

Miriam Brockmann Guimarães
Pelotas, 2018

Berê Fuhro Souto e suas estratégias de composição coreográfica.

Este artigo é parte do meu trabalho de Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Dança – Licenciatura, da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciada em Dança. Orientadora é a Prof.^a Me. Débora Souto Allemand, defendido na data do dia 1 de março de 2018. Teve como objetivo identificar e discutir estratégias de composições coreográficas utilizadas pela diretora Berê em seus espetáculos do Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto.¹ A pesquisa também está voltada nos caminhos que a diretora Berenice Fuhro Souto percorreu para preparar suas intérprete-criadoras: o uso da técnica de pilates aliada à respiração, uso da voz e palavra, ligações com áreas diversas de arte e também da literatura e da filosofia. O processo de pesquisa aconteceu durante três semestres, inicialmente no projeto em dança I, seguido da orientação do TCC I e TCC 2.

A princípio, foi necessária a organização de entrevistas semiestruturadas que, segundo o Lakatos (2003), geralmente são constituídas por uma série ordenada de perguntas, que devem ser respondidas abertamente, na presença do pesquisador, embasadas por um questionário que aponte os pontos a serem abordados.

Com a permissão de algumas das intérprete-criadoras que trabalharam com a diretora do grupo na composição coreográfica de Tempos Brancos, apareceu a oportunidade de convidá-las para participar da pesquisa, uma vez que a diretora Berê Fuhro Souto, como é chamada, faleceu na data de 21 de março de 2017 (DIAS, 2017). Surgiu, desde então, a oportunidade de aproximação com algumas intérprete-criadoras que se propuseram em relatar o processo no grupo, oferecendo a sua visão sobre os ensaios/aulas que, através de entrevistas, concepções de dança contemporânea.

Dessa forma, sensibilizadas com os acontecimentos, elas foram contando suas trajetórias, direcionadas em focos diferentes, deixando fluir nas falas as suas vivências, podendo obter algumas formas de visão do grupo, também aspectos direcionados às estratégias de composição e dos elementos que compõem os espetáculos do grupo. Assim, as entrevistas acabaram tornando-se abertas.

A entrevista aberta é utilizada quando o pesquisador deseja obter o maior número possível de informações sobre determinado tema, segundo a visão do entrevistado, e também para obter um maior detalhamento do assunto em questão. Ela

¹ A diretora do Centro Contemporâneo foi Berenice Fuhro Souto em sua trajetória de 30 anos na cidade de Pelotas com o grupo de dança contemporânea e sua característica principal foi trazer para suas obras coreográficas de muitas vertentes de áreas artística e literárias. A diretora faleceu em 2017. Assim foram feitas entrevistas com algumas intérprete-criadoras do seu grupo.

é utilizada geralmente na descrição de casos individuais, na compreensão de especificidades culturais para determinados grupos e para comparabilidade de diversos casos (MINAYO, 1994, p.74).

A hipótese inicial da pesquisa era de que a criação de movimentos coreográficos tivesse partido de estímulos sonoros, com a ideia de apontar qual era relação da trilha sonora na montagem de espetáculo. A pesquisa se modificou na medida em que aconteceu a entrevista inicial e que, de fato, a hipótese não se confirmava. Assim, apareceu a possibilidade de um registro de como foi o processo criativo coreográfico.

Essa pesquisa tem uma abordagem de cunho qualitativo e cartográfico, que para Deleuze e Guattari (1995) há possibilidade de enxergar de outra forma. A cartografia se propõe a investigar outras metodologias adotadas, na medida em que o pesquisador se defronta com o objeto estudado. Assim, o investigador, no processo metodológico, vai traçando novos territórios e percorrendo outros caminhos que ampliam os conhecimentos desse sujeito. Nesse sentido, não há o distanciamento dele do seu objeto, o que ocorre é um novo processo de produção de conhecimento.

Os instrumentos de pesquisa foram as entrevistas e o referencial teórico. O TCC da orientadora desta pesquisa, Débora Souto Allemand², e as falas da diretora Berê sobre seu Centro Contemporâneo que também deram apoio nesta pesquisa, pois estavam transcritas no TCC da Débora, bem como os vídeos e fotos, além de contribuir com suas falas dentro do referencial teórico, processo incomum, por razões que nos aproximaram da cartografia.

A primeira entrevistada foi à professora Josiane Franken, a segunda entrevista realizada foi com a Bruna Oliveira e a terceira entrevistada foi Cristiane Oliveira, todas em Outubro de 2017 na cidade de Pelotas.

Este artigo será dividido em introdução, referencial teórico, dança contemporânea e traz informações sobre respiração, voz e palavra e pergunta, composição coreográfica e no final a análise de dados.

Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto

Durante muitos anos, o Centro Contemporâneo obteve diversas formações de intérpretes-criadoras e o desenvolvimento das aulas foi diversificado entre o teatro, a literatura e o audiovisual. Em locais diferentes eram apresentados os seus trabalhos – na rua, prédios históricos da cidade, elaborações feitas pela diretora que combinavam na criação e na relação com o espectador. Berê, no tempo que dava aula na escola, lembra-se de ter um modo de falar e pensar com a dança, sobre as situações da vida, o quanto

² Foram utilizadas as falas da própria diretora Berê do TCC: ALLEMAND, Débora Souto, A dança e a cidade: diálogos sobre o espaço urbano e a criação artística. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

O blog do centro contemporâneo é: <http://centro-bere.blogspot.com.br/>

mexe com as memórias e quantas sensações são sentidas (ALLEMAND, 2014).

Débora criou o site Palavra Coreografada³, organizando os materiais coreográficos da diretora, como uma forma de contribuir com a parte técnica. Débora escreveu neste trabalho sobre como realizava seus projetos junto ao grupo. Assim, forneceu dados para esta pesquisa, que tenta descrever além das análises, a consideração da intérprete-criadora, de explicar o quanto a diretora se voltou, em sua existência, para que a dança tivesse seu lugar.

Desta forma, seguindo estímulos de temas lembrados nas entrevistas, formando um conjunto de dados que constituíram o processo de discussão, identificação do referencial teórico, aliado pela fala das bailarinas sobre o grupo Centro Contemporâneas Berê Fuhro Souto, fazer reflexões e discussões sobre os espetáculos do grupo e demais estratégias de criação, próximo tópico se refletirá sobre algumas formas da diretora Berê conduzir seus espetáculos (GUIMARÃES, 2018).

Referencial Teórico

Dança Contemporânea

Atualmente, muito se discute sobre o quê de fato seja a Dança Contemporânea. Para Louppe (2012), a dança contemporânea abrange modos de pensar o mundo, um processo de construção de formas e de sentidos através das ações corporais (na performance e na prática destas ações ou na teoria e no pensamento sobre a dança).

A dança, em diferentes momentos históricos e sob a influência de novas formas de organização social, igualmente como essas organizações nas artes em geral, foi ressignificando e construindo diferentes maneiras de se expressar em todas as áreas artísticas e alterando formas e modos de se colocar no mundo.

No mesmo viés, José (2011) reflete que a dança contemporânea é mais que uma técnica específica, mas uma coleção de sistemas e métodos desenvolvidos a partir da dança moderna e pós-moderna. A dança contemporânea não se define em técnicas ou movimentos específicos, pois o intérprete/bailarino ganha autonomia para construir suas próprias partituras coreográficas a partir de métodos e procedimentos de pesquisa, como: improvisação, contato-improvisação, sistema Laban, técnica de release, Body Mind Centery (BMC), Alvin Nikolai, entre outras.

Assim, muitos artistas representaram esse período histórico, como exemplo o bailarino e coreógrafo Merce Cunningham, ex-solista da companhia

³ O site palavra coreografada foi criado por Débora Souto Allemand e estas informações se encontram em: GUIMARÃES, Miriam Brockmann. Tempos Brancos: rememorando estratégias de composição coreográfica. 2018. 186f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

de Martha Graham, que modificou/transformou muitos conceitos clássicos de dança. Cunningham começou a trabalhar com muitas possibilidades e enxergou a dança de outras formas em suas manipulações do movimento, sem o compromisso do enredo ou da caracterização dos personagens. O referido bailarino começou a trabalhar com métodos de criação, surgindo à improvisação, e com o uso intensivo da tecnologia e montagens ao acaso. Sua movimentação caracterizava-se pela fluidez e agilidade, mas ao mesmo tempo pela precisão e definição clara de formas (RODRIGUES, 2000).

A ousadia da experimentação vem unir-se ao referencial tradicional, inaugurando um novo gênero de conceituação coreográfica, onde o enredo não era uma regra. O novo pensamento contemporâneo extrapola qualquer técnica ou conceito, não abandona nenhuma técnica, mas enfatiza a experimentação de outras possibilidades do movimento, a desconstrução e a resignificação, impulsionando ao inusitado e ao intuitivo. Cunningham dizia que era para além da imaginação, para além do que a mente humana pudesse atingir (RODRIGUES, 2000).

Para o autor Borsani (2014), o bailarino, também chamado de intérprete ou intérprete-criador, torna-se mais ativo, deixando de ser apenas executor das proposições do coreógrafo por meio de suas habilidades técnicas e passa a ser requisitado por este na composição de suas obras.

