantes, uma fonte motivadora inesgotável. Se hoje consigo pensar a vida como uma dança habilmente improvisada, é graças a esta graduação, a estas palavras, a esta pesquisa.

Inquietudes de pesquisa

> A maior aventura de um ser humano é viajar, e a maior viagem que alguém pode empreender é para dentro de si mesmo. E o modo mais emocionante de realizá-la é ler um livro, pois um livro revela que a vida é o maior de todos os livros. Mas é pouco útil para quem não souber ler nas entrelinhas. E descobrir o que as palavras não disseram... (Augusto Cury)

Esse trabalho tem como tema a improvisação em dança na contemporaneidade. O desejo de desenvolver esta pesquisa parte das minhas vivências e memórias artísticas com dança contemporânea e improvisação, experiências vivenciadas a partir do momento em que ingressei no Curso de Dança – Licenciatura, da Universidade Federal de Pelotas. Em específico no processo aprofundado de pesquisa artística, realizada na disciplina de Composição Coreográfica II, com orientação da professora Alexandra Dias, que instigou e instruiu os acadêmicos para a constante desacomodação até o fim da disciplina - “É isso, isso que me deixa muito p... da cara, trabalhos tão ricos, tão intensos como esse que se perdem, e vocês nunca mais trabalham neles. Não deixem esses trabalhos morrerem, não deixem esses trabalhos serem esquecidos” (palavras da professora Alexandra Dias).

Partindo do diálogo com as experiências práticas realizadas e do estudo de teorias que tratam do tema pesquisado, entendo que a improvisação em dança é um processo criativo que envolve um emaranhado de histórias, pois cada indivíduo tem sua maneira única de se expressar, trazendo a partir dos seus movimentos possibilidades criativas inéditas e efêmeras.

Acredito que a improvisação pode possibilitar a liberdade de contar pontos entrelaçados de vida, cabendo a cada um fazer as escolhas dos percursos trilhados. Nesta perspectiva, questiono: como o corpo pode, a partir da improvisação em dança, transformar as suas vivências em movimentos dançados? E ainda: como um trabalho solo de dança contemporânea que tem na improvisação o método composicional mantém (ou não) pontos de ligação na sua execução que possibilitam a sua identificação como processo criativo autônomo e original?

A partir destes primeiros questionamentos, estabeleço os objetivos gerais da pesquisa, que são: estudar procedimentos metodológicos de improvisação em dança de modo teórico e prático, dando continuidade ao

processo criativo do solo de improvisação *Transmutar-se* (2013), a partir da análise da sua transformação ao longo do tempo, apresentando, como consequência, o processo artístico final da pesquisa à comunidade local.

Como objetivos específicos, considero: analisar as implicações da improvisação para o corpo que dança, estudar como o ambiente influencia o improvisador no momento da criação e apreciar as possibilidades de um processo de criação com improvisação para o amadurecimento do trabalho solo já existente.

Então, nesta investigação monográfica, procuro realizar uma pesquisa com caráter empírico-reflexivo, elaborada a partir de uma bricolagem metodológica, na qual está implicada a pesquisa em arte (ZAMBONI, 2001), de cunho qualitativo (FLORENTINO, 2012), com caráter auto-etnográfico (FORTIN, 2001).

Concomitantemente aos estudos teóricos, realizei uma análise das transformações ocorridas no solo através do tempo, levando em consideração que o mesmo foi a público em, pelo menos, 10 ocasiões. No decorrer da análise, selecionei as três apresentações que considero conter as mudanças mais significativas na estrutura de composição do solo, seja por influência de fatores externos ou por decisões guiadas pelo meu desejo, para guiar a (re)criação idealizada. A partir desta seleção, (re)iniciei o trabalho prático, fazendo laboratórios para testar possibilidades e então, chegar na estrutura que será apresentada à banca e aos meus colegas de curso.

O percurso do trabalho prático foi guiado pelo meu conhecimento empírico em discussão com as teorias de autores como: Elias (2015), Guerrero (2008), Leite (2005), Nachmanovitch (1993), Santos (2012), Silva (2008), Spolin (2008), Cortella (1999), Lobo & Navas (2008), Neves (1996), Lupinacci (2014) entre outros.

Acredito que o trabalho possa contribuir para ampliar a discussão sobre pesquisa em arte no contexto em que estou inserida e também, para incentivar o seguimento de pesquisas artísticas no âmbito das estratégias e investigações de criação e composição coreográfica, que seguem se ampliando e se fortalecendo ao longo dos 9 anos de existência do curso de Dança Licenciatura.

O trabalho foi dividido em quatro capítulos, sendo o primeiro denominado: “Improvisação: uma possibilidade na criação em dança”, no qual trato das terminologias acerca da improvisação, sua utilização, conceitos e figuras da Dança simbolizadas pelo uso da improvisação em suas trajetórias profissionais.

No segundo, “Modos de criação para improvisar... proimvisar... sarviproim...”, refletimos sobre estratégias e possibilidades de um trabalho com improvisação em diferentes instâncias. No subcapítulo, “A improvisação e a composição criada pelo ambiente”, abordo características da improvisação na composição coreográfica influenciada pelo espaço urbano, trajetórias, escolhas e possibilidades de se fazer dança, relacionando com as transformações do solo *Transmutar-se*.

No terceiro, “Experimentos e percepções: metodologia’s”, discorro sobre os caminhos metodológicos presentes nesta pesquisa em arte.

No quarto capítulo nomeado de “Renova-se... observa-se... descobre-se... transmuta-se: a recriação do solo”, é descrito a escolha de retomada do trabalho solo *Transmutar-se*, citando a sua reelaboração, partindo de novos questionamentos e pesquisas de composição coreográfica. O desdobramento segue no sub, e ultimo capítulo, “Processos de uma obra inacabável: germinação, processo criativo e maturação do trabalho” que envolve a análise, discussões de resultados da pesquisa, detalhando a história da criação coreográfica desde a sua concepção em 2013, até o processo artístico apresentado na defesa do Trabalho de Conclusão de Curso, em 2017.

1. Improvisação: uma possibilidade na criação em dança

> Muitas vezes, consultar trabalho intelectual antes de adquirir conhecimento prático faz o pesquisador corporal procurar sentir o que o teórico descreve, não deixando margem a descobertas próprias. Isso, não pretende invalidar o conhecimento e as pesquisas de outros autores, mas ressalta a importância de esses trabalhos não impedirem novas descobertas; eles devem, ao contrário, abrir outros horizontes (Enamar Ramos, 2007).

A improvisação é uma das metodologias de criação em dança utilizada para experimentação e pesquisa de movimentos, também como meio disparador para a composição de coreografias e/ou criação de intervenções artísticas e *performances*. Segundo Nachmanovitch (1993) a improvisação é a *chave – mestra* da criatividade, percebendo de certa forma que toda arte é improvisação, toda arte que seja fruto de uma expressão espontânea do artista, em que não se encaixe numa técnica ou forma de fazer arte, mas que esteja para além do sentir e usufruir, da inspiração, criação e execução. A improvisação se torna uma tradução do campo das ideias, ou seja, do processo criativo e da forma com a qual ele se desenrola no ciclo natural desse processo, levando em conta, os pensamentos, sentimentos, frustrações e o cotidiano, transformando-os, em cena ou obra artística.

> Como é que alguém aprende a improvisar? A única resposta possível é uma outra pergunta: O que nos impede? A criação espontânea nasce de nosso ser mais profundo e é imaculadamente e originalmente nós. O que temos que expressar já existe em nós, é nós, de forma que trabalhar a criatividade não é uma questão de fazer surgir o material, mas de desbloquear os obstáculos que impedem seu fluxo natural (NACHMANOVITCH, 1993, p. 21).

Acredito que a improvisação veio a explorar, expandir e corroborar com os contextos políticos, históricos e sociais do mundo ocidental a partir das décadas de 1950-60, período denominado como a transição do modernismo para o pós-modernismo na dança (SILVA, 2005).

> Desnudar a dança de todos os artifícios estranhos à ela, negar a dramaticidade da dança moderna, a artificialidade do balé clássico, desenhando-a conforme seus componentes essenciais, foram estratégias imperativas na origem do pós-modernismo (SILVA, 2005, p. 105).

Indo numa perspectiva contrária ao movimento demasiadamente expressivo de Martha Graham[2] (1894 -1991), Merce Cunningham[3] – coreógrafo estadunidense que fora solista de Graham e é considerado guru da dança pós-moderna – elabora, a partir da década de 1950, uma busca pelo "movimento em si", sem o processo marcado pela expressividade já estampada da dança de gerações.

Pensar na exploração do movimento por ele mesmo, significava ir em busca de métodos alternativos, que não os convencionais utilizados por outros mestres da época. Ele desfrutava de qualidades da dança possíveis para a criação de estratégias de movimento, como por exemplo, tempo, peso, fluxo e dinâmica, além de realizar uma investigação constante para uma pesquisa coreográfica acerca do contexto presente no pós-modernismo. Cunningham empregava em seu método de criação, o indeterminismo e o acaso, outras variáveis de criação, as quais lhe permitiam "jogar"/"brincar" com a cena que se criava, ou que ainda se criaria no ato da cena. Suas características principais, nas cenas cotidianas, podiam estar espalhadas por qualquer espaço, eram estampadas por uma fluidez, agilidade e autonomia coreográfica, sem compromisso musical ou teatral fixado *a priori*, assim como a precisão, que tornava legível a definição de formas corporais utilizadas por seus bailarinos.

Nesse mesmo período, o pós-modernismo na Dança perde gradativamente o envolvimento com a dramatização (contagem de história com início, meio e fim) em cena, e invoca-se a ideia de um processo criativo menos linear e mais próximo ao movimento cotidiano. Podemos considerar que, além da presença de novas experimentações e o uso da improvisação nessa época, outras modificações, que partiram de Cunningham, também foram necessárias para a construção de um novo modo de entender o corpo que dança. Como nos traz Banes (1980) apud Silva (2005):

> Essencialmente ele fez as seguintes afirmações: 1) Qualquer movimento pode ser material para uma dança; 2) Qualquer procedimento pode ser um método válido de composição; 3) qualquer parte ou partes do corpo podem ser usadas (sujeitas apenas as limitações naturais); 4) música, figurino, cenário, iluminação e dança

[2] Marta Graham. (1894 -1991). EUA. Bailarina e coreógrafa. Potente influência no período da Dança Moderna.

[3] Para saber mais sobre o trabalho de Cunningham ver em: SILVA, Eliana Rodrigues. Dança e pós – modernidade / Eliana Rodrigues da Silva; capa e projeto gráfico: Gabriela Nascimento. – Salvador: EDUFBA, 2005.

> tem sua lógica e identidade, separadamente; 5) qualquer dançarino da companhia pode ser solista; 6) qualquer área do espaço cênico pode ser utilizado; 7) a dança pode ser sobre qualquer coisa, mas é fundamentalmente e primeiramente sobre o corpo humano e seus movimentos, começando com o andar (SILVA, 2005, p. 105).

Por esta via, a característica da contagem de passos marcados, ensaiados, sem a possibilidade de exploração por parte do bailarino, com a presença do mesmo somente para reprodução de movimentos (presente no balé clássico), perde a vez. O interesse torna-se ultrapassar as barreiras tecnicistas para alcançar uma criação mais orgânica na dança.

Em disparada, Cunningham propôs também a exploração de novos espaços, que não os convencionais (palcos italianos), ocupando diferenciadamente esses espaços, assim como, ressignificando-os, ou seja, descaracterizando o modo como os espaços eram utilizados, pelas pessoas habitualmente.

O movimento dos artistas pós-modernos, como Cunningham e outros que propuseram mudanças significativas naquele período, então auxiliou a transformação de se pensar a dança, como também de ser estudada e explorada diversamente pela geração de novos coreógrafos do pós-modernismo, que seguiram uma espécie de filosofia da arte que nos influencia até a atualidade, sem propósito de desenvolver um tema ou enredo com mensagem psicológica na produção de uma obra artística (SILVA, 2005).

Outro exemplo de manifestação que também extrapolou barreiras, aconteceu no final da década de 50, que nasce da junção de inúmeras manifestações artísticas: um movimento chamado *happening*, o qual não tinha um propósito em si, mas ultrapassava a ideia de normalidade (para o entendimento de arte que existia até então). Os *happenings* reagiam a tudo e a todos, pois colocavam em cena qualquer ponto que estivesse em discussão na época.

> Nos EUA, por volta dos anos 1960, o rompimento da quarta parede gerou o teatro participação. Os grupos teatrais que desenvolvem trabalhos nesta linha convertem cada representação em acontecimentos coletivos e ultrapassam os limites do edifício/palco para as ruas. O clima de contestação política-social deste tipo de manifestação perdeu sua força atualmente, mas a ideia de participação coletiva permaneceu. As formas parateatrais, como os happenings e os events, só acontecem a partir do momento que começa a relação entre proponentes e público, eles se fundem e o resultado emerge desta relação que, se inexistente, impossibilita o

> acontecimento que só acontece via improvisação (BIANCALANA, 2011, p. 15).

O movimento se constituía de artistas de rua, artistas locais ou adeptos a manifestações artísticas, assim como seu público, que inicialmente só consistia de curiosos e amigos dos próprios manifestantes. Mesmo com a ideia inicial, crua e um tanto sem estruturas, os *happenings* foram tão inovadores e criativos, que com o tempo ampliaram seu público, atingindo a mídia e novos adeptos ao movimento.

Nesse período muitas manifestações estavam surgindo, de pouco a pouco, barreiras estavam sendo derrubadas, os artistas desejavam uma liberdade expressiva. Todavia, como já comentado nesse texto, Cunningham, mesmo optando por um caminho oposto às influencias da dança moderna que antecederam seu trabalho, foi alvo de comentários, que classificavam seu trabalho como carregado de beleza, virtuose e técnica, salvo o treinamento físico e psicológico de seus bailarinos, considerados os mais bem treinados intelectualmente (SILVA, 2005).

Ainda assim, artistas da época queriam fugir mais ainda com tais parâmetros, o desejo era tornar o cotidiano em cena, e a cena no cotidiano, buscavam a simplicidade e a naturalidade dos movimentos realizados pelos corpos dos bailarinos, sem forçar seus limites e sem impor movimentações que exigissem esforço desnecessário. Por isso:

> Estabeleceu-se então uma imensa variedade de estilos e principalmente de métodos de criação. A dança podia ser montada ao acaso, surgindo de improvisações em cena aberta; danças geradas a partir de tarefas cotidianas e movimentação funcional; danças criadas a partir de scores previamente concebidos; de brincadeiras infantis; de atletismo; danças construídas a partir de outras danças; de livres associações; de rituais; de jogos de literatura; de artes visuais; de situações comportamentais; da manipulação de objetos, enfim, de um universo absolutamente amplo e permissivo (SILVA, 2005, p. 109).

Contudo, a evidência estava no corpo e em como ele se movimentava, como ele se expressava, e de que forma(s) isso acontecia. Outra figura importante do pós-modernismo que buscou essa evidência foi a coreógrafa americana Anna Halprin[4], que, além de ter realizado uma pesquisa de

[4] Anna Halprin. (1920). EUA. Bailarina e coreógrafa. Potente influência no período da Dança Pós – Moderna americana.

exploração livre com as possibilidades do seu próprio corpo, criou uma forma metódica de movimento usando a consciência cinestésica[5], e com a liberdade de criação partindo do conhecimento corporal.

Dessa forma tanto ela quanto seus bailarinos Trisha Brown[6], Yvonne Rainer[7], Simone Forti[8], entre outros, puderam fugir da "sistematização" da dança moderna que tinham como exemplo Martha Graham e Doris Humprey. Anna Halprin também ficou conhecida pelo seu trabalho com a manipulação de objetos em cena e a metodologia criativa a partir de tarefas cotidianas, que proporcionavam movimentações muito próximas às realizadas no dia-a-dia, como andar, correr, sentar, tocar em outra pessoa, rasgar objetos e etc.

Em vista, Halprin conseguiu chegar numa aproximação maior com a ideologia de liberdade expressiva da época do que Cunningham, pois ele, apesar de levar em conta a imprevisibilidade, o seu processo criativo e preparação corporal dos bailarinos consistia numa árdua insistência de preparo físico e intelectual.

A ideologia da liberdade expressiva, inaugurada no pós-modernismo segue até o presente momento, ainda, com a aproximação do cotidiano, do movimento político e a possibilidade de produções artísticas em diferentes vertentes na criação em dança.

Neste sentido, o processo com a prática da improvisação em dança atua na exploração e investigação da criação, o que significa resgatar/apropriar os gestos dançados e transformá-los conforme a solicitação do instante presente, não vislumbrando uma forma pré-definida como em uma coreografia[9] ensaiada e sim o seu processo de experimentação.

---

[5] A consciência através da qual se percebe a movimentação espacial do seu próprio corpo, movimentos internos, externos e em relação ao ambiente à sua volta, tendo consciência do seu corpo com os corpos dos demais.

[6] Trisha Brown. (1936). EUA. Coreógrafa. Potente influência no período da Dança Moderna americana.

[7] Yvonne Rainer. (1936). EUA. Bailarina e coreógrafa. Potente influência no período da Dança Pós – Moderna americana.

[8] Simone Forti. (1935). Dupla cidadania: americana e italiana. Bailarina e coreógrafa. Escritora e foi aluna de Anna Halprin.

[9] Neste caso retratando coreografia de forma tradicional, como sequência de movimentos já determinados a serem ensaiados. Porém pode-se denominar coreografia, também, como uma sequência de passos improvisados. Para Xavier *et al* (2015, p. 1) “Composição pressupõe modos de reunir, produzir, dispor, inventar, combinar, arranjar. Sua compreensão vai além do ato de dispor elementos expressivos, mas incide em um posicionamento ético, um ‘pôr-se com’ o outro, ou seja, posicionar-se com o outro: ‘com-posição’”.

> Em se tratando de composição improvisada em dança, é necessário ampliar o campo perceptivo para que se possa transitar na abertura de novos caminhos e ressignificar hábitos de proceder, estabelecendo diferentes conexões no jeito de dançar em consonância com as emergências no ato da criação (SANTOS, 2012, pg. 17).

A improvisação em dança também atua na expansão das possibilidades de movimentos, pois se utiliza da transformação corporal para desenvolver uma obra que dialogue conceitos, opiniões e ideais do artista para com o espectador, que assim poderá fruir com o trabalho através de suas percepções. Com isso, corrobora-se com a ideia de Santos (2012) sobre o surgimento de múltiplas possibilidades de experimento e combinações a partir da improvisação, ou seja, do corpo emergem vastas possibilidades de criação de movimentos de dança.