Ao coreógrafo cabe a função de estimular os bailarinos a elaborar um material que possam criar organizar e/ou estruturar, conforme suas ideias, histórias de vida, repertório corporal e assim por diante, assumindo o papel de diretor. Acontecem então, “novas propostas e estratégias de composição em Dança” (BORSANI; VIEIRA, 2014, s.p.).

A dança contemporânea busca esse viés em manter no palco o valor de uma experiência em curso, na execução dos movimentos, onde sem esse valor a dança pode se perder, é no excesso performativo que acontece essa mobilização e atividade perceptiva (LOUPPE, 2012).

Composição coreográfica

As autoras Lobo e Navas (2008) refletem a coreografia como uma estrutura que tem o foco na formação do intérprete, que é capacitado de criação, formando composições em dança. Segundo elas, nas etapas de criação da composição, o ator bailarino começa com seu corpo, inquieto e questionador e parte de três eixos, o imaginário criativo (conteúdos e ideias percebidas), o corpo cênico (corpo preparado para a cena) e o movimento estruturado (elaborações dos movimentos que estruturam ações, espaços e dinâmicas).

Muniz (2011) reflete sobre a coreografia:

Coreografia é manifesto, é imagem, é sensação, é corpo imóvel, é objeto em movimento, é relação.

Coreografia é encontro, é repetição, é diálogo, é confusão, é boneco que dança, é corpo em transe, é negociação.

Coreografia são penas flutuando, é tijolo voando, é folha amassada, é bolha de sabão, é aviãozinho de papel, e escorregar e beijar (MUNIZ, 2011, p.169).

A coreografia é basicamente um conjunto de movimentos e a sequência composta desses movimentos compõem a dança. Para se criar/compor em dança é preciso ter experimentado, são processos também ligados à criatividade que devem ser exercitados para dar forma e estrutura à composição da obra. As autoras narram que na dança quem escreve é o corpo com suas percepções, sensações e sentimentos transformados em qualidades expressivas, no espaço e no tempo (LOBO, NAVAS, 2008).

Assim, para Lobo e Navas (2008), o conceito de coreógrafos engloba pessoas que reúnam potenciais e qualidades perceptivas, intuitivas, imaginações criativas tenham sensibilidade, exercita a capacidade de risco, gosto excêntrico pelo inusitado, interesse na realização de pesquisa, capacidade de selecionar, organizar, formatar e transbordar as suas criações.

Outra alteração é quanto ao produto final, ou seja, a coreografia nas relações que se referem ao ato de educar, na importância em questionar o diálogo entre os alunos, intérpretes e o professor coreógrafo. Assim, para Lima (2006), os concursos que visam à competição e o processo de imitação de danças já configuradas perdem este foco na representação de um diálogo estético para construção de sentidos, que tem a possibilidade de promover a consciência pelo movimento e a própria direção com o fato de sentir e expressar.

Na imitação se persegue um modelo e insiste em um produto mecanicista, mas não como uma possibilidade de expandir e desenvolver a sensibilidade como auxiliares do pensamento, na experimentação pessoal do mundo em outras perspectivas e visualidades (LIMA, 2006).

Nos próximos capítulos, serão organizados o referencial teórico de algumas estratégias de composição que eram utilizadas pela diretora Berê.

Abordar as estratégias de composição coreográfica é necessário falar na Respiração na dança, Louppe (2012) considera que nada é mais certo que observar a mobilidade, os movimentos involuntários, profundos e na contração e dilatação do tórax, pois a respiração é abertura do corpo, onde todo corpo é dilatado para uma respiração contínua. Uma conexão com o interior e o exterior, um filtro movido de sensações, é responsável pelo fluxo da vida. A dança contemporânea procurou encontrar a conexão com as qualidades de movimentos, e aciona antropologicamente essas memórias do corpo.

É necessária uma consciência para a respiração, heranças de movimentos de longa tradição, os conhecimentos sensoriais e intelectuais orientais que a dança contemporânea busca desenvolver no estudo do movimento (LOUPPE, 2012).

Para Louppe (2012), os movimentos pulmonares determinam os dois modos do movimento e da sua expressão, mudanças da matéria corporal, partindo para outra fisicalidade pelo processo da respiração.

Outra estratégia de composição da diretora Berê eram as perguntas e os modos de perguntas criados pela coreógrafa Pina Bausch (1940-2009), que acionam a refletir sobre os modos de fazer e pensar na dança na criação, onde a criadora convocava seus bailarinos nas suas experiências na área de afeto, para serem cocriadores de dança. Trabalhava com afetos como fonte geradora de dança, valorizando os diferentes modos de dança que os corpos experimentam, agem e movem com artefatos culturais, na busca incessante de abrir os corpos destes intérprete-criadores para o reconhecimento de suas potencialidades em relação direta com seu mover-se (BERTÉ, 2015).