A dança também pode vir a ser o encantador do imaginário, envolvendo e dissipando os sentimentos dos espectadores, podendo ser entendida como um fusor de mundos e sensações, colocando o ser humano em dois possíveis mundos ao mesmo tempo, o do presente e o do imaginário, pois “a dança improvisada é anterior à invenção e nomeação de qualquer passo codificado” (ELIAS, 2015, p.176).

Nessa perspectiva, não é preciso ser um profissional de dança para tornar sensações externas em motivadores para uma movimentação improvisada. A improvisação tanto busca fugir dos parâmetros estereotipados, relacionados a gêneros de dança, como pode vir a focar num trabalho embasado em tais gêneros. Porém, isto não significa que o improvisador não necessita de determinado nível técnico que lhe permita realizar movimentos com força e vigor ou de forma suave e lenta. Nem tão pouco que a combinação prévia de passos não faça emergir coisas surpreendentes (SANTOS, 2012). Com isso:

> Quem improvisa é a corporeidade com toda a ideia de integração que a palavra pressupõe. Não o conceito de corporeidade, mas a prática de compreender-se e fazer-se corporeidade: o difícil exercício de desfazer-se de dicotomias em estado improvisacional. Exercício do abandono de dualismos, que pressionam nosso modo de ver e viver o mundo dilacerado entre bem e mal, belo e feio, certo e errado, simétrico e assimétrico, profano e sagrado (ELIAS, 2015, p.174-175).

Dentro desta linha de pensamento, temos um leque de possibilidades para a ampliação de uma prática em dança, indo e vindo entre o presente e o imaginário e que nos permite realizar trabalhos que ousem idealização virtuosa, inventando e reinventando.

A improvisação também pode ser trabalhada na escola, analisando antes que:

> só aprendemos a dançar, no dançar, no fazer, mas muitas vezes o que acontece é que esse dançar vira uma cópia [..] muitas vezes existem esses repertórios prontos, tantos das danças populares, quanto no território da mídia, que eu aprendo como? Copiando, reproduzindo esses repertórios [..] Que não basta sair dançando, existe uma série de coisas que a gente tem que compreender a respeito da dança.[10]

Contudo, todas e todos que atuamos em Educação, por que lidamos com formação e informação, trabalhamos com o conhecimento (CORTELLA, 1999). Trabalhar improvisação se torna, assim, uma possibilidade de agregar sentidos ao cotidiano dos alunos, visto, a oportunidade de trabalhar a dança como área de conhecimento, não só para dentro da escola, mas também fora dela. A improvisação além de poder auxiliar na reflexão acerca das reproduções de corpo/dança na escola, pode complementar em trabalhos de criação em dança a partir dessas reproduções, podendo desviar completamente do âmbito de reprodução ou não, isso irá depender da preparação e atividades elaboradas pelo professor ou ministrante da aula.

Enfim, além de não ser uma obrigatoriedade ter que trabalhar com coreografias, a improvisação pode ajudar o professor a semear no seu aluno que ele busque sua própria identidade de movimentos, sua característica corporal, partindo do seu cotidiano, ou até mesmo, influenciá-lo a criar coreografias partindo de uma pesquisa entre os alunos, tanto com o corpo, quanto com assuntos presentes na escola. É possível construir esse material de conhecimento próprio para o aluno, utilizando ações com tarefas, como mencionado no trabalho de Anna Halprin, salientar a importância do trabalho com a preparação corporal para os jogos com o acaso, pensado por Merce Cunningham, entre tantas outras vias de acesso ao trabalho com improvisação, na escola ou não, conforme exposto no próximo capítulo.

[10] Entrevista com Isabel Marques acerca da importância da dança dentro do ambiente escolar. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sjkCs3MlTRw>

2. Modos de criação para improvisar... proimvisar... sarviproim...

Neste capítulo são colocadas estratégias de como a improvisação pode ser trabalhada de diferentes formas, assim como algumas possibilidades de improvisação em dança, partindo da premissa das autoras: Leite (2005), Santos (2012) e Guerrero (2008).

De acordo com Guerrero (2008), podemos criar subdivisões dentro da improvisação como uma metodologia de criação em dança, que vão de acordo com as associações por semelhança, pelo fato de a improvisação não ter um único modo de ser utilizada em uma criação ou em cena.

> São propostos dois modos de uso gerais: 1 improvisação se acordos prévios; 2 improvisação com acordos prévios, que se subdivide em duas classes: 2.1 improvisação em processos de criação; 2.2 improvisação com roteiros (GUERRERO, 2008, p.1).

Na *improvisação sem acordos prévios*, realiza-se um trabalho exclusivamente com o foco no acaso, não são estipulados movimentos, nem a utilização do espaço é pré-determinada, pode-se ter riscos e acertos na escolha deste tipo de improvisação, desde cair na reprodução de arquétipos habituais sobre o fazer e assistir dança, até criar expectativas a mais sobre o que vai acontecer numa improvisação e estas expectativas não serem supridas. Porém podemos treinar essa teoria, de forma que criemos assimilações para garantir uma coerência compositiva, ou seja, uma linha coerente de movimentos.

Um exemplo interessante para a improvisação sem acordos prévios é a *Jam session*, como seu significado diz, é a reunião de artistas e não-artistas para: improvisar, experimentar movimentos de dança, colocar em prática partituras em processo, trocar experiências com outras pessoas, ou buscar por novas possibilidades corporais. Não existem combinações prévias, qualquer pessoa pode tanto tocar instrumentos, fazer sons, como dançar, pintar, esculpir e interferir no que os outros estão fazendo, assim não é necessário acordos prévios entre os participantes, eles apenas aparecem e realizam sua própria cena.

Já na *improvisação com acordos prévios* conto com mediações tanto no decorrer do processo criativo, quanto no momento de apresentação. E ainda

dentro dessa divisão, Guerrero (2008), propõe mais uma subdivisão em duas classes: *Improvisação em processos de criação,* ao qual essa prática pode tanto ser uma fomentadora de experimentações para o enquadramento de composições póstumas, quanto apenas ser um mecanismo de busca de novas descobertas corporais. E a *improvisação com roteiros,* esse tipo de procedimento compreende no seu processo a utilização de parâmetros, condições e regras a serem seguidas, forma com a qual tende-se a ter uma previsibilidade nas ações, relações e multiplicidades entre os artistas. Com o seu público, "são restrições pré-determinadas a serem agenciadas durante apresentação, mantendo a autonomia do artista sobre a composição" (Guerrero, 2008, p. 2).

Além disso, outra possibilidade de permear dentro da improvisação é uma técnica criada por Steve Paxton[11] a partir de suas experiências com improvisação, utilizada por alguns profissionais da dança e teatro, o contato improvisação:

> A história do Contato Improvisação começa nos EUA no início dos anos 70. A iniciativa de pesquisa de movimentos partiu de Steve Paxton, um bailarino com experiência em ginástica olímpica e Aikido, que vinha de uma trajetória de trabalho na dança moderna e experimental com Merce Cunningam, Robert Ellis Dunn, com as cooperativas de performances Judson Church Dance Theatre e Grand Union. Ele estava interessado em descobrir como a improvisação em dança poderia facilitar a interação entre os corpos, as suas reações físicas e como proporcionar a participação igualitária das pessoas em um grupo, sem empregar arbitrariamente hierarquias sociais. Estava também empenhado em desenvolver um novo tipo de organização social para a dança, não ditatorial, não excludente, e em uma estrutura para a improvisação que não levasse ao isolamento de nenhum participante (LEITE, 2005, p. 2 – 3).

O contato improvisação, resumidamente, é uma combinação de dois ou mais corpos, conectados por uma ou mais partes do corpo, a fim de descobrir novas movimentações e ressignificações de um mesmo movimento realizado isoladamente. "A cada instante, estados corporais podem ser instaurados e novas circunstâncias podem surgir no jogo compositivo. Ou seja, a repetição do movimento sempre será outra construção e nunca igual ao que já foi" (SANTOS, 2012, pg. 8). Nessa técnica criativa, podemos pesquisar fatores

[11] Steve Paxton. (1939). EUA. Coreógrafo. Potente influência no período da Dança Moderna americana.

como tempo e espaço, peso e fluência, e surgimento de movimentações desencadeadas a partir do contato com outra pessoa.

Torna-se interessante refletir que, independentemente de existirem outras técnicas ou metodologias de danças, a improvisação busca abarcar sentidos corporais e aceitação para todo e qualquer corpo que queira se mover, se deixar transcender sentimentos e sensações do seu cotidiano.

Assim como no contato improvisação, que foi criado para permitir o toque e a experimentação em todo o ser que se movimente, Steve Paxton aceitava qualquer possibilidade corporal como um veículo de arte. Com isso buscava que a dança acontecesse por si e acreditava que qualquer corpo pudesse dançar. “Empenhava-se também em encontrar a igualdade nos papéis de homens e mulheres na dança, considerando isso um importante valor social a ser integrado ao movimento e expresso nas performances” (LEITE, 2005, p.3).

O contato improvisação que não tem como intuito seguir uma linha virtuosa de movimentação (pés esticados, pernas sempre retas, etc) e sim o encontro do corpo com novas descobertas de movimento, “por causa da sua base em noções físicas de sentir internamente o peso e o toque” (LEITE, 2005, p.6). Possibilita-nos desenvolver através de um trabalho independente ou em grupo, uma análise e observação sobre as irradiações percorridas pelo movimento, ou seja, de onde ele surge, para onde ele vai, ou ainda, de onde ele nasce e para quais extremidades do corpo podem ir, de forma que os movimentos tornem-se sempre uma novidade a ser explorada, pela sua fluidez, gestualidade, agilidade e os comandos que necessitamos ao trabalharmos sozinhos ou com algum parceiro.

> Enquanto sua definição o restringe, ajudando a identificar e clarificar o que é Contato Improvisação, a sua concepção e ideologia o caracterizaram como aberto e livre, uma experimentação em pesquisa de movimento. É usado predominantemente o livre fluir do movimento gerado pelo peso passivo com ocasionais mudanças de direção. Isto indica o desenvolvimento daquilo que caracteriza o Contato Improvisação, um estilo de movimento que deriva dos duetos e da interação do grupo, mas que pode ser extrapolado e experimentado por um dançarino sozinho (LEITE, 2005, p. 5 – 6).

Contudo, deixo aqui a reflexão da liberdade que o contato improvisação oferecia para todo e qualquer tipo de corpo que se movimentasse e se permitia entrar em congruência nas propostas de Paxton. O jogo de pesquisa criativa e exploratória surgia nos enigmas a serem desvendados pelo contato com os corpos ou com o ambiente, e não da configuração e estereótipos dos corpos participantes.

> A dança na contemporaneidade vem permitindo cada vez mais a convivência de corpos diversos, enfraquecendo arraigadas imposições culturais aos atributos necessários a este corpo, do tipo perfeito ou imperfeito, belo ou grotesco, hábil ou deficiente. A multiplicidade e a diversidade caracterizam esta dança, com corpos híbridos nascidos da contaminação entre fontes culturais, técnicas corporais e gêneros artísticos distintos. É raro observar hoje um corpo que dance construído por meio de uma técnica específica e que responda a um só padrão estético (NUNES, 2005, p. 46).

Foi amadurecida, portanto, com o tempo, uma autenticidade democrática do corpo proposta tanto por Paxton, como por outros pesquisadores do movimento na pós-modernidade. Considerando assim, a diversidade e singularidade dos corpos a principal matéria criativa na construção de estudos coreográficos. [...] “A exploração das técnicas de contato e improvisação aproximou os corpos e o corpo não treinado em dança passou a dividir a cena com o corpo aculturado por técnicas de dança (NUNES, 2005, p. 48)”.

2.1 A improvisação e a composição criada pelo ambiente

Analisando sobre improvisação e composição coreográfica, algumas trajetórias, escolhas e determinadas possibilidades de se fazer dança precisam ser descritas. Relacionando-as aos processos realizados nas versões citadas neste trabalho, do solo *Transmutar-se*.

> Em todas as instâncias, os seres humanos criam; criam modos de se relacionar, criam objetos e artefatos que colaboram para o manuseio de alimento, por exemplo, entre tantos outros elementos que podem ser catalisadores das ações humanas, contribuindo para o viver [...] Dessa forma a criatividade pode ser vista como uma ação elaborada em uma condição social, que pode ser entendida como o ambiente vivido, as relações construídas e a cultura na qual o homem está inserido (LUPINACCI, 2014, p. 16).

Nós humanos temos a potencialidade de nos tornarmos agentes transformadores da realidade quanto artistas, por essa via, através do ato criativo, pensando, refletindo e analisando nossa própria prática, nosso ir e vir, nosso cotidiano. Elaborando e reelaborando ações, construindo sentido a espaços, objetos e lugares, amplificando nosso relacionamento com tais fatores e favorecendo as inter-relações com o que está a nossa volta. Considera-se então que "na experiência artística de criação se produz conhecimento. Isto porque, ela pode permitir, na sua abertura à transformação, uma nova relação de nós mesmos com o meio em que vivemos" (LUPINACCI, 2014, p. 17).

Criando, atuando ou dançando, podemos dar sentido às palavras, criar uma atmosfera de projeção de ideias, de desejos, das nossas memórias, às transformações, às saudades e às vontades, doamos nossa energia, reverberamos o que parecia indizível, tornamos sentimentos visíveis e "tocamos" o interior das pessoas. Parece possível criar, com a arte, valor e razão ao cotidiano, significando-o.

> O ato de dançar traz à tona sentimentos primais que ganham forma no corpo, manifestando nossas impressões de mundo, escrevendo-as em movimento dançado no tempo e no espaço. Dançar é a expressão do sensível que, ao se lançar no espaço externo, configura-se em forma, criando símbolos e significados. É nesse momento que a dança sai do patamar das celebrações, dos impulsos rítmicos, da expressão individual, das relações sociais, organizando-se enquanto linguagem estética (LOBO & NAVAS, 2008, p. 25).

A dança que aqui se expõe não possui limitações, mas possibilidades, descobertas, buscas acerca do corpo, do corpo com o ambiente, do ambiente com o corpo, e a relação entre os corpos.

Em determinado momento se torna instigante averiguar outros atravessamentos artísticos, permitindo-se ser afetado pelas experiências e pela energia do ambiente que se instaura. Nos anos de 2015 e 2016, foi possível ter uma aproximação com o projeto chamado *Caminhos da Dança na Rua*[12], criado pelas pesquisadoras-artistas (e também por essa relação, examinadoras deste trabalho) Débora Allemand[13] e Carmen Hoffmann[14]. Esta iniciativa

[12] Para saber mais sobre o projeto, buscar em Allemand & Hoffmann (2015).
[13] Débora Souto Allemand <
http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4933366Y8>

viabiliza os estudos corporais e investigativos na rua e com a rua, o que pode ser brevemente explanado com o trecho a seguir:

> A cidade contemporânea, em geral, é um lugar de mudança constante e, por isso, de grande potência para a criação artística, abrindo possibilidades de diferentes sensações e movimentos e ampliando as formas de fazer e compreender dança. Assim, diversos grupos de arte utilizam a rua como espaço de afirmação política e buscam na cidade inspiração para suas obras. Além disso, a arte de rua faz com que as pessoas percebam sua cidade, que geralmente é desconhecida pelos cidadãos, fomentando uma participação ativa na vida pública e indo de encontro a um estado de inércia das pessoas (ALLEMAND; HOFFMANN, 2015, p. 2)

A experiência, tanto como participante, como monitora, realizada com o projeto *Caminhos da Dança*, despertou um olhar mais preciso e claro sobre a rua, o ambiente urbano e seus espaços que diariamente sem perceber utilizamos em nossos percursos cotidianos. Esse exercício de reutilização e apropriação dos espaços (não convencionais) acarreta em infindáveis sensações, aguça a criatividade e revigora a criação e a pesquisa artística.

> Cada lugar traz sensações e significações diversas para quem desenha o espaço e para quem o aprecia. É fascinante quando conseguimos conectar o espaço interno do corpo com o espaço externo, com o meio. Tem-se a sensação da ordem e da harmonia que regem os seres vivos e a natureza (LOBO & NAVAS, 2008, p. 142).

A relação do próprio corpo com o espaço se modifica conforme a profundidade da pesquisa. Bem como, a intimidade que se proporciona com os espaços urbanos. Conforme o olhar as perspectivas mudam, o preparo e a adequação do corpo para trabalhar na rua, também se configuram. A preparação corporal e psicológica se tornam componentes necessários para capacitar as trocas de energias que acontecem a todo momento. Como também a diferença entre um ambiente fechado e ao ar livre, a existência de muros, tipo de chão, a configuração espacial, fluxo de pessoas, automóveis, animais, natureza, tudo influencia ou é influenciador de pesquisa corporal.

O corpo permanece em constante troca, ele é o meio, o centro, expande-se e reprime-se conforme as trajetórias e recebe inúmeras

[14] Carmen Anita Hoffmann < http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4709317J6>

motivações do espaço. Mas para estas trocas acontecerem, ele precisa se manter disponível. Estas motivações sugerem escolhas e desvios rápidos, pois trabalha-se com o acaso e a indeterminação de ações. Contando que o sujeito ou o grupo estejam sendo comandados/direcionados com tarefas, improvisações a serem cumpridas, como era o caso do Caminhos da Dança, mesmo assim, a rua ainda segue sendo uma "caixinha de surpresas", nunca se sabe quando haverá interferência de um indivíduo aleatório, ou de um cachorro de rua motivado pela movimentação incomum no seu espaço de descanso. A rua é uma surpresa.

Figura 1: Caminhos da Dança na Rua. Acervo pessoal da autora.
Local: Praça Coronel Pedro Osório - Pelotas (2016)

Pensando nesses atravessamentos enriquecedores, o solo *Transmutar-se* só havia sido apresentado, até então, em ambientes fechados, com atenção direcionada ao público, no antigo formato de palco italiano (artista no palco, plateia de frente para o palco). Já havia também, se desfigurado a noção de palco, e figurino [15], o solo necessitou de modificações (derivadas das constantes novas experiências de vida), da extensa saia azul por uma calça verde, do collant branco, por um collant verde, dos cabelos soltos, por cabelos

[15] Explicação abordada no último capítulo deste trabalho.

presos e do palco, pelo tablado ou chão. Porém, havia uma curiosidade pela rua.

Em 2016, surge enfim o convite do curso de Dança Licenciatura para uma apresentação no Dia Internacional da Dança (a acontecer todo 29 de Abril), em frente ao Mercado Público Pelotense. A partir de então o solo começou a ser pensado para todos os tipos de ambientes, e planejado para o trabalho com o acaso e a improvisação, que permitem uma liberdade expressiva, sem excluir as características reais do trabalho. Com isso, a configuração de passos determinados todo o tempo de sua execução, já não era mais necessária. O ambiente, as pessoas e a troca de energia com a intérprete fariam o solo acontecer e percorrer as trajetórias necessárias.