Com bailarinos de diferentes biotipos, nacionalidades e pelo seu viés pedagógico, Pina Bausch agrupava diferentes culturas e como marca de seu trabalho o aspecto interdisciplinar nos elencos, propondo a pedagogia da pergunta e como saber perguntar, sendo a pergunta uma ação que afeta modos de existir e o que os move (BERTÉ, 2015).

Outra relação com o trabalho de Pina, Berté (2015) articula a cultura de imagem com seu papel social na imagem da vida na cultura, transita nas ideias das relações dos bailarinos com suas experiências múltiplas, complexas e também contraditórias. Essas experiências que são construídas a partir de circunstâncias e posições do corpo sujeito no ambiente, modificam, alteram, afetam e condicionam o ato de olhar.

Outro viés, em Travi (2011), no Livro “A dança da mente: Pina Bausch e a psicanálise” defende que Pina trabalha com o inconsciente em sua prática, onde habita a falta de lógica e a contradição. Segundo Ciane Fernandes (2007), as peças de Pina Bausch apresentam um caos grupal generalizado, sob certa ordem, provocando experiências inesperadas entre bailarinos e plateia.

Para Travi (2011), reproduzir um bombardeio de perguntas para provocar, retratar no corpo, respostas verbais, gestuais, corporais, para transformar-se em coreografias, segundo a autora, é lançar o bailarino num oceano de subjetividade, na pesquisa de si mesmo.

Outra referencia da diretora Berê foi à voz e palavra coreografada. Segundo Mônica Dantas (2012), a voz pode ser utilizada como ampliação da respiração, emergindo da gestão dos ruídos e sons provenientes do ato de respirar, potencializados pelo esforço do corpo que dança. Essas sonoridades surgem como um prolongamento do corpo dançante, acentuando sua expressividade fundamental.

Como sublinha Fèbvre (1995), é como se o corpo dançante se deixasse transbordar por suas funções orgânicas ou por suas pulsões, o que acaba por dramatizá-lo, mesmo que o contexto coreográfico não seja aquele do drama.

Outra possibilidade de emprego da voz é como partitura rítmica ou melódica. Nesse caso, a voz está a serviço da produção de uma musicalidade

que impregna o corpo dançante e que suscita variações rítmicas nos seus movimentos. Muitas vezes, a voz sustenta ou pontua o movimento, compartilha de seu trajeto espacial e energético por meio de suas variações de altura e timbre. A palavra pode surgir nesse jogo, mas o ritmo e a melodia é que são protagonistas (DANTAS, 2012).

Identificações e discussões

Esta análise de dados está dividida nas formas de trabalho da diretora Berê e as estratégias de composição.

Iniciando a registrar as falas sobre as formas da diretora de dar aulas, na relação com Allemand (2014), ela conta que, segundo a diretora dizia, todos poderiam ser bailarinos. Todos eram capazes, trazendo para suas obras diversos corpos, sem limitações, uma ligação com o seu estado próprio de ser, uma pessoa que agregava outras, constantemente, influenciando a muitos esse comportamento de distribuir-se por onde passava.

Conta Cris que Berê trabalhava neste viés, pouco importava para ela de onde e como esse bailarino se apresentava diante da vida em relação à dança. Assim, sente e é afetada (CRIS in GUIMARÃES, 2018).

A entrevistada Bruna disse que “Berê tinha capacidade de tratar as pessoas humanamente com um objetivo ou uma meta artística”. “Bom é o que tu faz bem e a maior verdade da vida é fazer o que te faz bem” (BRUNA in GUIMARÃES, 2018 p. 132).

Neste processo natural do comportamento da diretora, a bailarina Cris conta que esse objetivo que Berê tinha, fazia com que ela, vivenciasse muitos corpos diferentes, como forma de autoconhecimento: “O que encantava na Berê é tu conviver com pessoas diferentes [...] Berê dizia: tu tens que vivenciar outras tribos para que tu possas criar a tua própria [...] eu e a Berê fazíamos trabalhos em casa, muito simples, textos, direção” (CRIS in GUIMARÃES p. 168). Nessa relação próxima à Berê, ela declara o gosto da diretora por misturar linguagens em suas aulas, dando oportunidade para pensar o quanto é enriquecedor aproveitar dos alunos, suas diferenças, compartilhando relações em dança, conhecendo pessoas diferentes, trocando experiências, todas poderiam estar envolvidas na criação, entre técnicas de dança e leituras.

O grupo fazia aulas de contato-improvisação, alongamento, força, pilates solo e estratégias de consciência corporal – alavancas e respiração. Além disso, utilizavam estratégias de confiança entre os integrantes do grupo e trabalham com técnica de voz para “buscar movimento através das palavras” (SOUTO in ALLEMAND, 2014 p.143). O objetivo principal do grupo era coreografar a partir de letras, palavras e textos.