Deste modo percebe-se que a pesquisa na rua e com a rua, contaminou e fez com que o corpo se modificasse. Tudo isso dispõe também de uma entrega e permissividade da artista-pesquisadora, sem isso, nenhuma exploração é realizada.

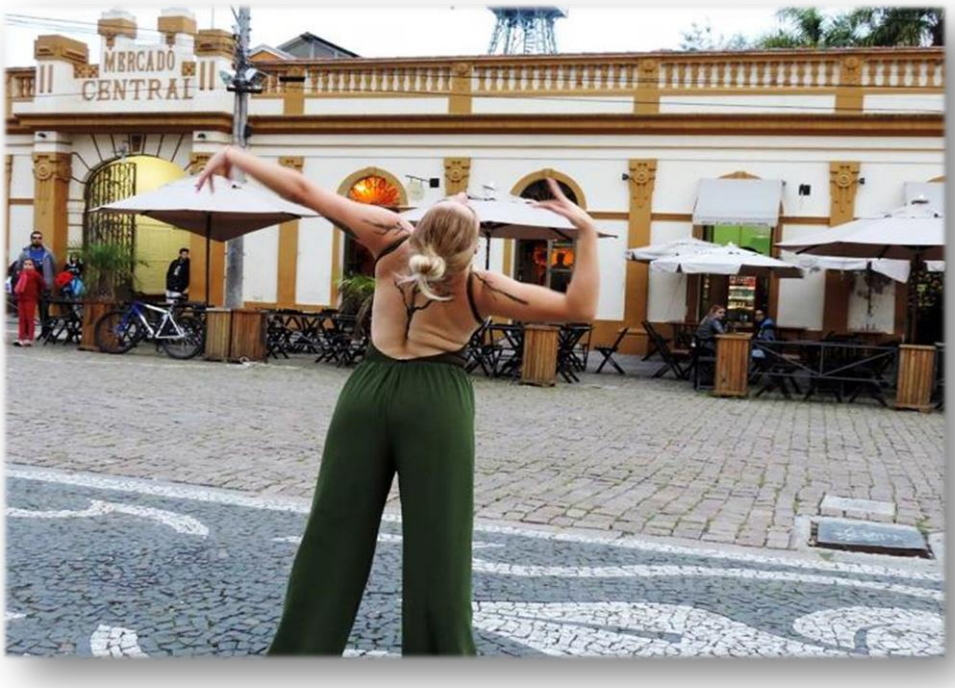


Figura 2: Apresentação de Transmutar-se no Mercado Público de Pelotas RS. Acervo pessoal da autora. 2016.

3. Experimentos e percepções: metodologia's

Ciência e arte, "[...] enquanto processos criativos e instrumentos do conhecimento humano, guardam semelhanças estreitas. Tanto em uma quanto noutra, é necessária a combinação dos aspectos racionais e intuitivos (...)" para o seu desenvolvimento (ZAMBONI, 2001, p. 112).

Levando em consideração os objetivos e os caminhos percorridos ao longo da pesquisa, escolhi a bricolagem metodológica para a realização do trabalho, uma vez que o mesmo foi baseado em uma reflexão sobre um trabalho artístico já criado e apresentado, o que motivou a recriação da obra em questão, gerando também uma pesquisa em arte (ZAMBONI, 2001).

A bricolagem pode ser entendida como uma conjuntura de possibilidades de pesquisa, que só vai se definindo no decorrer do processo, assim como uma criação artística. Metodologicamente, a bricolagem compreende a criação de novos modos de fazer pesquisa, por isso acredito que esta é a abordagem mais apropriada para este trabalho científico–artístico-auto etnográfico. Segundo Neira e Lippi (2012):

> A bricolagem rejeita as diretrizes e roteiros preexistentes, para criar processos de investigação ao passo em que surgem as demandas. [..] permite que as circunstâncias dêem forma aos métodos empregados [...] cujo propósito é manter a confluência da pesquisa moderna e pós-moderna e alimentar os discursos conflitantes entre elas sem delimitar fronteiras conceituais ou o predomínio de uma sobre a outra.[...] não se busca descobrir verdades, como se elas estivessem escondidas à espera de um investigador, o que se pretende é entender a sua construção e questionar como os diversos agentes sociais produzem e reproduzem o que e imposto pelos discursos hegemônicos. [...] Uma vez que a interpretação está imbricada na dinâmica social e histórica que moldou o artefato cultural sob análise, a bricolagem reconhece a inseparabilidade entre objeto de pesquisa e contexto (NEIRA; LIPPI, 2012, p. 610).

Na bricolagem metodológica deste trabalho a pesquisa tem cunho qualitativo e abordagem auto etnográfica que, segundo Fortin (2009, p. 83) "esta postura epistemológica pode ser conveniente a um grande número de praticantes pesquisadores que garantem sua unidade investigando sua própria prática artística".

Segundo Neves (1996), na pesquisa em arte auto etnográfica o pesquisador tem a chance de realizar uma escrita espontânea a partir de princípios encontrados nos dados construídos no seu trabalho, ao invés de

coletar dados que não lhe são próximos para ratificar teorias, hipóteses e padrões pré-concebidos.

Nesta perspectiva, partiu-se da interpretação e reavaliação das escritas no diário de processo da primeira montagem do solo *Transmutar-se*, que aconteceu na disciplina de Composição Coreográfica II do Curso de Dança – Licenciatura, da Universidade Federal de Pelotas, em 2013, sob orientação da professora Alexandra Dias[16] e colaboração da colega Letícia Lupinacci[17].

Por isso, para a coleta de dados da pesquisa, optei por rememorar a construção do solo *Transmutar-se* na sua primeira versão. Esta volta ao processo criativo deu-se a partir da análise do diário de processo, de fotos e vídeos e também da minha própria lembrança, uma vez que a pesquisa se pretende auto-etnográfica.

Após isso, listei todas as ocasiões em que o solo foi dançado após a sua estreia, caracterizando o local, o evento e as pessoas envolvidas, assim como explorando algumas situações que, a meu ver, interferiram na movimentação improvisada proposta pelo trabalho, algo que pode ser conferido na análise dos dados e resultados deste Trabalho de Conclusão de Curso.

Então, a partir destas primeiras análises das apresentações do solo, identifico diferentes versões do mesmo, levando em consideração o processo de transformação criativa ao longo do tempo, chegando em três versões com mudanças mais significativas.

E finalmente, as três apresentações escolhidas foram analisadas com maior cautela a partir das anotações, das fotos e dos vídeos de acervo pessoal da autora para dar novos motes de criação para a recriação do solo de improvisação em questão.

[16] Performer, bailarina, diretora e Professora Assistente D.E. da Universidade Federal de Pelotas/RS no Curso de Dança - Licenciatura. (<http://lattes.cnpq.br/6634546415784744>)
[17] Graduada em Dança Licenciatura pela Universidade Federal de Pelotas (2014). (<http://lattes.cnpq.br/8053642005199211>)

4. Renova-se... observa-se... descobre-se... transmuta-se: a recriação do solo

Esta tentativa de um olhar de fora para dentro, da pesquisadora que é artista, da artista que é pesquisadora, assim como é o olhar da autora para o solo *Transmutar-se*, em suas várias versões, desencadearam sensações e inquietudes, das quais provocam questionamentos, essas que foram fontes infinitas para se pensar e criar dança. “Improvisar em dança, em qualquer que seja o contexto, provoca o bailarino a experimentar-se e reinventar a própria dança” (ELIAS, 2015, p. 174), oportunizando um olhar para si e/ou um novo olhar sobre a sua própria obra.

Neste processo, estiveram envolvidas inúmeras questões, dentre elas:

- Como reestruturar o solo?
- Quais materiais são mais significativos para utilizar no solo?
- Que estruturas coreográficas utilizar?
- Como registrar esse trabalho de reelaboração?

> Muitas são as questões que acompanham a carreira de uma artista. Desde suas primeiras dúvidas a respeito do que almeja com sua arte até as opções dos caminhos a seguir, mapas a desenhar na busca incessante de criação e relação com o espaço pessoal e coletivo (LOBO & NAVAS, 2008, p. 27)

Na busca por responder estes questionamentos, optou-se por começar o trabalho criativo a partir da tentativa de ensaio do solo *Transmutar-se* nas suas três versões elegidas para dar mote à nova versão. Para tentar lembrar-se destas três versões[18], inclusive levando em conta os momentos improvisados em cada uma delas, a autora precisou ter consigo os registros em fotos e vídeos, assim como realizar um esforço de recordar o acontecimento passado. A autora também foi atrás dos elementos cênicos que acompanharam as apresentações, elementos que foram sendo modificados conforme a ocasião.

Além disso, foi realizada uma análise da estrutura coreográfica geral, ou seja, recorrente em todas as versões do solo, para refletir sobre manter ou não esta estrutura na criação do novo solo. Então, escolhi situações inusitadas que

[18] Versões do solo Transmutar-se registradas em vídeo: V Salão de Dança - Santa Maria (2013); Encontro das Graduações em Dança (2014) e Coreolab – recepção dos ingressantes do curso de Dança (2016).

aconteceram nas apresentações para tentar incorporá-las de alguma forma na elaboração das novas cenas.

Foi necessário, primeiramente, fazer um laboratório de criação de julho a outubro de 2016, que estendeu-se de outubro à janeiro de 2017[19], criando e ensaiando de duas a três vezes por semana, durante três horas em média a cada ensaio, para tornar possível o novo *Transmutar-se*, como está explanado no próximo capítulo.

4.1 Processos de uma obra inacabável: germinação, processo criativo e maturação do trabalho

> *A memória guardará o que valer a pena. A memória sabe de mim mais que eu; e ela não perde o que merece ser salvo. (Eduardo Galeano)*

Este capítulo compreende a análise e as discussões de resultados da pesquisa, contendo: a história da criação coreográfica do solo *Transmutar-se* desde a sua concepção em 2013, até o resultado artístico apresentado na defesa do Trabalho de Conclusão de Curso, em 2017.

Assim, cito as transformações mais pontuais ocorridas durante os anos de apresentação, acompanhadas de fotografias e uma tabela que criei para expor as apresentações realizadas do trabalho artístico e as circunstâncias que brotaram durante a análise, reflexões e recriação do maduro *Transmutar-se*.

A partir dos objetivos definidos para a pesquisa, busca-se o diálogo entre as teorias estudadas com a prática realizada, ou seja, o encontro da teoria na prática e da prática na teoria, realizando assim a análise da improvisação em *Transmutar-se* como objeto da pesquisa em questão.

> Este modo de visualizar a história, parte da premissa de que os acontecimentos atuais são respostas a acontecimentos anteriores (...) Assim, de modo geral, podemos compreender a história e os acontecimentos como um ciclo, em que cada fato é fruto de outro e cada acontecimento provoca uma reação (LUPINACCI, 2014, pg. 19).

A transformação dos significados das criações artísticas, seja com acordos prévios ou não, se moldam conforme o ambiente, a nossa relação com o público e a relação com a nossa própria obra. “A experiência é o que nos

[19] Devido a ocupações e a uma greve geral de alunos, professores e servidores, reivindicando melhorias na saúde pública, educação e valorização das universidades do Brasil.

passa, o que nos acontece, o que nos toca" (BONDÍA, 2002, p. 21), nos relaciona concomitantemente conosco e com o que nos cerca, pessoas, animais, natureza, arquiteturas e etc, o que se torna inevitável.

Nesse trabalho solo, tantas apresentações foram feitas, tantas versões foram apresentadas, tantas modificações foram necessárias. O tempo passou, mudou, (me) transformou e alterou as análises já construídas sobre esse trabalho desde o ano em que foi criado. Desse dia em diante, tanto a configuração cênica quanto a espacial do solo foram se adaptando e rompendo com outras necessidades, de qualidade de movimentos, utilização do espaço para a cena e a intenção da presença cênica.

> Um ato de criação é visto aqui como um mergulhar profundo a outro mundo – o oceano [...] – para encontrar um resquício de nova 'terra' (possibilidades) e, valendo-se dela, construir. [...] mergulhamos a partir de nossa mente visando desenterrar tesouros escondidos da nossa consciência quântica (GOSWAMI, 2015, p. 107).

Para a recriação do Transmutar-se foi preciso um retorno, rememorar o processo inicial do solo, rever as motivações de pesquisa coreográfica da época em que foi criado, para poder avançar numa nova análise e em outras especificações relacionadas a minha ligação com o solo. Tudo isso percebendo que o trabalho não poderia perder sua essência, o que entendo como uma obra que transpõe meus significados particulares como pessoa e artista.

Partindo desta perspectiva, observei quais aspectos poderiam ser mantidos, levando em consideração as versões anteriores no desenvolvimento do processo criativo, que aconteceram inclusões e exclusões, como por exemplo, intenções, movimentos, percursos para a cena, entre outras ações que se mostraram pertinentes para a exposição do solo.

Porém, o processo ocasionou em uma limitação de escolhas, pois "podemos compreender que rejeitar e reaproveitar são atos que fazem parte de diversos critérios presentes ao longo do processo criativo" (LUPINACCI, 2014, pg. 18). Para respeitar, assim, o interesse em produzir uma simplicidade no trabalho artístico. Ou seja, em determinado momento, percebi que não havia uma necessidade de criar algo extraordinário, fora do comum, cheio de efeitos, estratégias, querendo surpreender o público. Em primeiro momento, o significado deste trabalho é para mim, e por consequência disto, ele se

reverbera aos espectadores. O trabalho é singelo, mas se torna poderoso a partir da minha movimentação, do meu corpo, das minhas intenções e do quanto sou verdadeira dançando ele.

Qualquer trabalho que tenha como objetivo ir à cena pode ser considerado inacabado (SALLES, 2004), pois a cada apresentação a relação de artista com espectadores é atravessada por múltiplas influências e cada momento dançado é único, ou seja, não se repetirá jamais. Na improvisação esse caráter é potencializado, permitindo ao artista vários desdobramentos de uma mesma obra, pois se, somos processo de um produto inacabado, as relações tecidas com a própria obra, também o são. Considero o solo *Transmutar-se* como um exemplo prático disso.

O *Transmutar-se* iniciou em 2013 na disciplina de Composição Coreográfica II do Curso de Dança – Licenciatura, com a regência da professora Alexandra Dias. Também, contou com a direção inicial da colega Letícia Lupinacci, pois, a proposta da professora era a realização de um trabalho com direção em duplas, ou seja, em que na dupla um direcionasse o trabalho do outro. Para a organização das duplas, fez-se um sorteio.

Nesse exercício de resgatar as memórias e analisar o diário de processo, lembro-me do prazer sentido ao olhar o pequeno papel dobrado (Figura 3), onde estava escrito Letícia. Além de ter sido a primeira pessoa a qual tive contato no curso, foi uma das poucas que trabalhei até o fim do mesmo.

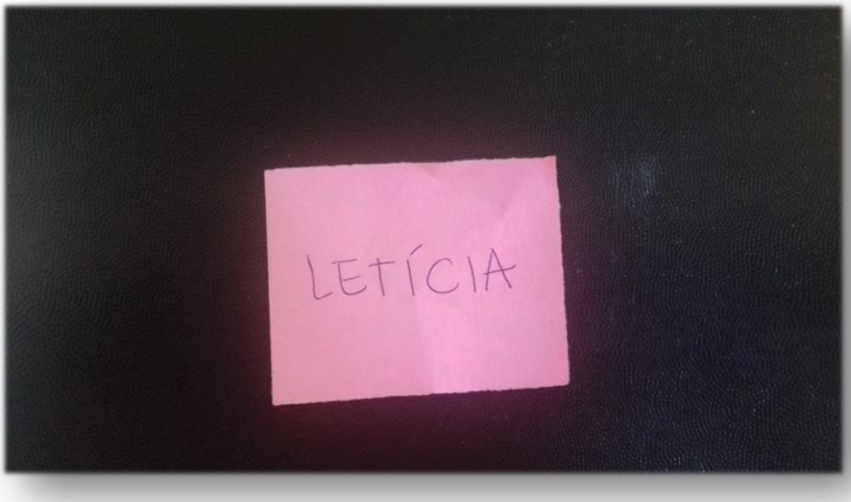


Figura 3: Papel do sorteio das duplas. Acervo pessoal da autora.

Revisitando o diário de processo daquela época, é possível perceber o quanto a turma era constituída de corpos pluralizados, ou seja, havia naquele espaço sujeitos com treinamento em diferentes técnicas de Dança, que ali expunham muitos desejos e, por vezes, muito comodismo.

Aparentemente não tínhamos, naquele momento enquanto turma, a compreensão de que o curso de Dança era um local que propunha, dentre outros objetivos, o aprendizado próprio, de autoconhecimento – corporal, coreográfico, performático e pedagógico – e não um local que priorizasse a reprodução de movimentos, como boa parte dos espaços de ensino não formal de dança.

Nesse sentido, acredito que a disciplina de Composição, que visava um aprofundamento na construção de trabalhos solo, auxiliou na transformação da concepção de dança por parte dos alunos, levando a um estado de desacomodar, fazendo com que os mesmos pudessem repensar as suas práticas artísticas. As reflexões do diário de processo da disciplina confirmam este aspecto, quando relata:

> Hoje começando, pelo primeiro dia de aula, com composição coreográfica II, com mil expectativas, alcancei um patamar de necessidades, que já pensei, que eu nunca teria na vida, necessidades acumuladas, eu daria assim um nome, acredito que elas vem de tempos, como a prática impregnada no meu corpo, que sinto tanta falta, o precisar gritar, expandir tudo que dá, explodir, e voltar a ser uma mínima partícula que vai crescendo com o tempo, se acumulando novamente, mas de novas experiências, novos frutos e ventos que sussurram no ouvido tanta coisa que já se passou (Apêndice 1 – Diário de Processo, Acervo pessoal da Autora, 15/Maio/2013).

A professora despertou em nós, em mim, um caminho de curiosidades e ambições, com intuito de não saciarmos nossa “sede” de pesquisa coreográfica com poucas “gotas” de dedicação. Mas que conseguíssemos ter um alcance de diferentes experimentações, criando mais e mais “volume” de experiências, refletindo sobre ela e nos permitindo ter as sensações, tanto do esvaziar, quanto do transbordar, porém jamais pensando que cada processo tem seu produto final, os processos criativos são infindáveis. Permitindo-nos a existência da pesquisa, dedicação, incertezas e a compreensão de que todo o esforço e as tantas descobertas, seriam frutos colhidos apenas por cada um de nós. Assim:

> Fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em "fazer" uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, "fazer" significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência que dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que os interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo. (p.143) (BONDÍA, 2002, p. 25)

Entre esses processos de maturação quanto futuros artistas, os questionamentos que nos deram o primeiro norte foram: "qual a necessidade coreográfica de vocês?", "você se sente mais apropriado (do que sente, faz, cria, constrói), mais maduro?"; visto que a turma já tinha passado pela disciplina de Composição Coreográfica I, no semestre anterior, víamos uma cobrança e responsabilidade dobrada, um rigor acerca das escolhas coreográficas feitas na disciplina.

Em meio aos questionamentos, era proposta a divulgação das respostas corporalmente. A professora Alexandra lançava as questões, ou a tarefa se fazia na criação de questões e, por assim, em aula criávamos uma partitura coreográfica[20], após discutíamos sobre, com o intuito de fruir e de dialogar dança, contribuindo para si e para os trabalhos dos colegas. Esta metodologia de trabalho assemelha-se ao que a coreógrafa Pina Bausch[21] realizava com seus bailarinos na criação dos seus espetáculos.

> [Apêndice - 2] (...) vão surgindo questões partindo da profe Xanda – quando sinto que meu corpo está pronto para trabalho? – visto que há a tentativa de responder a estas questões durante a aula; [Apêndice - 3] (...) – Taís – vejo um corpo disponível e totalmente entregue, corpo este que relembra os movimentos da aula e busca novas variações. Também vejo um corpo suave e pesado em alguns momentos, como se buscasse liberar todas as energias em seu corpo, em outros momentos, movimentos longos e fluídos como acompanhasse certa melodia. – Sobre mim – Sinto um corpo preso, mas que busca de alguma forma relaxar a musculatura e encontrar seu ritmo. Por alguns momentos não sinto nada, só um vazio, outros momentos resolvi brincar com as imagens que encontrei na memória, sorri em alguns momentos como tivesse sido pega desprevenida, tem

[20]Visto que coreografia é a união de vários movimentos/passos pesquisados e dançados em sintonia com determinada trilha (ou no silêncio), partitura coreográfica denomina-se um fragmento de coreografia, ou seja, poucos/alguns movimentos ligados entre si.

[21] Para saber mais, ver em: CALDEIRA, Solange. A construção poética de Pina Bausch. Revista Poiésis, n. 16, p. 118-131, Dezembro de 2010; e FERNANDES, Ciane. Pina Bausch e o Wuppertal dança – teatro: repetição e transformação. / Ciane Fernandes. – São Paulo: Annablume, 2007.

> momentos que o tempo é leve e outros momentos pesado e arrastado (Diário de Processo, Acervo pessoal da Autora, 05/Junho/2013).

Nos trechos do diário de processo colocados acima é possível identificar que não arriscamos falhas, as cometemos e "admitimos" em certas ocasiões, buscando perceber o que nos passa, o que fica e o que nos transforma. As inquietudes correm em nossos corpos, muitas vezes nem sabemos como expressá-las a partir do movimento. Em certas circunstâncias, conseguimos transformar essas sensações em atos criativos que completam o nosso modo de ver o mundo, atos criados com a dança, a música, o teatro, artes plásticas e por assim se segue. Podemos pensar que:

> Criar é fazer surgir, brotar, formar, configurar [...] No imaginário criativo, iniciam-se os motivos, os impulsos, os conteúdos, as ideias, os muitos 'o quês' do que vamos manifestar em cada criação. É onde cada artista toma consciência do que quer expressar e dos motivos dessa expressão (LOBO & NAVAS, 2008).

Ainda na disciplina de Composição, além dos questionamentos, foram realizados estudos bibliográficos sobre composição, *performance*, autobiografia e inúmeras discussões sobre os atravessamentos do mundo, no que somos e fazemos no nosso dia a dia. Tivemos um processo caloroso e acolhedor: nossas angústias, frustrações e indignações em tentar responder os questionamentos ou apenas em expor oralmente as memórias e sentimentos para os colegas, era um processo fascinante visto aos olhos da professora Alexandra, que nos confortava quando solicitava criações nas aulas e, ao meu ver, usufruía destes momentos para fortalecer a nossa análise sobre o ser criativo quando colocado em situações de caos. Perante a essas reflexões me utilizo de um trecho da monografia realizada por Lupinacci (2014), amiga e colega da disciplina descrita em questão:

> No fazer artístico, podemos imaginar a criatividade como a possibilidade do novo. É a possibilidade de nova criação, de uma nova relação e, também de um novo modo de propor e desenvolver as produções artísticas. Nesse âmbito, a criação acentua-se como proposta de transformar os paradigmas vigentes. Para além, (...) na experiência artística de criação se produz conhecimento. Isto por que, ela pode permitir, na sua abertura à transformação, uma nova relação de nós mesmos com o meio em que vivemos. E esse nós é carregado de infinitos atravessamentos; que podem ser a cultura, a natureza, o social, a família, os aprendizados, os conhecimentos

> construídos, enfim, tudo o que constitui ou pode vir a constituir um ser humano (LUPINACCI, 2014, p. 17).

Apesar deste trabalho não tratar especificamente da disciplina de Composição Coreográfica II (2013-1), me sinto comprometida a relatar trechos de experiências tão inerentes ao meu fazer e pensar artísticos. Para mim ocasionou em um movimento submerso de pesquisa em arte instigante, que arrebatou tanto a mim quanto a alguns colegas[22] de turma, que também descreveram em suas monografias as experiências proporcionadas pela professora Alexandra Dias, e que também escolheram trabalhar com TCC's artísticos.

Na época nossos trabalhos solo (meu e da Letícia) entrelaçavam-se a todo o momento, pelas proximidades pessoais, diante da saudade dos familiares, das frustrações com o Ballet Clássico, e das angústias em "contar com o corpo" todos esses sentimentos guardados. Letícia trazia tarefas, como proponentes para a composição coreográfica, em quase todos os encontros, com temas cotidianos, objetos pessoais, músicas, fotos, vídeos, e assim me permitiam improvisar a partir da sensação que tinha com eles, ou apenas me permitia fazer uma análise sobre.

As tarefas então provocavam diferentes reações, em vezes buscando memórias relacionadas, ou apenas sensações, que empoderavam o laboratório de criação que ali se potencializava e também permitia uma investigação artística através de estímulos que se tornaram eficazes para a realização do trabalho. Aguçando os sentidos. Desta forma reflito sobre a importância no processo criativo de propostas como as de Lobo & Navas (2008, p. 32) que sugerem etapas/formas de criar:

> **Estímulos à criação**: através de propostas artísticas, estimular e exercitar a percepção, a sensação, o sentimento, as emoções, a memória, a imaginação e as demais nascentes;
> **Estímulos básicos ao movimento**: desenvolvimento de respotas corporais a partir de estímulos sensoriais, motores, vocais, musicais e espaciais;

[22] (2014) Letícia: A que horas você vem? Investigação sobre um processo criativo em dança.
(2015) Allan: O jogo espetacularizado e o jogo jogado: pedagogias permeáveis.
(2016) Cleyce: "Eu-Boi" – entre Catirinas, Cazumbas e Tapuias: folguedo, performance e contemporaneidade a partir do bumba-meu-boi maranhense.

> **Improvisação e investigação**: propostas de temas variados, perguntas e ideias que motivem a improvisação, a pesquisa e a investigação de movimentos;
> **Seleção de imagens corporais e em movimento**: exercitar a capacidade de seleção através da percepção ou/e da repetição;
> **Configuração e forma**: fixar e registrar no corpo o material de movimento selecionado.
> **Construção de pequenas frases ou cenas**: exercitar a escrita de movimentos de pequenas frases ou cenas, começando a elaborar estruturas.
> **Análise**: desenvolver o espírito analítico, rever, avaliar.

Com o tempo fomos lapidando as improvisações e determinando movimentações. O objetivo maior era expressar minhas inquietudes partindo das memórias, corporais e sentimentais, amores, decepções, saudades, desejos, ambições e alguns demais.

A meu ver, o trabalho que Letícia realizou comigo, foi totalmente democrático, onde discutíamos sobre as pertinências referentes à composição coreográfica, entrávamos em acordo e elegíamos para o solo, o que de fato se encaixava na proposta.

O solo permeava memórias sentimentais e físicas. Uma composição através de tarefas possibilitando a escolha de improvisação de movimentos, movimentos estes principalmente direcionados aos membros superiores (foco coreográfico) e a criação de uma atmosfera lúdica (relação da autora/bailarina com a trilha/filme do solo em questão) em que sugeria ao espectador viajar pela história dançada.

> Se imaginar e planejar o futuro, são ações que dependem da atuação da memória, esta é também fundamental para os engendramentos do dançarino – criador na composição em tempo real. No aprendizado motor em relação à improvisação, ou mesmo quando precisamos repetir uma variação codificada de movimentos (passos marcados), será exigido (fisiologicamente) da memória que o corpo encontre referências com os movimentos apreendidos anteriormente. Ou seja, a mente humana é extremamente complexa e no seu estudo entra em jogo não só os domínios culturais e biológicos, mas também o movimento, já que a representação do mundo externo se dá através das imagens, que são geradas através do aparato sensório – motor (SANTOS, 2012, p. 7).

"A memória (seja ela autobiográfica, operacional ou convencional) é importante, pois sem ela não daríamos conta de aprender algo novo" (SANTOS, 2012, p. 4), por assim compreender, sem uma memória retida –

mesmo que sempre em transformação –, não conseguiríamos trabalhar a partir do que já se tem intrínseco no corpo.

Como na época a movimentação presente nos meus trabalhos era muito ampla e ao mesmo tempo contida, ainda com carga do Ballet Clássico intrínseco no meu corpo, Letícia me orientou a pensar em movimentos mínimos, utilizando, na maior parte do tempo, somente os braços, escápulas e contrações de tronco – características que permanecem no solo até hoje.

Nessa mesma época ela trouxe uma trilha musical para estudarmos intitulada “Pans Labyrinth”[23] do artista Javier Navarrete, me remetia a uma sensação muito doce, porém carregada de uma tristeza sutil. Ensaiamos as partituras que tínhamos construído para o solo inúmeras vezes nessa trilha, e por fim, decididas que essa era a trilha que melhor se encaixava, demos continuidade ao solo com ela.

Figura 4: Estreia de Transmutar-se. Acervo pessoal da autora
Local: Universidade Federal de Pelotas (2013)

[23] Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=qzZgNKJxmgs>

Em determinado momento, afastada da entrega corporal e demandas da construção do solo, questionei a origem da trilha trazida por Letícia. Ela prontamente, feliz pelo interesse, sugeriu-me assistir o filme “O Labirinto do Fauno”, do cineasta mexicano Guillermo del Toro, o qual entrelaçou ainda mais minhas relações com a trilha e preencheu-me algumas lacunas que existiam na época. Nesse período utilizamos estudos corporais acerca das qualidades de movimento nas ações torcer, empurrar e flutuar[24], com o intuito de não perder as sensações concebidas pela análise do filme.

Neste solo, minha dupla/diretora, teve a minúcia de me instigar a dançar tanto as pessoas (familiares, amigos, amores) que mais me marcaram, quanto às circunstâncias que mais significaram na minha vida. De certa forma percebo que levo essa concepção para a cena do Transmutar-se até o presente momento.

> [Apêndice – 4]
> Trabalho de lembranças:
> Quais são os meus limites?
> Perguntas da vida, família, amores, saudades!
> Momentos bons e momentos ruins. Quais são esses?
> (tornar em forte, rápido, leve, devagar)
> (Diário de Processo, Acervo pessoal da Autora).

Optávamos, então, por não seguir uma só metodologia de criação, a cada encontro uma proposta diferente e, consequentemente, retribuições coreográficas diferentes aconteciam. Acredito que, na maioria das vezes, Letícia não tinha a dimensão do que as propostas dela ocasionariam, mas se permitia propor tarefas, jogos e conscientizações avaliando minha criação, as dificuldades encontradas pelo corpo, bloqueios, facilidades e afinidades. Tudo, dentro do contexto, se encaixava para a criação, mas nem toda criação era fácil de ser encaixada.

Nesse sentido, tanto Anna Halprin, citada no capítulo 1, quanto Angel Vianna[25], foram pesquisadoras, em diferentes países, interessadas em tornar a ação/movimento do intérprete-bailarino espontânea, de forma que a estimulação para essa ação/movimentação fosse a principal responsável. Vianna:

[24]Torcer, socar e empurrar fazem parte das 8 ações básicas de movimento de Rudolf Von Laban (RENGEL, 2008)
[25] Angel Vianna (1928). Bailarina, coreógrafa e pesquisadora do movimento.

> Acrescentou a essa conscientização, para dar maior amplitude à descoberta corporal, um trabalho que ela chama de Jogos Corporais. Nesse trabalho, pelo relacionamento corporal entre um ou mais atores, aparecem situações que levam à descoberta de posturas, movimentos e equilíbrios jamais pensados, estimulados pelo companheiro, incentivando a criação por meio do autoconhecimento (RAMOS, 2007, pg. 24 – 25).

Percebo o quanto as orientações, o compartilhamento de saberes e as trocas realizadas com a Letícia durante todo o processo coreográfico, foram fundamentais para o exercício do outrar-se. Compreendendo que ambas eram orientadoras uma da outra. Desejar que a pessoa que você orienta busque o autoconhecimento reflete na investigação que ela deverá fazer de si mesma antes da criação de qualquer passo. Para isso, o papel do orientador de auxiliar na construção dos caminhos se traduz em caminhar junto com o seu orientando, percebendo a entrega e dedicação de ambas as partes.

Figura 5: Apresentação no V Salão em Dança. Acervo pessoal da autora. Local: Universidade Federal de Santa Maria - UFSM (2014).

Por essa via, compreendo a honestidade atribuída no diálogo e no processo de criação que foram trazidos pela minha dupla/orientadora. Em muitos momentos o (meu) corpo parecia travado, inquieto, parecia ter se esgotado de possibilidades, ou somente não estava disposto, tampouco

disponível. Nesses momentos, as estratégias eram modificadas, dispersávamos em uma conversa sobre o solo, ou ela solicitava que eu repetisse inúmeras vezes os fragmentos que já estavam prontos até o momento. Letícia analisava que essa podia, na época, ser uma ótima forma de internalizar sensações, aperfeiçoando minha movimentação e deixando-a com uma qualidade característica própria do meu trabalho artístico.

Dispendemos de muito tempo de pesquisa coreográfica e infelizmente, ou felizmente não pensamos em registros fotográficos ou audiovisuais para capturar os momentos ricos que nasceram na época. Seria um tesouro para esta pesquisa, mas considero as memórias, o diário de processo e os registros das apresentações do solo meu maior bem.

Como finalização da disciplina de Composição II, devíamos apresentar os trabalhos duas vezes, em datas, com uma semana de diferença. Letícia havia me proposto encerrar o solo para aquele momento e realizar minhas últimas escolhas coreográficas. Até aquele momento, havíamos percorrido uma trajetória de um corpo encolhido no chão, que a cada desabrochar, buscava uma sintonia entre cada centímetro quadrado de pele, fibras, músculos e respiração. Conforme os minutos, o corpo se direcionava calmamente a uma saia extensa, de muitos retalhos de cores em azul, simbolizando os tantos pedaços unidos de uma vida, e dali, vestido naquela saia, o corpo ganhava uma forma híbrida, rígida, intensa, aventurando-se em seus afagos, amores, dores e cores.

Tivemos juntas, tanto “treinamento” durante o semestre, que a atmosfera do “estar presente” era e ainda é de extrema importância para todo o início das minhas apresentações artísticas. Percebendo que a “[...] habilidade de atingir um estado corporal psicofísico capaz de atrair a atenção do público. Este estado tem sido chamado de presença cênica e vem sendo bastante discutido nos meios teatrais” (BIANCALANA, 2011, p. 121).

Não é só uma apresentação, a cada dança nos habilitamos, potencializamos, nos deparamos com um estudo, um acontecimento, uma curiosidade, um tempo-espaço, um sentimento que precisa ser dançado e expresso. Então não se expõe somente um corpo no meio de uma “caixa quadrada e escura”, mas um corpo inscrito de diversos abraços, vários beijos, certas perdas, algumas muitas lágrimas, tomado de sorrisos, derivado de

amizades, inconstantes tropeços, ocasionais machucados e dispensáveis feridas.

Figura 6: Apresentação do solo Transmutar-se na Mostra de Processos Coreográficos do Curso de Dança. Acervo pessoal da autora. Local: Universidade Federal de Pelotas - UFPel (2013)

O corpo ali no meio daquela “caixa” anseia contar algo, a sua própria história, e deseja poder escolher quando e como, onde tiver interesse e se sentir mais à vontade.

Me sentia como Rodrigues: “Meu corpo era uma tormenta, pois os questionamentos galopavam além do que o físico poderia saltar, girar, expressar (RODRIGUES, 2005, p. 17)”. É um turbilhão de “coisas” efervescendo dentro desse corpo, que dará tudo de si para os olhares esperançosos e inquietos, pousados nas cadeiras de todas, ou algumas filas, doando um pouco do seu tempo, para algumas reflexões, e ainda por algum artifício, escolherem o silêncio. Esse corpo precisa de calma e resiliência, precisa ser compreendido, entendido. Então não é apenas um corpo, ou um trabalho, são alguns segundos de olhos fechados e mãos trêmulas, que analisam uma vida até chegar naqueles 8 minutos de dança.

Foi assim que percebi cada gesto meu sendo dançado, tive anseio de críticas e discórdias das escolhas que haviam sido feitas por mim e pela Letícia. O trabalho que tinha sido construído era a minha vida. Eu havia aberto meu esconderijo mais íntimo, para dizer a quem fosse o quanto me afeiçoei,

sorri, errei, insisti e dancei a maioria destes momentos com amor. Por isso a escolha por dançar com os cabelos soltos e de costas para o público, numa superfície mais elevada, evitando o contato direto dos meus olhos com os dos espectadores.

Figura 7: Estreia do solo Transmutar-se. Acervo pessoal da autora.
Local: Universidade Federal de Pelotas – UFPel (2013)

É difícil a aceitação do julgamento (consciente ou inconsciente) por pessoas que não conheceram o processo, as buscas, as angústias, os intermináveis questionamentos sobre si e o seu próprio trabalho. O retorno ao laboratório do processo criativo é um exercício feito e refeito constantemente e, certamente necessário. Porém não exclui as incertezas, ou as certezas das escolhas que precisaram ser feitas durante o processo artístico, mas cultivam ainda mais a riqueza e o vigor do trabalho.