Cristiane e a diretora moraram juntas por um período e em casa ensaiavam composições de textos e a dança. A sua entrevista foi um tanto incomum, ela ainda sofria as consequências da partida da Berê, de trocar

muitas memórias e sensibilidades, bastante instigante e criou caminhos bastante diversificados de pesquisa, com suas memórias desde adolescente na companhia da Berê.

Outro fato que conta as formas da diretora de dar aula reafirma a fala da entrevistada Josiane, quando diz: “Qualquer perfil corporal poderia fazer parte e o que mais importava pra ela era o comprometimento, podia até não ter participado de outros trabalhos, mas era assídua” (JOSI in GUIMARÃES, p.100). Isso reafirma a ideia de que todos eram capazes, sendo assídua e disciplinada nos ensaios em aulas semanais. Isto corrobora com o que a Berê fala, quando diz que mesmo sendo desregrada, o mais importante para ela era se comprometer com os ensaios.

Débora conta sua trajetória com a Berê em relação à pesquisa sobre concepções do que é dança contemporânea e como entendeu e adentrou nas suas aulas. Nas vivências entre improvisos e estímulos para criar, ofereceu suas memórias e sua percepção de como enxerga agora, como professora, o aprendizado trazido das aulas do grupo e as formas de dar aula que foram se constituindo naturalmente no seu roteiro diário.

Foi com a Berê que eu entendi o que era dança contemporânea mesmo. Porque eu achava que fazia dança contemporânea antes de trabalhar com ela. Claro, no curso de Dança eu já comecei a ter experiências como intérprete-criadora né, porque entrei em 2008 e foi ali que comecei a transformar minha forma de ver e entender a dança. Mas no grupo da Berê é que eu entendi como era essa função de ela dar um tema ou um estímulo para que a gente improvisasse. Volta e meia à gente reclamava que ela fazia muito rápido, nem nos dava tempo de experimentar direito e já queria que a gente definisse uma sequência e passasse pros outros. Sempre tinha um momento de conversa no final das aulas. É engraçado porque pra falar do Centro Contemporâneo eu preciso falar muito da Berê, o grupo é sempre a cara de seu coreógrafo. E, além disso, a filosofia do grupo é a filosofia de vida da pessoa mesmo, não dá pra ser democrático na vida e autoritária na dança, por exemplo, e vice-versa (DÉKA in GUIMARÃES, p.28).

De fato, essa consideração feita pela Débora, em dizer que não seria possível estar em uma amplitude de pensamento que agrega a todos e ser uma ditadora de regras formatadas, o centro contemporâneo é a marca da Berê, um processo multiplicador de conhecimento.

Esses pensamentos de percepção de sensações e sensibilidade estão muito ligados ao modo de inclusão da diretora Berê, em relação à recepção de novos bailarinos. Assim, Bruna diz que Berê: “Não agradava fazer audição e escolher um bailarino e outro não [...] era só ver se funciona pra ti, dispensando processos de competição” (BRUNA in GUIMARÃES, p.132). Bruna conta também que Berê “passou a ter participações em festivais, grupos, buscar outro discurso estético, político, dialógico” (BRUNA in GUIMARÃES, p.134).

Outro assunto abordado nas entrevistas foi em relação à coreografia nas relações que se referem ao ato de educar, na importância em questionar o diálogo entre os alunos, intérpretes e o professor coreógrafo. Como professores, temos a compreensão de que lidamos com diferentes corpos,

todos com suas limitações, que exigem respeito dos professores. Assim, para Lima (2006), os concursos que visam à competição e o processo de imitação de danças já configuradas perdem este foco na representação de um diálogo estético para construção de sentidos, que tem a possibilidade de promover a consciência pelo movimento e a própria direção, com o fato de sentir e expressar, já a competição leva o aluno a extremos ligados ao processo de disputa de território.

Neste sentido, a entrevistada Bruna conta sua história no grupo, como aconteciam às aulas, o modo de trabalho da diretora e demais aspectos narrados deste espetáculo e de outros em que ela participou. Conta que se utilizava de uma metodologia artística, onde a dança não visava algo de competitivo, dando oportunidade para novos integrantes constantemente, reforçando o momento em que Allemand (2014) lembra que qualquer corpo poderia ser dançante nas aulas da diretora. Para todas as entrevistadas, na Berê existia uma relação democrática. Com o pensamento de agregar, somar, fica bem difícil ter um posicionamento de exclusão por parte de escolhas competitivas.

Josiane refletiu também que a diretora agregava várias áreas de conhecimento em suas obras, dizendo: “ela tinha esse hábito de chamar especialistas em suas áreas” (JOSI in GUIMARÃES, p.112). Estas intérprete-criadoras concordam no quanto ela agregava diferentes corpos e sem medo de trazer pessoas para lhe ajudar em compor espetáculos, dando oportunidade para muitos artistas de várias áreas.