"O corpo é a fonte da expressão de onde brota a arte do movimento [...] É a própria expressão, o artista em si, preparado para a cena e para a incorporação de sua arte (LOBO & NAVAS, 2008, p. 36)." A riqueza então estava em não deixar o corpo se acomodar, apesar das inquietações e frustrações, o processo e o solo tinham que seguir com a entrega e disponibilidade corporal que até então se mantinha.

> [Apêndice – 5]
> Este solo é a construção de um processo desenvolvido pela sensibilidade de uma bailarina – interprete que necessitou atribuir sentido à suas fases dentro da dança, seus momentos, seus movimentos antes, durante a formação de graduação, enfatizando o cruzamento entre a artista dentro e fora da graduação. É um instante místico, que leva os pensamentos para outra dimensão em 8 minutos, aliás, a dimensão será criada pela mente de cada um (Diário de Processo, Acervo pessoal da Autora).

O trabalho foi tão significativo pra mim, que na apresentação final da disciplina de Composição II, vi pela primeira e única vez, a professora Alexandra chorar. Aquele instante foi uma pausa entre todos os colegas, esperávamos uma expressão reflexiva, ou algo parecido com isso. Lembro até hoje das palavras dela "É isso, isso que me deixa muito p... da cara, trabalhos tão ricos, tão intensos como esse que se perdem, e vocês nunca mais trabalham neles. Não deixem esses trabalhos morrerem, não deixem esses trabalhos serem esquecidos". Estas palavras se tornaram uma filosofia, e de certa forma me motivaram a seguir pesquisando.

O Transmutar-se foi convidado e selecionado para vários eventos dentro e fora do curso de Dança. Com ele pude participar de eventos que reuniam as Universidades do Rio Grande do Sul como: Encontro das Graduações, Salão em Dança e IACEN, e fora da Universidade no evento Fenadoce[26]. A repetição do trabalho na multiplicidade de lugares, me fizeram revisitar a originalidade do Transmutar-se, e influenciaram diretamente nas modificações que foram acontecendo. Os ambientes se tornaram responsáveis pelo meu estado cênico, em cena. Isso fez-me querer ir em busca por modificações, assim como sugerem Lobo e Navas:

> A repetição ou representação do criado deve estar imbuída da apropriação das qualidades inerentes às sensações e ideias manifestadas para que a repetição não se torne mera forma vazia, mas um transbordamento, uma recriação, uma reinvenção. (LOBO & NAVAS, 2008, p. 34)

[26] Feira Nacional do Doce, popularmente conhecida como Fenadoce. Evento que ocorre no município de Pelotas, entre os meses de junho e julho.

Para uma análise acerca destas transformações e modificações durante o tempo de trabalho com o solo *Transmutar-se*, foram construídas duas tabelas com datas, locais e eventos das apresentações do mesmo, que seguem abaixo. Porém, apenas uma ainda permanece. A tabela elenca todas as apresentações realizadas até o presente momento, vinculadas a universidade (com o curso de Dança) e sem vínculo a ela. Já na segunda tabela, que havia sido feita, estavam expostos os dados sobre três apresentações que foram escolhidas para análise e recriação do solo, levando em conta as transformações mais significativas percebidas e também, a forma de registro realizada – a filmagem em vídeo. Segue:

Apresentações já realizadas = Transmutar-se

Data	Evento	Local
2013	Avaliação em Composição coreográfica II	UFPel
2013	Apresentação de processos coreográficos – Composição Coreográfica II	UFPel
2013	V Salão em Dança - Santa Maria	UFSM
2014	Encontro das Graduações em Dança	Montenegro - Campus
2014	Fenadoce– independente	Centro de eventos – Pelotas
2014	Encerramento do espetáculo “Olé”	Saguão CA 2/UFPel
2015	Coreolab - finalização de semestre	Carmen Biasoli/UFPel
2016	Coreolab– recepção dos ingressantes	Carmen Biasoli/UFPel
2016	Políticas Públicas para a Dança	Biblioteca Pública
2016	Coreolab - Dia internacional da Dança	Mercado Público – Pelotas

Escolher apenas três versões das dez já realizadas foi uma tarefa difícil a ser cumprida, mas importante para a análise das diferentes fases em que o trabalho já passou. Cada uma das versões foi dançada em cidades diferentes, para públicos diversos e o próprio estado cênico, que me encontrava, já era

outro que não o da versão inicial do solo. Porém percebi que as análises do trabalho não dariam conta somente nestas três versões, o solo vive em constante mudança, ele nunca é o mesmo desde a primeira apresentação.

Inspiradas no processo criativo inicial – o método das perguntas – resolvemos criar questões para responder, no texto, como aconteceu o passo a passo da (re)criação transmutada.

a) Que escolhas foram feitas e o que foi aproveitado das versões apresentadas para a composição atual do trabalho?

Percebendo as motivações originais das movimentações criadas no solo, foram selecionados trechos que mais caracterizavam o trabalho, características que foram citadas anteriormente. Potencializei ainda mais o tronco e os braços, porém, permitindo-os que fossem fios condutores para o surgimento de novas movimentações pelo corpo. Entendo que antes o movimento tinha o seu fluxo contido quando chegava nas extremidades dos membros superiores e depois, foi dada vasão para a continuidade do movimento de maneira que todo o corpo pudesse expressar uma fluidez mais acentuada. Como o desdobramento do TCC artístico parte da "essência" do solo original isso afetou diretamente nas escolhas coreográficas. Na tentativa de encontrar essa "essência", retomo também, a extensa saia de retalhos azul, agora, com uma extensão ainda maior. O toque místico retorna com a volta da saia e a atmosfera imaginária se faz presente.

Na época em que o solo foi criado, cada aluno tinha que arcar ($) com suas escolhas cênicas, assim como tive que arcar a partir da minha realidade de vida na época, para dar vida cênica ao solo. Antes a saia contava com a união de 3 metros de comprimento de inúmeros retalhos. Hoje com a revisitação do solo, são 6 metros e meio de tecido, transparente e suavemente azuis. Analisando a importância desta pesquisa investi no diálogo diário com a figurinista do curso Larissa Martins[27]. Ela que já havia assistido o trabalho quando ainda era usada a saia azul, o que de certa forma me poupou de explicações do meu ponto de vista do trabalho. Dessa maneira ela pode

[27] Larissa Tavares Martins < http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4205437U4>

colocar em questão as sensações que teve ao assistir o trabalho e pude avançar disto para as relações atuais do solo.

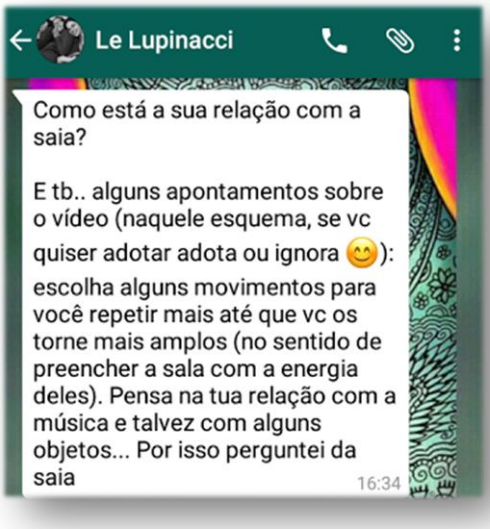
A intenção “representativa”, do casulo que se forma com a saia, é como se ela estivesse me acolhendo, aceitando a minha história e minhas vivências, de modo que se parece uma mãe que estivesse envolvendo, ninando a sua filha.

Figura 8: Idealização da saia. Desenho: Larissa Martins. Acervo pessoal da autora: diário de processo (10/Set/16).

b) Quantos laboratórios de criação foram realizados? Onde? Quando? Quem contribuiu? Como as informações foram registradas?

Foram realizados aproximadamente trinta laboratórios entre o período de Agosto de 2016 a Fevereiro de 2017, nas salas práticas utilizadas pelo curso de Dança Licenciatura. Este processo de reelaboração foi demorado e pausado algumas vezes. É impossível não deixar que os trabalhos sejam afetados pela vida pessoal, já que as relações com os amigos, familiares, nos movem e nos comovem. A vida nesta época andou um tanto inconstante, a cada momento um mar transitório de sensações, eu poderia ter dançado elas, nas danças, mesmo sem saber conscientemente, mas por escolha, tive medo do que aconteceria.

Nesse momento, vi que sozinha não daria conta, de ser diretora, intérprete e criadora do trabalho e do processo. Foi então que comovida pela lembrança, retomei meu contato com Letícia, que agora formada, segue carreira em sua cidade natal. Ao lhe fazer a proposta, senti-me acolhida mais uma vez. Eu necessitava da presença dela neste trabalho, e este trabalho precisava dela. Nossa comunicação se deu única e exclusivamente por um aplicativo de internet chamado *WhatsApp*, o qual nos possibilitou a troca de vídeos, fotos e áudios sobre o processo. Da mesma forma que trabalhamos em 2013, Letícia seguiu me trazendo questionamentos a fim de que eu os respondesse corporalmente, como exemplo a conversa abaixo:



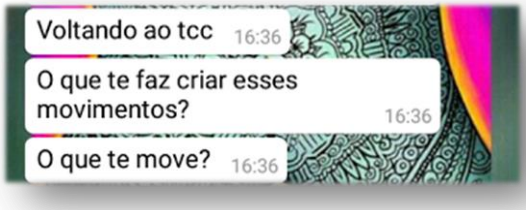


Figura 9: Conversa no *Whatsapp*. Acervo pessoal da autora. (10/Out/16).

Além da Letícia, a peça chave para esta pesquisa existir, parte da relação sincera, compreensiva e fascinante com minha orientadora Josiane. Em vezes me perguntava se o papel da orientadora é somente o de orientar. A motivação que recebi dela durante todo esse tempo, me encorajou a seguir sempre em frente, não tendo medo das minhas escolhas, muito menos vergonha de tê-las pensado. A felicidade e o prazer de realizar uma pesquisa artística partiram sempre de ambos os lados, assim como o desejo por não seguir padrões que enjaulam a criatividade e a liberdade do artista-pesquisador.

Dentro desse núcleo de pessoas que contribuíram para este trabalho, também está minha mãe Eleci. Além de ser minha mãe e uma das minhas maiores incentivadoras na carreira artística, é artista desde que se conhece por gente, transforma e dá forma as suas emoções através de desenhos. Ela que de uma forma ímpar transformou minhas fotos em rebuscados desenhos, que transparecem em cada traço a poética do meu trabalho. E estão presentes na apresentação de *Fragmenformance*.

E complementando o quadro de colaboradores, está o meu parceiro de vida Bástian, também artista e companheiro de carreira, me auxiliou em muitas das digitações emergenciais, visto que desde outubro de 2016 perdemos a única fonte de pesquisa e seguimento do trabalho, o computador. O qual nos fez perder arquivos importantes e principalmente os registros audiovisuais do TCC. E por fim, a última componente de pessoas tão essenciais, Miriam, colega de curso, participante e grande incentivadora deste trabalho e outras tantas derivações. Devido às escolhas profissionais, às vezes temos que mudar radicalmente nossa vida, nossa casa, nossa cidade de morada. Devemos nos permitir ousar. Por motivos financeiros, migrei para outra cidade

em meio à efervescência das greves e ocupações. No retorno as aulas, fui acolhida e amparada por ela durante extensos dias, que se viu contaminada por esta monografia.

Durante todo este processo, de perdas e ganhos, o diário de processo foi o elemento que se fez mais necessário para as análises e revisitações do trabalho. Além dos registros audiovisuais feitos durante o processo, que foram utilizados antes da perda total com o computador.

c) Qual foi a escolha metodológica para a realização do processo criativo durante a pesquisa de TCC? E como se deu a produção dos planos: sonoro, de iluminação, de divulgação, etc.?

Como comentei, tentei manter aquilo que eu considerava como uma marca do trabalho. Então, algumas ações permaneceram – o que compreendo como os acordos prévios para a composição improvisacional. Na pesquisa de movimentos, elaborei estruturas coreográficas que permaneceriam durante o trabalho.

Para a criação destas partituras, debrucei-me sobre os estudos de Lobo & Navas (2008, p. 134) quando dissertam sobre a construção de frases coreográficas de tema e variação: “constrói-se uma frase tema (de uma ideia): um encontro, por exemplo, para depois fazermos variações sobre ela, tais como modificar o tempo, o ritmo, o espaço ou a relação.” E assim foi feito. O **tema** principal foram os movimentos originais retirados do solo Transmutar-se, mãos firmes, braços com movimentos precisos e diretos, a ativação contínua do core (abdômen) durante toda a execução do trabalho como fonte de força para manter a energia e a qualidade de movimento, trajetórias espaciais realizadas de costas e a intensidade da presença cênica. E a **variação** foram os estudos corporais que surgiram através da improvisação seguida de repetição.

> A repetição exaustiva de certos improvisos começa a trazer para o corpo imagens ou frases de movimentos que se repetem. E o que se repete geralmente é o que deverá permanecer, seria o escolhido pelo juízo da percepção, representando o que o corpo escreveu na repetição, registro e memória. Também permanecerá o que estiver

> em consonância com nosso estímulo/tema, posto ser aquilo que ressoa e tem empatia conosco (LOBO & NAVAS, 2008, p. 127).

Como mencionado mais acima, Letícia foi responsável pelo seguimento de respostas corporais no trabalho. Os questionamentos: “Como está sua relação com a saia?”, “O que te faz criar estes movimentos?” e “O que te move?” foram eixos norteadores para se pensar a investigação corporal. O interessante é que mesmo depois de muitos anos, as relações que foram estabelecidas e o amadurecimento que a direção compartilhada nos proporcionou na época da disciplina de Composição II, ainda estenderam-se neste processo.

Quando ela diz: “apontamentos sobre o vídeo (naquele esquema, se você quiser adotar, adota ou ignora): escolha alguns movimentos para você repetir mais até que você os torne mais amplos (no sentido de preencher a sala com a energia deles)”, retorno a um comentário que fiz neste mesmo capítulo, sobre o desejo do seu colega/diretor de que você busque o autoconhecimento, antes de tudo, refletindo na investigação que você deverá fazer de si mesmo antes da criação de qualquer passo.

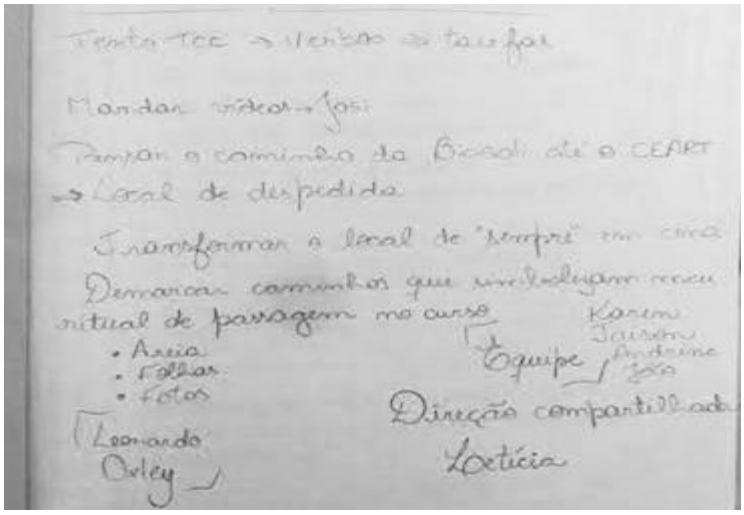


Figura 10: diário de processo, apontamentos. Acervo pessoal da autora: (12/Set/16).

Outras anotações que constam no diário:

> *Texto Tcc => Verbas => tarefas*
> *Mandar vídeos => Josi*
> *Pensar o caminho da Bisasoli até o CEART*
> *= Local de despedida*
> *Transformar o local de “sempre” em cena*
> *Demarcar caminhos que simbolizam meu ritual de passagem no curso (Diário de Processo. Acervo Pessoal da autora).*

Depois de muitos anos dançando o *Transmutar-se*, foi difícil o distanciamento, o olhar crítico e reflexivo sobre minhas próprias ações, atitudes, energias em cena, foi difícil se observar. Responder estas questões, ainda me trazem lembranças muito fortes e que foram permanentes na história deste solo. Os movimentos ainda me causam angústias, a música ainda me traz tristeza, mas ao mesmo instante, plenitude. Em alguns momentos tive a necessidade de somente escutar a música e mover meu corpo “igual” ao que fazia há três anos. Em outros momentos as improvisações seguidas de repetição eram a melhor opção. Sempre tive um respeito pelo “tempo do meu corpo” e as necessidades que surgiam a cada dia de laboratório.

Penso que da mesma forma que o corpo possui um tempo íntimo, uma criatividade para escrever, desenhar, cantar, ele possui para dançar. O respeito se dá na condição em que o corpo se encontra no momento, como foi seu dia? As relações com as pessoas que você viu/se encontrou? Quantas horas de descanso? Problemas? Dificuldades? Amores? Saudades? É possível trabalhar com todos estes fatores/sensações numa criação em dança, mas somente quando essa de fato for a proposta do trabalho.

Falando em sensações, eu ainda busquei trazer à cena, aquelas contidas no *Transmutar-se*, tentativa que se tornou um dos fatores importantes para o trabalho de tema e variação no processo criativo.

Retomando ao desenvolvimento da (re)criação...

A investigação artística se caracteriza por uma improvisação com acordos prévios, pois possuiu um roteiro de início, meio e “fim” (ao mesmo tempo que finaliza, não se acaba, por que sempre é um processo, e é vivo).

d) Como foi organizado o roteiro do trabalho?

Inicialmente havia se pensado em contar a história na sua narrativa original, criação do solo *Transmutar-se*, as transformações durante o tempo e a maturação do trabalho partindo da improvisação como motivador da criação artística.

Começaria dentro de uma sala, dos cursos de Dança e Teatro, chamada Carmen Biasoli e se estenderia em uma caminhada guiada até o Centro de

Artes - UFPel. Porém, as curiosidades por contar a história de trás para frente e a forma que isso se desdobraria, se mantiveram pertinentes durante muito tempo e por consequência, foram escolhidas para a criação do roteiro. A reflexão foi auxiliada pela ajuda de Letícia que trouxe a obra de Hesse (2001) como colaboração:

> Para relatar a história de minha vida, devo recuar alguns anos. Se me fosse possível, deveria retroceder ainda mais, à primeira infância, ou mais ainda, aos primórdios de minha ascendência. Os romancistas, quando escrevem suas obras, costumam proceder como se fossem Deus e pudessem abranger com o olhar toda a história de uma vida humana, compreendendo-a e expondo-a como se o próprio Deus a relatasse, sem nenhum véu, revelando a cada instante sua essência mais íntima. Não posso agir assim, e os próprios poetas não o conseguem. Minha história é, no entanto, para mim, mais importante do que a de qualquer outro autor, pois é a minha própria história, e a história de um homem – não a de um personagem inventado, possível ou inexistente em qualquer outra forma, mas a de um home real, único e vivo [...] A história de cada homem é essencial, eterna e divina [...] Não creio ser um homem que saiba. Tenho sido sempre um homem que busca, mas já agora não busco mais nas estrelas e nos livros: começo a ouvir os ensinamentos que meu sangue murmura em mim. Não é agradável a minha história, não é suave e harmoniosa como as histórias inventadas; sabe a insensatez e a confusão, a loucura e o sonho [...] A vida de todo ser humano é um caminho em direção a si mesmo, a tentativa de um caminho, o seguir de um simples rastro [...] Assim é que podemos entender-nos uns aos outros, mas somente a si mesmo pode cada um interpretar-se (HESSE, 2001, p. 15 – 17).

Dessa forma, evidenciando a importância de contar a minha vida, minha trajetória e minhas memórias nesse solo, configurou-se a história inversa, de trás para frente. Optei por situar os fragmentos (retalhos) que me compõem como artista e as características singulares existentes em meu trabalho. Deixando o início do solo, realizado na rua, livre para improvisações e o acaso que se torna permissível em cena.

A trajetória deste caminho percorre as redondezas do prédio dos cursos de Dança e Teatro (pela rua Alberto Rosa), contornando até a entrada, por um dos portões de acesso (pela rua Almirante Tamandaré), chegando até a sala chamada Tablado. Este percurso será marcado com coloridas flores pelo chão, como uma demarcação do espaço cênico.

> Com efeito, muitas vezes a flor apresenta-se como figura-arquétipo da alma, como centro espiritual. Quando isso ocorre, seu significado se explica conforme suas cores, que revelam a orientação das

> tendências psíquicas: o amarelo* revela um simbolismo solar, o vermelho*, um simbolismo sanguíneo, o azul*, um simbolismo de sonhadora irrealidade. Entretanto, os matizes do psiquismo diversificam-se até o infinito. Os usos alegóricos das flores são igualmente infinitos: elas podem estar entre os atributos da primavera, da aurora, da juventude, da retórica, da virtude etc (TERS apud CHEVALIER, 1906, p. 439).

Ali um extenso pano branco, suspenso no ar, estará fixado com as imagens que mostram em partes a trajetória do *Transmutar-se* e em partes as minhas singularidades expressivas. Lembrando que estas imagens foram significativamente transformadas em desenhos de grafite. Posicionarei-me à frente destas fotos, e em um piscar de olhos, e na quase velocidade de, inúmeras fotos sequenciais serão projetadas em mim. Estarão presentes fotos da artista como o um ser considerado incomum, que representa personagens e histórias incomuns, e fotos da também artista, que é mulher, é ser humano, é real. Esta montagem de fotos foi construída com dois alunos do curso de Cinema, Paulo Takeo[28] e Camila Albrecht[29], antigos parceiros que cruzei e dancei nas ruas, com o projeto Caminhos da Dança na Rua, já mencionado nesse trabalho.

É importante esta atmosfera cenográfica que se cria, pois:

> Assim como no figurino, o cenário é também constituinte da plástica da cena, compondo visualidade da obra. Mais ainda: em conjunto com as grafias de movimento é ele que define os espaços cênicos, seus recortes, suas funções e sua estética (LOBO & NAVAS*,* 2008*,* p. 162).

Assim como as flores, as imagens desenhadas e as projeções, a saia azul, que será a cena final da trajetória desta obra, é o ultimo componente cenográfico do roteiro deste trabalho. Porém, o primeiro a ter ficado pronto. Sim, a saia deixou de ser somente figurino, para se tornar parte da cenografia do trabalho, a estar localizada no centro da sala Carmen Biasoli. Como já mencionado, a saia ampliou sua forma e tamanho. Eu e Larissa movidas pelo questionamento vigente, nos perguntamos: “de que forma podíamos recriar a

[28] Paulo Takeo Ito produtor e roteirista. Idealizador do canal Noz Audiovisual: <https://www.youtube.com/channel/UCDx4yhSYpAVLeY0A5rs15wA>
[29] Camila Albrecht Freitas <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K8157594J7>

saia de maneira que o público continuasse identificando ela como a saia do solo *Transmutar-se*?". Pensando o figurino:

> Antigamente sua concepção era norteada para acentuar a ideia de movimento [...] O figurino da dança não pode interromper o fluxo do movimento, nem dificultar ações em que a flexibilidade do corpo seja exigida, a não ser que esta seja uma proposta explicita. Deve acentuar as qualidades do movimento e comportar referências que se imbriquem com os sentidos da composição (LOBO & NAVAS, 2008, p. 160).

Acompanhando a transformação da saia, surgiu então a necessidade de um novo figurino, que registrasse o pensamento do ser híbrido, sem estereótipos corporais muito demarcados. Criou-se assim uma malha "sem cor" (cinza) ajustada ao corpo, só se fazendo aparecer, mãos, pés e cabeça. A preferência pela exclusão de cores vibrantes (tarefa de difícil escolha[30]), foi justamente para dar maior visualidade à improvisação, aos elementos cênicos e à atmosfera estabelecida pela saia ao final do trabalho. Desta forma, após o momento com a interação de imagens, o solo será direcionado até a sala Carmen Biasoli, onde serei envolvida dentro da saia azul, suspensa no ar. Ali a magia entre corpo – história – memórias, se encerrará sendo dançada.

Desenvolvendo as demais partes que compõem a cena. Em relação à iluminação, entendo a mesma como um componente cênico potencializado na atmosfera mística idealizada para o trabalho, o que vai ao encontro de como Lobo & Navas (2008, p. 165) concebem a luz:

> A luz [...] define a plasticidade dos corpos em cena, recorta espaços vazios, aumenta ou diminui o ângulo de visão e traz o foco para determinada cena. É ela também que cria climas e atmosferas, que pinta a cena com suas cores, dialogando com o figurino e a cenografia.

O *Transmutar-se* em sua forma original contava apenas com um foco de luz central (sutil) sempre localizado a cima da saia[31] e para o complemento do foco, o contraste entre as cores âmbar e azul claro, na tentativa de criar a atmosfera mística. Assim, percebendo a mudança no tecido da saia que absorve as cores refletidas nela, a iluminação tornou-se ainda mais significativa

[30] *A priori* foi pensado uma malha nude, aproximando-se do tom de pele, mas não foi possível encontrar na época um tecido nesta cor; por eliminação escolheu-se o cinza.
[31] Apresentações em ambientes fechados e com equipamento de luz.

e conexa, permitindo ao público não só observar a sua forma, mas o que acontece no interior dela.

E por fim, o resgate da trilha original. Se torna impossível pensar todo o processo com o solo *Transmutar-se*, sem se ater a sua trilha “Pans Labyrinth Soundtrack”. Para contar a história, foi preciso retomar esses elementos (saia e a trilha) pois está tatuado, marcado, tomado de amor. As relações existentes entre eu, a saia e a música são viscerais, e perderiam sentido se não estivessem presentes. Contudo, o trabalho na sua (re)criação considera a rua como som/ruído ambiente no momento em que me proponho a trabalhar a cena artística no espaço urbano. E ainda o surgimento de uma nova trilha. Refletindo que, na ação de repetição e transformação, as variações acontecem, e mesmo fixando certas escolhas, as inovações se tornam necessárias.

e) Quais foram os maiores desafios durante o processo de pesquisa artística?

> Este é o momento de analisar, de repensar, de refazer o que não faz sentido antes de nos lançarmos nas águas do mar: na comunhão que nossa obra deve ter quando vai ao encontro do coletivo. É um instante delicado, onde podemos colocar em risco todo o percurso. É importante estarmos atentos ao cansaço, à pressão dos prazos e da produção- pois muitas coreografias se perdem na formatação final por pressões e estresse (LOBO & NAVAS, 2008, p. 151).

Descrever todo um processo íntimo de criação é sem dúvida, para mim, uma das tarefas mais embaraçantes de se realizar. Existe uma perspicácia, uma sensação de preenchimento/esvaziamento, uma chama, um transbordamento a cada instante, a cada laboratório de pesquisa, que transportar isso para o papel torna-se aparentemente impossível de explicar em palavras. Fato que se estende a tardia escolha do nome deste trabalho. Ao que parece existe um empobrecimento de conceitos, na tentativa de contar aquilo o que realmente se sente. E parece que o exercício contrário, de tornar palavras em dança, torna-se tão mais rico, possível.

> À medida que este processo vai se tornando eficiente e necessário, vai se reafirmando através da repetição e promovendo uma espécie de identificação que assume um status cada vez mais definido,

> solidificado e que assume seu lugar no tempo e no espaço (BIANCALANA, 2011, p. 13).

Na fase de conclusão da pesquisa percebi que o desejo de tratar a improvisação como objeto de estudo tem relação com o meu estado cênico, ao tratar a dança, como ato performativo.

A intenção inicial era pensar o solo como uma prática de improvisação e falar dela tanto a partir de processos subjetivos que acarretam mudanças criativas, de lugar, de tempo e outras transformações, como para falar da improvisação como uma possibilidade de composição coreográfica para qualquer trabalho de dança.

Porém, as reflexões finais da pesquisa levou-me a relacionar o antigo *Transmutar-se* - agora *Fragmenformance* - com os conceitos de presença cênica e de *performance art,* visto que "[...] uma performance artística, por mais formalizada que seja, comporta ao menos um certo grau de improvisação, simplesmente por ser efêmera (BIANCALANA, 2011, p. 12)".

Quando em cena, busco atingir um nível de concentração que só pode ser desafiado improvisando, ou posso dizer, quando em estado de *performance*. Corroborando com Biancalana (2011, p. 2), acreditamos que:

> Entre os elementos mais buscados pelos performers está a habilidade de atingir um estado corporal psicofísico capaz de atrair a atenção do público. Este estado tem sido chamado de presença cênica e vem sendo bastante discutido nos meios teatrais. [...]. A performance caracteriza o momento em que se manifestam um ou mais corpos para apreciação de outros com as mais diversas formas e funções.

Além da tardia constatação sobre o fato de ter no estado de presença cênica um disparador para o solo de improvisação estudado, creio que tanto os estudos teóricos de *performance* como os de presença cênica são bastante novos no nosso contexto artístico, o que deixa a oportunidade de investigar estes conceitos em uma próxima pesquisa.

De tal modo, tantos são os questionamentos, ainda maiores são as buscas, e as respostas... as respostas sugerem novas procuras e nos permitem que aconteça esse ciclo de pesquisa. Tudo se torna interessante a designar-se numa pesquisa artística, mas quando ela se submerge na natureza da pesquisa científica, administrar o entrelaçamento entre ambas é um desafio

intrínseco. Como não perder a poética? Como não ser engessado pelos enquadramentos vigentes? Como não perder o real significado de uma pesquisa artística? Estas, dentre outras questões, foram importantes aportes para se defender e considerar a existência da poética em um trabalho artístico-científico, que, mesmo com as infinitas travas/bloqueios, a satisfação, torna-se transbordante.

f) O que é possível contar sobre o dia da estreia de *Fragmenformance* (16 de março de 2017)?

Incluí esta questão após a apresentação artística e a defesa teórica, para tentar relatar um pouco sobre a estreia de *Fragmenformance* como resultado de um Trabalho de Conclusão de Curso. O desafio em dissertar sobre o acontecido está tanto na delicada tarefa de falar de algo que perpassa as sensações do corpo, como pelo tempo curto que há entre a defesa e a entrega da versão final do trabalho. De qualquer modo, tento aqui trazer algumas informações que consigo organizar a partir da minha memória corporal.

Figura 11: *flyer* de divulgação colocado nas redes sociais. Criação: Studio G – Arquitetura e Design.

Iniciando pela produção artística, toda a programação e tarefas a serem realizadas no dia haviam sido antecipadamente descritas para a "chefe" de equipe. A equipe se constituiu por colegas e alunos do curso de Dança que gentilmente se disponibilizaram a ajudar para a construção de cena e dos ambientes que foram utilizados. Além dos alunos, uma equipe de técnicos da UFPel auxiliaram no posicionamento de projetores, iluminação, suspensão da saia e dos desenhos. De forma que tornou, a defesa desta pesquisa, ocorrida no dia 16 de Março, no ano de 2017, uma realização pessoal é profissional.

O material de divulgação do solo foi criado pelo Studio G – Arquitetura e Design, sob coordenação da arquiteta (e irmã da Josi – minha orientadora) Gianny Franken.

Figura 12: ficha técnica. Criação: Studio G – Arquitetura e Design.

Além dos nomes que constam no material acima, ainda auxiliaram-me no dia da apresentação: Eduarda Saião, Janaína Bruna e João Cruz, alunos da disciplina de Montagem do Espetáculo 1 (2016-2); Airton Marino, que fez uma participação especial tocando clarinete na parte dançada na rua e Nadyne Uakti, que cantou na transição entre os dois espaços “fechados”. A montagem cênica foi realizada em um curto espaço de tempo, na mesma tarde da estreia. Uma tarde chuvosa e cinza. A tensão, a atenção e a ansiedade permaneceram até o instante de ver tudo "pronto", percebendo que "pronto" é uma forma de considerar a organização do que estava previsto. O ambiente criado antes da apresentação foi de muitas gentilezas, carinho e comprometimento.

Por sorte, 10 minutos antes de iniciar a apresentação a chuva parou. Os espectadores puderam me acompanhar tranquilamente do início da *performance* na Rua Benjamin Constant, passando pelo Tablado do Curso de Dança e finalizando no espaço Carmen Biasoli (nossa “caixa preta”).

Posicionei-me sobre um dos praticáveis (uma espécie de cubo de madeira) e ali a contagem regressiva da defesa iniciou. O percurso inicial do trabalho, que envolvia as ruas Alberto Rosa, Benjamin Constant e Almirante Tamandaré, foi demarcado por um corredor de flores. Com características de marcha de despedida, precisava da colocação e da retirada de flores do chão durante toda a caminhada, o que interferia a trajetória do meu caminho. Os integrantes da equipe fizeram isso enquanto eu dançava, logo, eles participaram da cena intensamente.

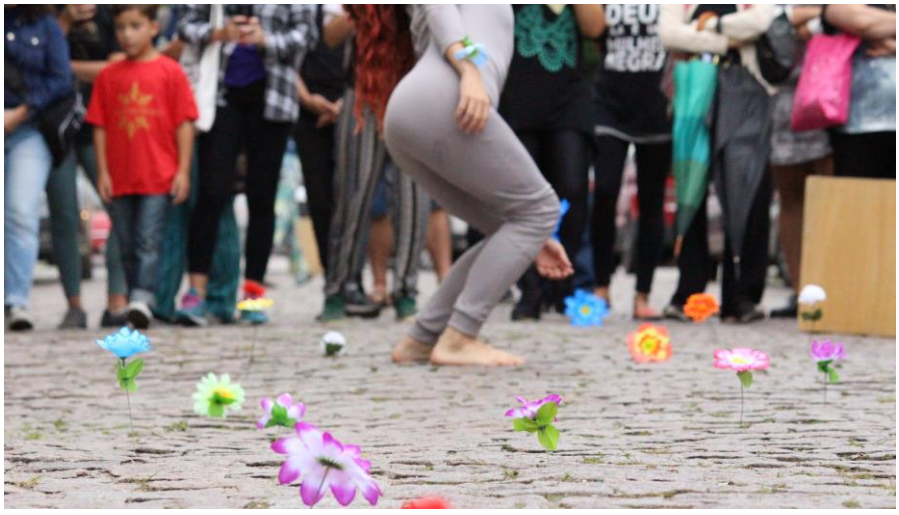


Figura 13: imagem captada no dia da apresentação do TCC (16 mar. 2017). Foto: Josiane Franken Corrêa.

Ainda na rua, o som do clarinete e a ação dos espectadores instigou novas movimentações. A interação foi constante, com a rua e tudo que ela gentilmente me proporcionou, o chão úmido, a inconstância dos paralelepípedos, a sujeira, as flores, as pessoas acompanhando com seus olhos, corpos, câmeras, os carros, os ruídos da construção, da conversa entre os espectadores, a curiosidade, a vontade de intervir.

Figura 14: imagem captada no dia da apresentação do TCC (16 mar. 2017). Foto: Josiane Franken Corrêa.

Além das flores, no ato da cena, a equipe optou por também mexer na configuração dos praticáveis, reconfigurando o formato entre flores e praticáveis. Durante esse percurso, interagi com diferentes pessoas e em diferentes ocasiões, com o intuito de modificar também a forma com que me seguiam.

Figuras 15, 16 e 17: imagens captadas no dia da apresentação do TCC (16 mar. 2017). Foto: Josiane Franken Corrêa.

O ambiente, a cada movimento, se tornou mais interno e mais influenciador dos acasos que ali aconteceram, a improvisação não foi apenas uma consequência, e sim um suporte condicionador para meu corpo realizar as torsões, quedas no chão, subidas, descidas e explorações nos praticáveis, assim como com as flores.

Os caminhos performaticamente floridos encaminharam a trajetória, as pessoas e os sentimentos até a sala “Tablado”. Ali outra atmosfera se criou, outro momento da mesma história estava sendo contada. Refletores iluminavam uma sequência de desenhos suspensos circularmente do teto ao chão, e ao centro deles me posicionei dançando com a projeção de fotos em meu corpo.

Figura 18: imagem captada no dia da apresentação do TCC (16 mar. 2017). Tablado. Foto: Josiane Franken Corrêa.

Neste momento o acaso mais uma vez me surpreende, o acordo de seguir usando o som promovido pelo ambiente, foi desfeito ao ouvir uma sequência de vozes, contendo a minha própria e as vozes da professora Alexandra, da ex-colega Letícia, da colega Miriam, da professora Josiane e da minha mãe, Eleci, vozes unidas em um áudio editado pelo colega Taison, como um elemento surpresa para instigar a minha movimentação.

Não sei dizer se foi surpresa ou presente, minha orientadora em acordo com meu colega Taison, elaboraram este esquema como um bônus para os acasos deste trabalho. O transbordamento foi inevitável, ao mesmo tempo que me vi sem reação, não acreditando que aquele áudio estava sendo reproduzido, meu corpo além de lágrimas, me ofereceu dançar a plenitude que se expandiu em mim. A sensação mais bela que tive, talvez a mais doce e sincera, exatamente por não saber que aconteceria.

Frizo aqui o importante papel da minha orientadora, que em todos os momentos esteve disponível e presente me encorajando e fortalecendo as boas energias para a defesa. Em muitos momentos me faltaram empoderamento e confiança, o nervosismo arrebata, e o medo do julgamento vem a tona. Sempre que me disponho a algo novo, fico com esta mesma sensação, e desta vez não foi diferente.