Para Bruna, “a Berê aproveitava a formação de cada um, autogestionado se produz, se autor reproduz, às vezes ela dava aula, às vezes ela pedia pra uma de nós darmos aula” (BRUNA in GUIMARÃES p.134). Franken e Hoffmann (2014) refletem que hoje se pensa em ideais de respeito, diversidade e democracia e essa educação inclusiva, interdisciplinar, independente do que é abordado pelo docente em dança, tem condições de fomentar um momento democrático de expressão e criação artística.

Estratégias de criação coreográfica

Em relação com a criação, a entrevistada Josiane conta que “ações eram feitas para disponibilizar o corpo para dança” (JOSI in GUIMARÃES p.102), produzindo em tempo real ações através de palavras e gestos e seus interesses literários traziam esse potencial criativo à cena. Berê in Allemand (2014) em sua fala, descreve as diversas formas de ver uma determinada situação, pois cada intérprete-criador tem na mente seu modo de expressão, como ele vai entender e passar depende deste ponto de vista. Mesmo antes do nosso nascimento, somos carregados de signos e marcados pela herança de onde viemos. A cada dia, criamos novas formas de ver e estar no mundo, manifestando particularmente estas noções no espaço gestual próprio de cada um de nós (TRAVI, 2011).

A diretora Berê diz: Eu vou facilitando vocês de um modo que vocês vão exercitando a imaginação e criando seus próprios passos, isso eu gosto de definir sempre, porque tá no meu método de dança, que é aquela função da chuva que eu digo, se a chuva arrasou a tua casa, tu tens um tipo de sentimento, e se a chuva é boa pra tua colheita, o teu sentimento é outro. É daquelas partituras que vocês vão criando, eu vou montando as coreografias. Na hora que eu vou olho assim, eu já sei mais ou menos quem encaixa com quem, aonde, aonde vou te colocar, enfim. A criação é conjunta, os textos e roteiros (BERÊ in ALLEMAND, 2014, p.140-141).

Uma relação metodológica, psicológica e pedagógica é a diretora Pina Bausch, que na criação mexia profundamente com a sensibilidade de seus bailarinos, era uma diretora que explorava a vida dos seus intérprete-criadores com perguntas coreográficas, repetições e exaustão, transformando em material coreográfico, poderiam ser experiências sensoriais, cinestésicas, de religião, de memória e muito mais. Berê trabalhava com o interior das emoções, no mesmo viés, pouco importava para ela de onde e como esse bailarino se apresentava diante da vida em relação à dança, pois ela dizia que quem caminha, dança. Assim sente, toca, vê, ouve, tudo é material para trabalhar em suas aulas e ensaios bastante incomuns, na busca de transitar com as emoções guardadas entre palavra, movimento, gesto (ALLEMAND, 2014).

Berê faz uma analogia sobre o modo de encarar as coisas da vida e suas criações e roteiros, em um caderno que só ela entendia, onde anotava as costuras e lembretes de momentos criativos. Lobo e Navas (2008) pensam a coreografia como uma estrutura que tem foco na criação, formando composições em dança. Para Berê, a imaginação era fundamental no papel criador do ator bailarino. Cris relatou que “a Berê monta os espetáculos, as pessoas trabalham, ela costura as coisas, escreve, fazia os tópicos, fazia um roteiro que só ela compreendia” (CRISTIANE in GUIMARÃES, p.170). Através do imaginário criativo e através da experimentação é acentuado o movimento e as histórias vividas no corpo se transformam em partituras coreográficas (LOBO; NAVAS, 2008).

Cristiane comenta que Berê “tinha um método dela de dança” (CRISTIANE in GUIMARÃES, p.179) e para que este método acontecesse, era necessário comprometimento do aluno com o processo criativo. Ações eram feitas para a construção destas partituras, para formar o material coreográfico, através de exercícios propostos, pois Berê era comprometida em tomar a direção das suas composições. Para se criar/compor em dança, a experimentação é parte da criação, para dar forma e estrutura à composição da obra (LOBO; NAVAS, 2008). Com toda esta bagagem coreográfica, a diretora e coreógrafa Berê adquiriu muita experiência na sua prática, foram anos de dedicação, distribuindo tarefas e introduzindo caminhos coreográficos para seus bailarinos.

Josiane conta como esse método da Berê tinha muitas formas de aulas, muito diversas, dinâmicas e colaborativas, dentre oficinas e preparação corporal.

E uma destas preparações está no estudo do corpo vocal, segundo a entrevistada Josiane: “a diretora Berê trabalhava com movimentações através de falas poéticas, temas geradores, uma linguagem que buscava acionar gestos e tonalidades vocais, a voz como fio condutor do processo” (JOSIANE in GUIMARÃES, p.110). Esse trabalho com a voz em cena é particularmente um amparo para as poéticas de palavras.

Os autores Gayotto e Silva (2007), nas pesquisas da voz, abordam aspectos técnicos e criativos, com a perspectiva de aguçar e aprofundar no corpo do ator bailarino a sua expressão vocal. Ainda, para os autores, a voz na dança-teatro é parte central no processo de criação e preparação de atores, com o uso do aparelho fonador, até a preparação de uma poética da voz. Berê trabalhava com aspectos da dança-teatro, pois seus trabalhos eram bastante reconhecidos também pelo recurso do uso da voz em seus espetáculos, Tempos Brancos e suas Poéticas da Palavra (GUIMARÃES, 2018).

Neste processo, exercitar o corpo vocal no grupo de dança contemporânea pesquisado traz à tona a dança-teatro como elemento marcante neste grupo, aliados às falas e ruídos, conexões vocais, transformando a cena também pelo olhar literário.

Em virtude destas relações com poéticas e palavras, a intérprete-criadora relata:

A diretora trabalha instigando os bailarinos a criarem movimentações a partir do interior e das sensações, que as tarefas dadas por ela têm significados diferentes, para cada um. Ainda, Berê busca bailarinos que se compreendam e possa viver melhor, dançar melhor com a vida (ALLEMAND, 2014, p.46).

Essa estratégia reforça aqui o trabalho da diretora Berê de instigar os bailarinos a criarem movimentações a partir do interior e das sensações, pois a voz, a palavra e os gestos nas tarefas dadas por ela poderiam significar algo no corpo de cada um, multiplicando ações corporais. A voz na dança-teatro é parte central do processo de criação e preparação de atores, seus usos abrangem diversas dimensões no estudo e domínio do aparelho fonador de uso vocal, de suas manifestações expressivas, até a constituição de uma poética da voz (GAYOTTO; SILVA, 2007). Segundo Mônica Dantas (2011), a voz pode ser utilizada como ampliação da respiração, emergindo da gestão dos ruídos e sons provenientes do ato de respirar, potencializados pelo esforço do corpo que dança.

Já em relação à mescla de profissionais que participavam com a diretora na criação, segundo Cris in Guimarães (2018), Berê tinha uma bagagem de criadora que permitia aproveitar ao máximo as relações, sendo elas nas áreas diversas, porque conversavam sobre as composições e ela estava sempre com

suas escritas no seu tablet, muitas histórias a serem pensadas pelos movimentos.

Dentro do Centro Contemporâneo, todos participavam da criação, ouviam as histórias da Berê e criavam movimentações. Bruna reflete estas histórias da Berê nas aulas, “escutar quem eu tô dançando e o que aquele corpo pede um convite para dançar o que está acontecendo” (BRUNA in GUIMARÃES, p.147). Segundo Lupinacci e Franken (2015), a dança é um processo colaborativo que se processa no ato criador, é na individualidade que acontece a conexão de corpos que passam a colaborar na criação de possibilidades, dos acontecimentos do acaso, modificáveis, fornecendo material das próprias experiências, proporcionando uma colaboração em conjunto entre os intérprete-criadores das próprias relações que o constituem. A diretora aproveitava esses materiais para fornecer matéria prima as suas obras coreográficas.

A entrevistada Josiane diz também que Berê: “trazia um conhecimento anatômico do corpo” (JOSIANE in GUIMARÃES, p.103), assim como a fala de Débora para relatar da profissão da Berê como professora da técnica de Pilates. Então, podia trabalhar com os sentidos, respiração, equilíbrio e ações de imobilidade e força como professora de pilates usava destes métodos de equilíbrio, força e respiração em trabalhos constantemente. “Ela trazia exercícios de pilates, não existia um modelo e sim ações feitas para o preparo do corpo, muitos exemplos se repetiam, ela voltava a trabalhar, o pilates trazia esse conhecimento do corpo” (JOSIANE in GUIMARÃES, p.103).

Josiane conta que utiliza hoje em dia, também, em suas aulas, essas estratégias de exercícios propostos das aulas da Berê, como os duos e trocas, acionando o corpo um do outro, alongamentos diversos e textos de carga cênica misturando-se às áreas do teatro e outras. Cris também diz: “A gente tinha momentos, ela dava o tema, duas se juntam e façam, o processo faço as tuas partes, coisas se modificam” (Entrevista da CRISTIANE, p.171). Para Cris, a Berê dava oportunidade na criação pessoal da intérprete-criadora, possibilitando trocaram partituras e assim se apropriando do movimento da outra, trocando informações, repetidas vezes, e por sua vez coreografavam estas relações que se potencializavam em material coreográfico.