Quando o áudio estava findando, desloquei-me para o outro espaço, o espaço Carmen Biasoli. Lá, a cena estava transbordando uma sensação azul – a saia suspensa no teto tomava conta de quase todo o espaço cênico.

Guiada pela voz sutil da colega Nadyne, conduzi o ambiente, a sintonia e todas as pessoas para a sala ao lado, que no curso costumamos chamar de Biasoli.

A saia suspensa, iluminada por tons e sobretons de azul, permitia que a atmosfera suave e mística ocupasse todo o espaço. Inseri-me lentamente por uma das fendas da saia no chão e as memórias rebuscavam minhas movimentações. Ali era o começo da história, contada de trás para frente. A saia, a trilha do labirinto do Fauno na voz da Nadyne e a iluminação me fizeram voltar em três anos de dança, de vida, de motivos para a pesquisa ter seguido até hoje. Dançar dentro da saia me pareceu muito mais intrínseco naquele momento. Não foi mais a saia fazendo parte de mim, mas ambos se completando, ambos fazendo cena uma para a outra.

Figura 19: imagem captada durante um dos testes realizados para suspender a saia no teto. Acervo pessoal da autora.

Figura 20: imagem captada no dia da apresentação do TCC (16 mar. 2017). Foto: Josiane Franken Corrêa.

A saia serve de ornamento, casulo, rede, proteção, figurino, cenário. Serve como um disparador de memórias para que o meu corpo, na improvisação, pudesse relacionar todas as ocasiões em que já havia dançado o *Transmutar-se*. O tecido dentro da saia simbolizou esse acolhimento, o afeto existente entre as minhas memórias, vida e o processo de construção do antes *Transmutar-se*, e agora *Fragmenformance*. Ousaria dizer ainda que representa o cordão umbilical ligando este trabalho a mim.

Em *Fragmenformance* a saia foi ampliada, pois na medida em que o tempo passa e insistimos em investir em um trabalho autoral, as vontades são

ampliadas e a pesquisa também. A saia, para mim, ampliou as possibilidades de criação, assim como a improvisação.

Entrelaçando-me a este tecido, também me permitindo a vestir a saia, que lentamente regida pela equipe, desce, e "como uma luva", se encaixou no meu corpo. Vesti-me de movimentos tortuosos e imperfeitos, o ser híbrido renasceu e se entrosou com a dimensão da saia azul.

Tudo se tornou cena e tudo se tornou azul, assim como as cordas que suspenderam a saia e dançaram comigo.

Após todas as trajetórias, improvisadas e o acúmulo de acasos presentes na apresentação, o único momento com coreografia previamente ensaiada era a parte que entrava em contato com a superfície da saia. O processo dos laboratórios e da pesquisa coreográfica foi pensada de fato para ser dançada em cima da saia. Resgatando as movimentações características do *Transmutar-se* em suas diferentes versões que contribuíram para a renovação e transformação da coreografia apresentada.

Tive o sentimento de ser guiada/conduzida pela saia. O momento se fez tão mágico que eu não percebia mais ninguém a minha volta, situação que me remeteu a uma memória antiga, de infância, quando dançava no palco do Teatro Municipal de Rio Grande. Em todos os espetáculos quando dançava sentia uma liberdade esplêndida, única, me abraçava em um sorriso só meu e colocava em prática tudo aquilo que havia levado o ano todo para aprender. No palco nada mais existia a minha volta, o tempo parecia parar em certas ocasiões, mas a música vibrava dentro de mim.

Comecei a sorrir a partir desse momento. Como pode em meio a tantos sentimentos, que nem sei explicar, vir memórias de distintos momentos da vida?

Por fim, sendo acompanhada pela última trilha do trabalho (áudio gravado com a voz da minha mãe), que contou um pouco de mim, do que eu sou e me tornei, vaguei pelas memórias e pelos atravessamentos que esta apresentação havia me proporcionado. Nunca tive tamanho prazer em dançar pela vida, pelo curso, pelas pessoas que fizeram parte de tudo e do todo.

Isso me fez perceber que a apresentação artística mais parecia um conto através do corpo, do que de um trabalho acadêmico. E será que a defesa de uma pesquisa artística não deveria ser assim?

“**Dance, dance, dance se não estaremos perdidos...**”

> Eu não estou interessada em saber como as pessoas se movem, eu estou interessada no que as faz mover. (Pina Bausch)

As duas frases acima, ambas de autoria da coreógrafa Pina Bausch, faz-me pensar que o maior desafio desta composição artístico-teórica está ligado a superação das próprias limitações que a vida tem me imposto, e nesse sentido a criação artística foi uma alavanca propulsora para que fosse possível a finalização deste Trabalho de Conclusão de Curso. Afinal:

> Para improvisar há que se correr riscos, ter coragem e autenticidade [...] O improviso se dá por impulsos, mas é um processo estruturado, acontece fiel à nossa individualidade, conduzindo-nos de acordo com regras inerentes à nossa própria natureza. Quem improvisa não improvisa a partir do nada, de um vazio, e sim por meio de anos de uma evolução orgânica, codificada em algum lugar dentro de nós, posto também trabalharmos com nossos arquétipos. Improvisamos a partir do que está inscrito no corpo pelas nossas percepções, sensações, memórias e por todo tipo de relações com o meio ambiente (LOBO & NAVAS, 2008, p. 119).

Correm-se riscos na improvisação, assim como na vida. E é a partir do resultado dessa coragem que vamos organizando um jeito próprio de ser e de se movimentar dançando. Dessa forma, criando as próprias alavancas, e a condução de nossos processos artísticos.

Creio que o objetivo de estudar a improvisação de modo teórico e prático e ainda, (re)criar o *Transmutar-se*, foi alcançado, mas é fato que a pesquisa suscitou mais perguntas do que respostas.

Considerando que a todo instante escolhas tiveram de ser feitas, e a cada momento novas inquietações/ideias surgiram durante o processo, as questões ainda me acompanham: as escolhas e os percursos foram os mais “acertados”? Existe certo e/ou errado em um processo artístico? Que outras possibilidades, além das citadas no trabalho, a improvisação pode oferecer? Para quais outras pesquisas corporais a improvisação pode nos levar? Seria possível apresentar este trabalho sem a presença da improvisação, do acaso?

O que posso afirmar é que, no caso específico deste processo criativo, consegui manter nos elementos composicionais como repetição e transformação, assim como nas características originais do solo de 2013 o fio condutor da criação ocorrida em 2016 e início de 2017.

Nesse sentido, considero aqui importantes as inquietações, os impulsos, as fontes de energia e de pesquisa, pois fui movida não só pelo interesse de (re)criação de um trabalho artístico tão significativo para mim, mas pelo leque de novidades que a busca pela improvisação como um dos tantos processos criativos em dança podia me trazer. A busca é sempre constante. Bem como esta pesquisa não se encerra aqui.

Por isso acredito que a improvisação em dança pode ser um mecanismo rico no processo criativo de diferentes trabalhos de dança e que envolve cada indivíduo com sua maneira única de liberdade expressiva, trazendo a partir dos seus movimentos possibilidades criativas incomuns e transitórias.

Especulo que a proximidade que tenho com a composição em dança a partir da improvisação – algo que se iniciou no curso de graduação – suscita em mim um perfil profissional permeado pelo desejo de arriscar-se, de permitir-se a busca constante pelos saberes que ainda não possuo.

Além disso, compreendo que o mundo está em intensa evolução a cada fração de segundos e nesse sentido, as descobertas culturais e artísticas seguem o mesmo caminho, o que coloca os improvisadores-performers como acompanhantes da transmutação da vida. Com isso:

> A criação nunca é apenas uma questão individual, mas não deixa de ser do indivíduo. O contexto cultural representa o campo dentro do qual se dá o trabalho humano, abrangendo os recursos materiais, os conhecimentos, as propostas possíveis e ainda as valorações (OSTROWER, 1987, p. 147).

Observo por fim, o relevante atravessamento nascido das relações com outros profissionais, colegas, amigos e familiares. Todos foram influenciadores e possuem significado neste trabalho. Por isso, penso que a arte vai além, nos possibilita transcender nossas capacidades sensoriais, psíquicas e sentimentais. A qualidade existencial deste trabalho em mim, permite a existência desses sentimentos. Assim, tudo aqui escrito/descrito, busca a tentativa de contar partes dos processos que se instauraram no desenvolvimento desta história.

De certa forma, o último capítulo já anuncia muitas das conclusões sobre o processo artístico que foi realizado. Contar com o corpo os processos ocasionados por esta pesquisa proporcionaram-me uma espécie de plenitude, algo inefável, incomparável, indescritível. Acredito ter deixado explícito nesse

trabalho o prazer e o encantamento que possuo pela dança desde o início de minha vida, como explanado nas “Memórias” no início deste trabalho e dançado na rua e no palco no dia em que apresentei os resultados da investigação teórico-prática.

Figura 21: imagem captada no dia da apresentação do TCC (16 mar. 2017). Foto: Josiane Franken Corrêa.

O momento que culminou com a apresentação final do TCC me ensinou na prática que jamais temos o domínio absoluto sobre a própria pesquisa, nem sobre tudo aquilo que planejamos. Cada segundo é uma surpresa, mas cabe a cada um transformar as surpresas em momentos extraordinários.

Referências

ALLEMAND, Débora Souto; HOFFMANN, Carmen Anita. Caminhos da Dança nas Ruas de Pelotas: uma semente capaz de brotar diálogos poéticos. **Revista Expressa Extensão**. Pelotas, v. 20, n. 2, 2015. p. 87-98. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/expressaextensao/article/view/7883/5575> Acesso em: 20 Fev. 2017.

BIANCALANA, Gisela Reis. A Presença Performativa nas Artes da Cena e a Improvisação. **Revista Brasileira dos Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 121-148, jan./jun. 2011. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> Acesso em: 24 Fev. 2017.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista Brasileira de Educação**. no.19. Rio de Janeiro, Jan./Apr. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf> Acesso em: 20 Set. 2016.
CALDEIRA, Solange. A construção poética de Pina Bausch. **Revista Poiésis**, n. 16, p. 118-131, Dezembro de 2010.

CORREIA, Maria da Conceição Batista. **A observação participante enquanto técnica de investigação.** Pensar Enfermagem Vol. 13 N.º 2 2º Semestre de 2009. Disponível em: < http://pensarenfermagem.esel.pt/files/2009_13_2_30-36.pdf> Acesso em: 1 Mai. 2016.

CORTELLA, Mario Sergio. **A escola e o conhecimento: fundamentos epistemológicos e políticos**. 2 ed. São Paulo, Cortez: Instituto Paulo Freire, 1999.

ELIAS, Marina. **Improvisação como possibilidade de reinvenção da dança e do dançarino**. Pós: Belo Horizonte, v.5, n.10, p.173 – 182, novembro, 2015.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança – teatro: repetição e transformação**. / Ciane Fernandes. – São Paulo: Annablume, 2007.

FERRAZ, Wagner. **Pesquisar e pensar "COM": Entre a criação artística e a criação acadêmica**. In: Wagner Ferraz. (Org.). Experimentações Performáticas. 1ed. Porto Alegre: INDEPin, 2014, v.1, p. 20 – 30.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da Etnografia e da Auto – Etnografia para a pesquisa na prática artística. Tradução: Helena Mello. **Cena 7**: Periódico do Programa de Pós – Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, v.7, n. 7, 2009. P. 77 – 88. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena/issue/viem/910/showToc >. Acesso em: 22 Junh. 2016.

FLORENTINO, Adilson. A pesquisa qualitativa em artes cênicas: romper os fios, desarmar as tramas. In: _____.**Pesquisa em artes cênicas: textos e temas** / Narciso Telles, organizador. – Rio de Janeiro: E – papers, 2012. P. 123 – 138.

GOSWAMI, Amit. **Criatividade para o século 21**: uma visão quântica para a expansão do potencial criativo. 2 ed. São Paulo: Goya, 2015.

GUERRERO, M. F. (2008). **Formas de Improvisação em Dança**. Portal Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – ABRACE, Salvador.

HESSE, Hermann. **Demian**. Tradução e prefácio de Ivo Barroso. 32 Ed. Record, Rio de Janeiro, 2001.

LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho. **Contato improvisação (contactimprovisation): um diálogo em dança.** Movimento em Foco, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p.89-110, maio/agosto de 2005. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/Movimento/article/viewFile/2870/1484>. Acesso em: 20 Mai. 2016.

LIMA, Lauro de Oliveira, 1921. – L698p. **Piaget para principiantes** / Lauro de Oliveira Lima; [direção da coleção de Fanny Abramovich]. – São Paulo: Summus, 1980.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Arte da Composição: Teatro do Movimento** / Lenora Lobo e Cássia Navas – Brasília: LGE Editora, 2008.

LUPINACCI, Letícia Gabriela. **A que horas você vem?** Investigação sobre um processo criativo em dança. Trabalho de Conclusão de Curso. Curso de Dança – Licenciatura. Universidade Federal de Pelotas, 2014.

NACHMANOVITCH, STEPHEN. **Ser Criativo: O poder da Improvisação na Vida e na Arte**. Trad. Eliana Rocha São Paulo: Summus, 1993.

NEIRA, Marcos Garcia; LIPPI, Bruno Gonçalves. **Tecendo a colcha de retalhos: a bricolagem como alternativa para a pesquisa educacional.** Educ. Real., v. 37,n. 2, p. 607-625, 2012. Disponível em: <http://www.producao.usp.br/bitstream/handle/BDPI/40712/S2175-62362012000200015.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 2 Mai. 2016.

NEVES, José Luis. **Pesquisa qualitativa características usos e possibilidades. Caderno de Pesquisas em Administração**. São Paulo, v. 1, n. 3, 1996. Disponível em: <http://www.dcoms.unisc.br/portal/upload/com_arquivo/pesquisa_qualitativa_caracteristicas_usos_e_possibilidades.pdf> Acesso em:1 Mai. 2016.

NUNES, Sandra M. Fazer dança e fazer com dança: perspectivas estéticas para os corpos especiais que dançam. **Ponto de Vista** (UFSC), Florianópolis, v. 1, n. 1 , p. 43 – 56, 2005. Disponível em: <http://periodicos.ufsc.br> Acesso em: 20 Fev. 2017.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação** / Fayga Ostrower. – Petrópolis, Vozes, 1987.

RENGEL, Lenira. **Os temas de movimento de Rudolf Laban (I – II – III – IV – V –VI - VIII): modos de aplicação e referências**. / Lenira Rengel. – São Paulo: Annablume, 2008. (Cadernos de Corpo e Dança).

RAMOS, Enamar. **Angel Vianna: a pedagogia do corpo** / Enamar Ramos. – São Paulo: Summus, 2007. (Pg. 15 – 58)

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística** / 2° edição. Cecília Almeida Salles.- São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

SANTOS, Bárbara. **O que mobilizo Quando me movo dançando?**. Disponível em: < http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/4-2012-5.pdf> Acesso em: 23 Mai. 2016.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós – modernidade** / Eliana Rodrigues da Silva; capa e projeto gráfico: Gabriela Nascimento. – Salvador: EDUFBA, 2005.

SILVA, Eliana Rodrigues. **As configurações do corpo na cena artística contemporânea**. **Cogito**, Salvador, v. 9, p. 29-34, 2008. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792008000100005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 02 Mai. 2016.

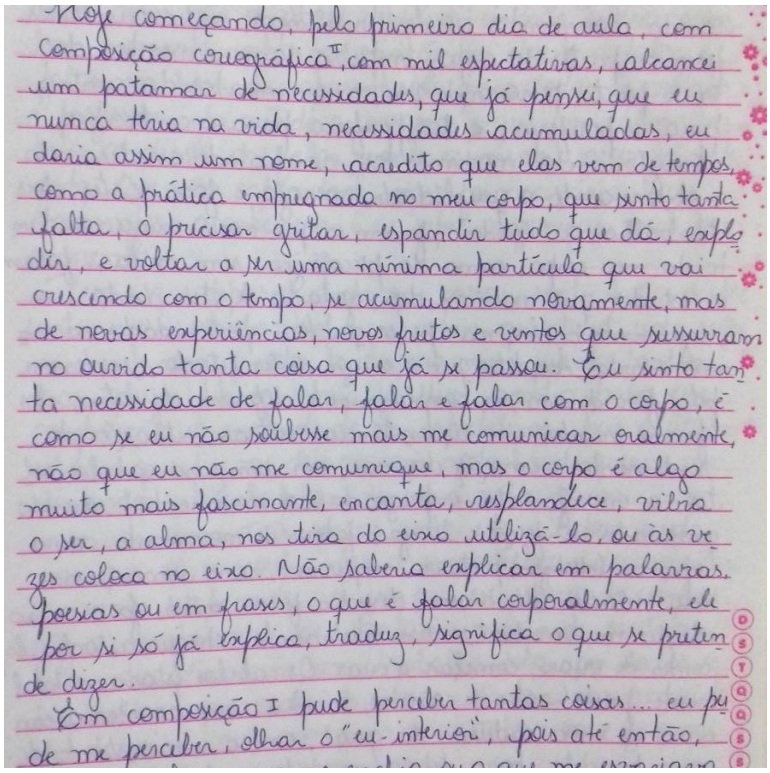
VIANNA, Klauss. **A dança** / Klauss Vianna; em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. – 6. ed. – São Paulo: Summus, 2005.

XAVIER, Jussara *et al*. **Composição**: intervenções + interseções. Tubo de Ensaio 2015. Disponível em: < http://www.tubodeensaio2015.com/> Acesso em 31 mar. 2017.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte ciência**. 2° ed. Campinas: Autores associados, 2001.

Apêndices

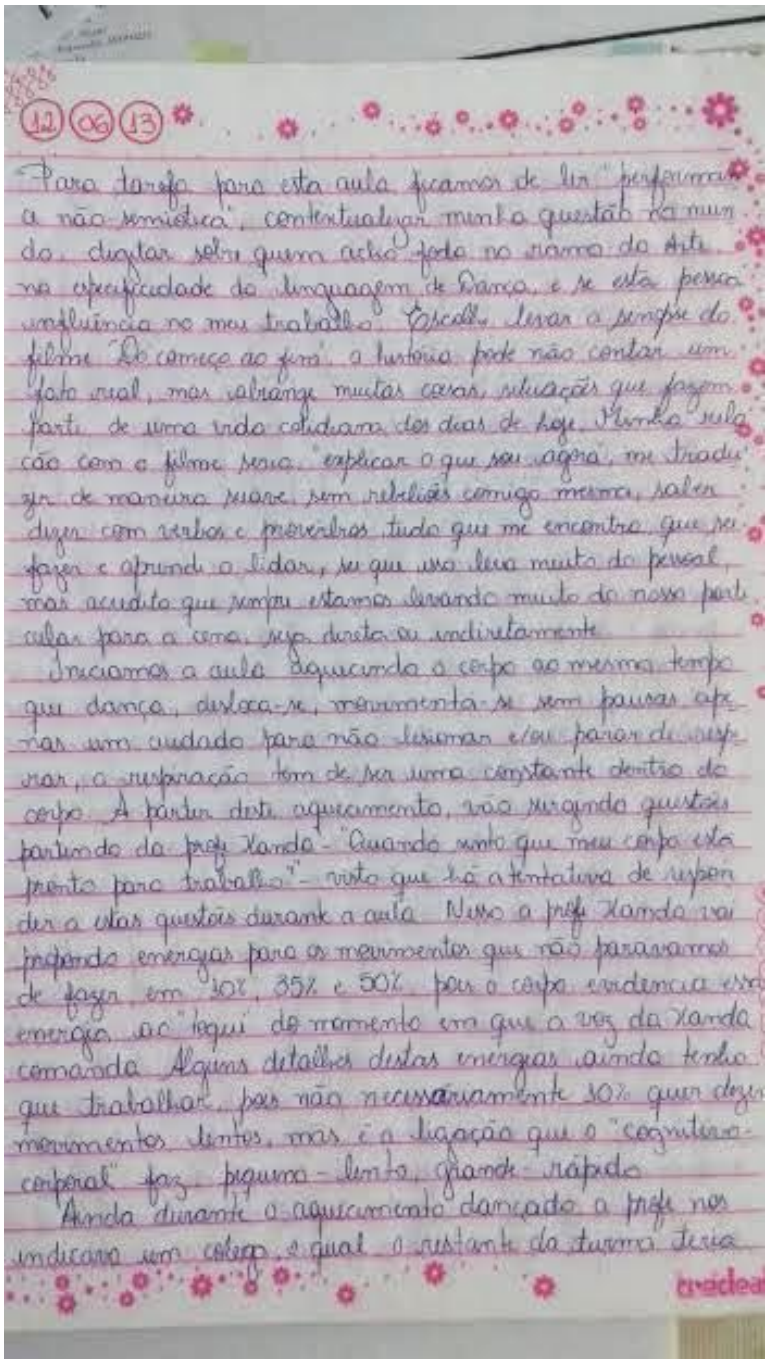
Apêndice 1: Diário de processo – Acervo pessoal da autora.



Hoje começando, pelo primeiro dia de aula, com composição coreográfica II, com mil espectativas, alcancei um patamar de necessidades, que já pensei, que eu nunca teria na vida, necessidades acumuladas, eu daria assim um nome, acredito que elas vem de tempos, como a prática empregnada no meu corpo, que sinto tanta falta, o precisar gritar, espandir tudo que dá, explodir, e voltar a ser uma mínima partícula que vai crescendo com o tempo, se acumulando novamente, mas de novas experiências, novos frutos e ventos que sussurram no ouvido tanta coisa que já se passou. Eu sinto tanta necessidade de falar, falar e falar com o corpo, é como se eu não soubesse mais me comunicar oralmente, não que eu não me comunique, mas o corpo é algo muito mais fascinante, encanta, resplandece, vibra o ser, a alma, nos tira do eixo utilizá-lo, ou às vezes coloca no eixo. Não saberia explicar em palavras, poesias ou em frases, o que é falar corporalmente, ele por si só já explica, traduz, significa o que se pretende dizer.

Em composição I pude perceber tantas coisas... eu pude me perceber, olhar o "eu-interior", pois até então,

Apêndice 2: Diário de processo – Acervo pessoal da autora.



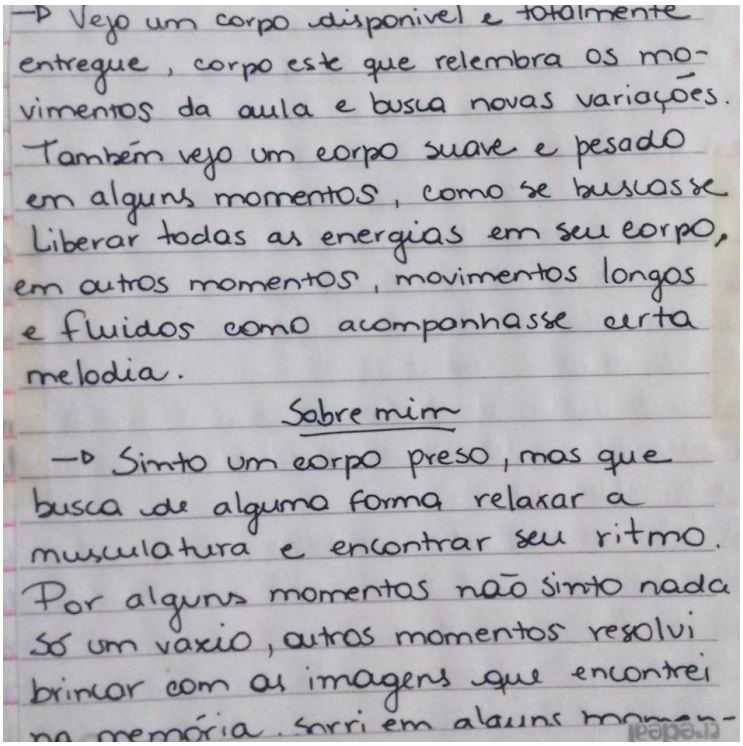
12 06 13

Para tarefa para esta aula ficamos de ler "performance não semiótica", contextualizar minha questão no mundo, digitar sobre quem acho foda no ramo da Arte na especificidade da linguagem de Dança, e se esta pessoa influência no meu trabalho. Escolhi levar a sempre do filme "Do começo ao fim", a história pode não contar um fato real, mas abrange muitas coisas, situações que fazem parte de uma vida cotidiana dos dias de hoje. Minha relação com o filme seria "explicar o que sou agora", me traduzir de maneira suave, sem rebeliões comigo mesma, saber dizer com verbos e proverbios tudo que me encontro, que sei fazer e aprendi a lidar, sei que isso leva muito do pessoal, mas acredito que sempre estamos levando muito do nosso particular para a cena, seja direta ou indiretamente.

Iniciamos a aula aquecendo o corpo ao mesmo tempo que dança, desloca-se, movimenta-se sem pausas apenas um cuidado para não lesionar e/ou parar de respirar, a respiração tem de ser uma constante dentro do corpo. A partir deste aquecimento, vão surgindo questões partindo da profe Xanda - "Quando sinto que meu corpo está pronto para trabalho" - visto que há a tentativa de responder a estas questões durante a aula. Nisso a profe Xanda vai propondo energias para os movimentos que não paravamos de fazer em 10%, 35% e 50%, pois o corpo evidencia essa energia ao "toque" do momento em que a voz da Xanda comanda. Alguns detalhes destas energias ainda tenho que trabalhar, pois não necessariamente 10% quer dizer movimentos lentos, mas é a ligação que o "cognitivo-corporal" faz pequeno - lento, grande - rápido.

Ainda durante o aquecimento dançado a profe nos indicava um colega, o qual o restante da turma teria

Apêndice 3: Diário de processo – Acervo pessoal da autora.

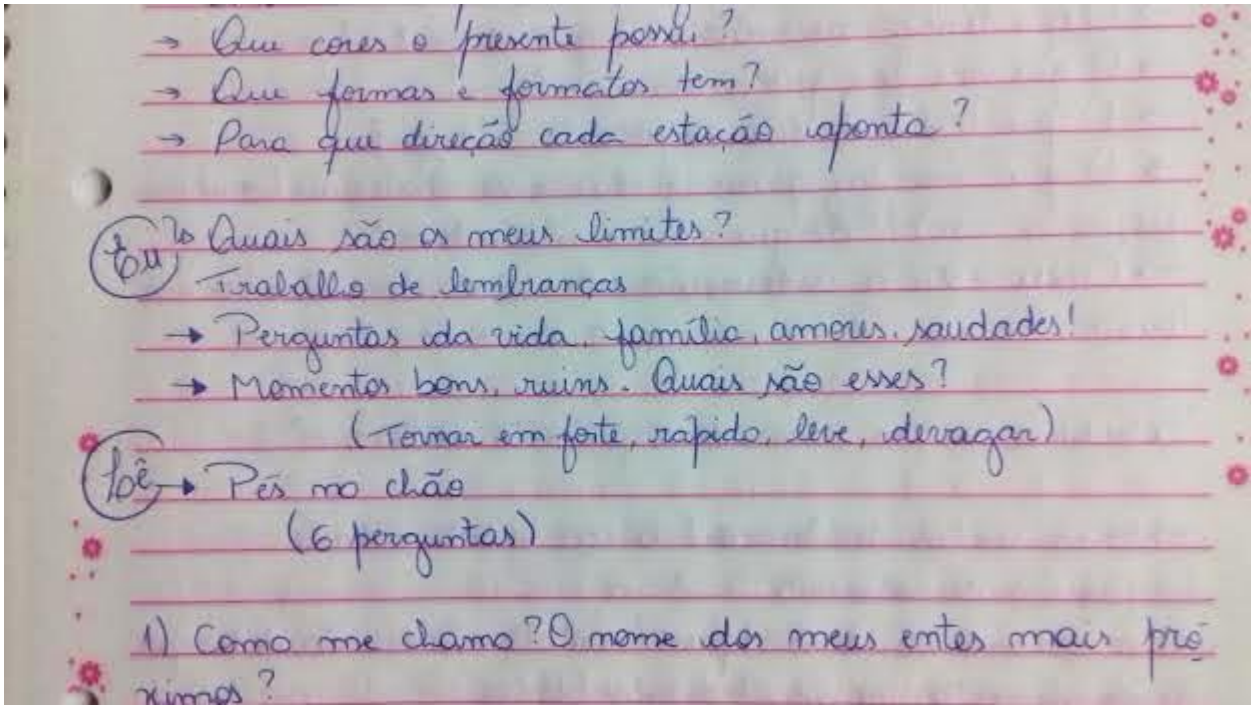


→ Vejo um corpo disponível e totalmente entregue, corpo este que relembra os movimentos da aula e busca novas variações. Também vejo um corpo suave e pesado em alguns momentos, como se buscasse liberar todas as energias em seu corpo, em outros momentos, movimentos longos e fluidos como acompanhasse certa melodia.

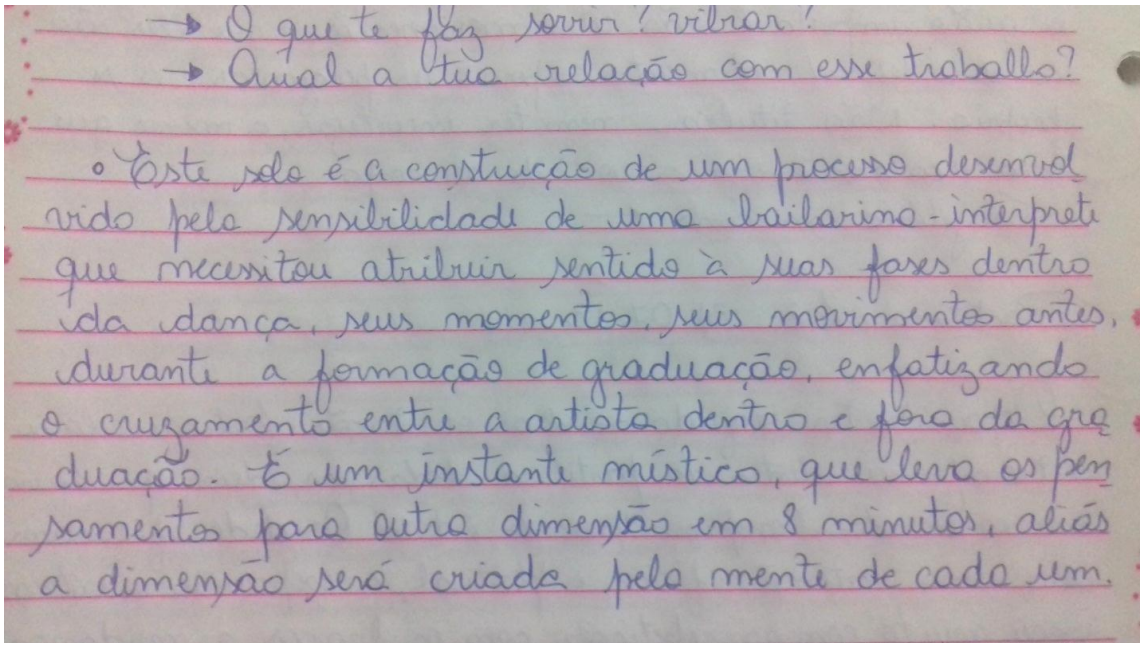
Sobre mim

→ Sinto um corpo preso, mas que busca de alguma forma relaxar a musculatura e encontrar seu ritmo. Por alguns momentos não sinto nada só um vazio, outros momentos resolvi brincar com as imagens que encontrei na memória. Sorri em alguns momen-

Apêndice 4: Diário de processo – Acervo pessoal da autora.



Apêndice 5: Diário de processo – Acervo pessoal da autora.


→ O que te faz sorrir? vibrar?
→ Qual a tua relação com esse trabalho?

- Este solo é a constituição de um processo desenvolvido pela sensibilidade de uma bailarina-intérprete que necessitou atribuir sentido à suas fases dentro da dança, seus momentos, seus movimentos antes, durante a formação de graduação, enfatizando o cruzamento entre a artista dentro e fora da graduação. É um instante místico, que leva os pensamentos para outra dimensão em 8 minutos, aliás a dimensão será criada pela mente de cada um.

ANEXOS

Foto: Acervo pessoal da autora
Local: Centro de Eventos – Fenadoce – Pelotas (2014)

Foto: Acervo pessoal da autora
Local: Universidade Federal de Pelotas - UFPel (2015)

Foto: Acervo pessoal da autora
Local: Universidade Federal de Pelotas - UFPel (2015)

Foto: Acervo pessoal da autora
Local: Universidade Federal de Pelotas – UFPel (2016)

Foto: Acervo pessoal da autora
Local: Biblioteca Pública Pelotense - Pelotas (2016)

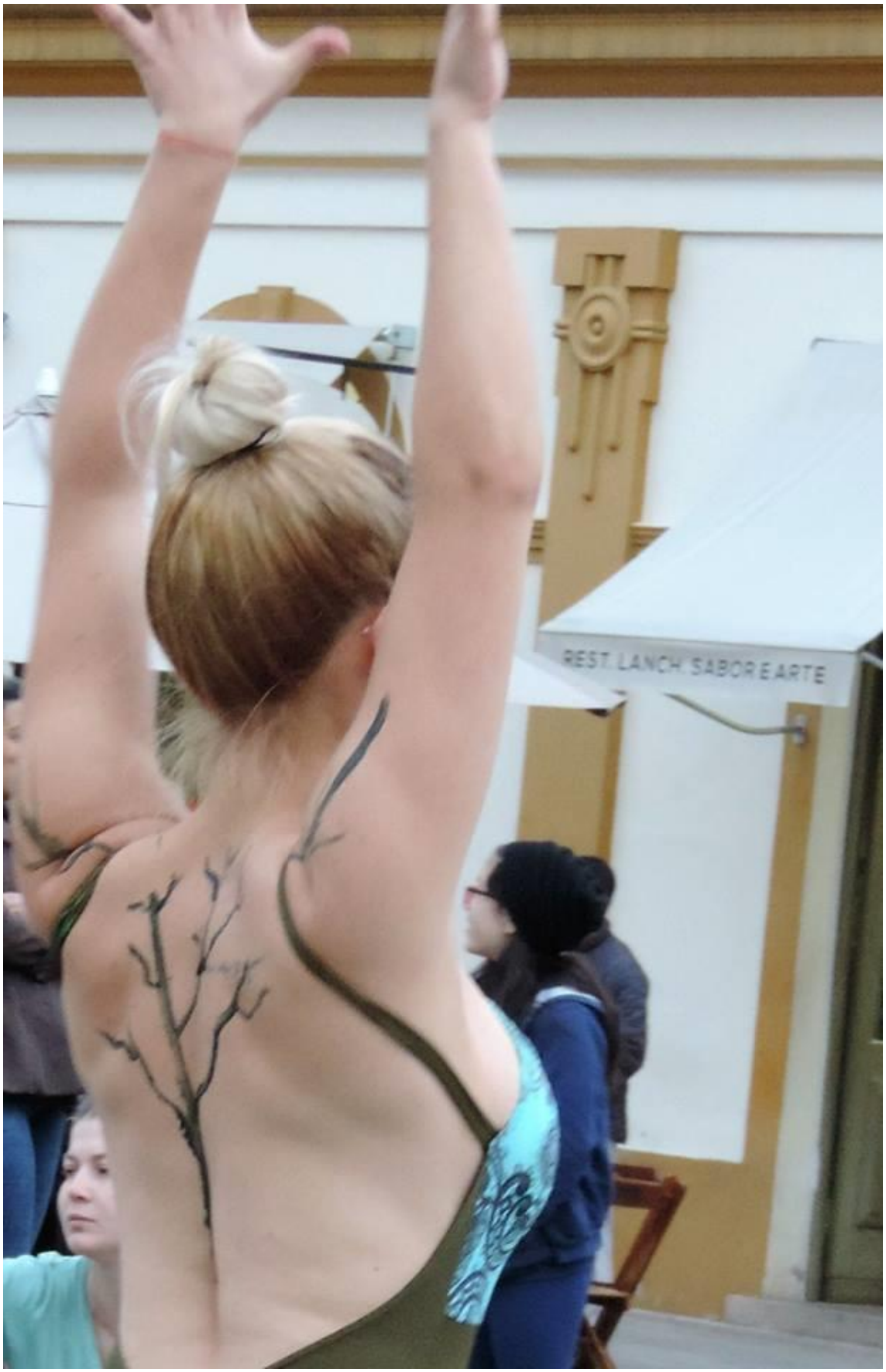


Foto: Acervo pessoal da autora

Local: Mercado Público – Pelotas (2016)

Foto: Josiane Franken Corrêa Local: Sala Carmen Biasoli (UFPel) - Laboratório de Criação (2016).

Uma das colegas colocando flores - Registro do dia da apresentação. Foto: Josiane Franken Corrêa. 16/03/2017.

Carolina Portela, Nadyne Uakti, João Cruz e Taison Furtado: colegas que me auxiliaram durante a apresentação. Foto: Josiane Franken Corrêa. 16/03/2017.

Momento da Defesa Teórica do Trabalho – logo após a apresentação. Local: Lita UFPel. Foto: Josiane Franken Corrêa. 16/03/2017.