Josi reflete: “Me deparei com a dança contemporânea que é uma criação inusitada a todo o momento, passei a enxergar a aula de dança sem ter um roteiro” (JOSIANE in GUIMARÃES, p.124). Mundim (2012) redefine a composição coreográfica e suas movimentações na dança e nas ações de improvisações. A improvisação mexe na dose de liberdade nos movimentos, cria grande quantidade de variáveis desestabilizadoras do sistema, exprime seu modo de expressão de compor, faz encontrar a sua forma, em seu tempo, emoções, instigando reações, o não se acomodar com os hábitos.

A Berê usava a improvisação para criação/investigação de movimentos em aula, mas não levava a improvisação pro palco. Ela mesma dizia que não gostava. Assim, acho que em alguns momentos tinha

improviso. Mas era muito raro. A improvisação era usada pra depois criar coreografia mais fechada, definida mesmo (DÉKA in GUIMARÃES, 2018, p.46).

Conclusões:

O trabalho da Berê foi intenso no uso da voz e palavra, e como diz Dantas (2012), que muitas vezes, a voz sustenta ou pontua o movimento, compartilha de seu trajeto espacial e energético por meio de suas variações de altura e timbre, a diretora pode fazer uso desta estratégia em seus espetáculos que abriam o verbo para poetizá-lo.

Berê costumava trabalhar com múltiplas linguagens de arte, dança textos, poemas, trilha sonora original e material audiovisual, eram criadas em conjunto durante o processo de composição da obra. Havia improvisação nas aulas, relações com o ritmo, e fora dele, nos ensaios, criação aberta a todas as áreas artísticas, e um trabalho colaborativo que misturava muitos corpos diferentes.

Um dos pontos fortes do trabalho da Berê era a união, a força e a sensibilidade de todos os que falaram sobre a área artística e seus modos de captar o ser humano para o sensível.

Um processo muito discutido e referenciado pelas entrevistadas foi sobre o modo da diretora direcionar suas aulas, buscando potencialidades, sejam elas muitas vezes desconhecidas pelas próprias intérpretes-criadoras em seu grupo, mas ela tinha a capacidade de enxergar o lado artístico, instigando seus bailarinos. Para ela, os problemas e as formas de ver e experienciar o mundo se complementam na ação e movimento.

Muitos profissionais eram convidados para trabalhar em suas obras coreográficas, muitos exercícios coreográficos, tarefas, perguntas, entre outros que através da fala das entrevistas neste trabalho oportunizaram a obtenção de dados para registros e aberturas.

Observações estas que contribuem no processo formador de pesquisa em dança e que necessitam de olhares para formar um manancial de trabalhos que valorizem ainda mais os trabalhos artísticos produzidos. Ramificando as passagens da dança na história e no tempo, existem raízes para muitos caminhos, cartograficamente temos a oportunidade de mapas em técnicas e possibilidades diversas que a dança possui.

Berê deixa um material importante para futuros professores e coreógrafos, em estratégias de criação, pois unia as artes do teatro, dança, filosofia e a música ela agrupava muitas áreas a se encaixar no seu grupo, um exemplo de desprendimento é que ela conseguia dividir tarefas e deixar que este momento de criação pudesse passar por todos intérprete-criadores e dar oportunidade para cada profissional necessário e este, por sua vez, dar o seu melhor.

Referencias bibliográficas

ALLEMAND, Débora Souto, **A dança e a cidade: diálogos sobre o espaço urbano e a criação artística**. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

BORSANI, Flávia B.; VIEIRA, Alba P. **Possíveis conexões entre coreógrafo, bailarinos e obra no processo de criação do pas de deux de Bachiana nº1**. In: VIII CONGRESSO ABRACE, 8, Belo Horizonte, MG, 2014. Anais... Disponível em: <<http://portalabrace.org/viiicongresso/resumos/pesquisadanca/BORSANI20Flavia20B20VIEIRA20Alba20P.pdf>>. Acessado em: 16 fev. 2018.

DANTAS, Mônica Fagundes. **Desejos de memória**: procedimentos de recriação de coreografias de Eva Schul. Cena, v.2, n.11, p.1-24, 2012.

DANTAS, Mônica Fagundes. **Apontamentos para uma prática do olhar em dança: inscrevendo a obra no corpo do espectador**. In: SIMPÓSIO DA INTERNATIONAL BRECHT SOCIETY, 1, 2013. Anais... 2013.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed 34, 1995.

DIAS, A.C. Morre a coreógrafa e professora Berê Fuhro Souto. **Diário Popular**, 21/03/2017. Disponível em: <http://www.diariopopular.com.br/index.php?n_sistema=3056&id_noticia=MTlyNTk2&id_area=MTYz> Acesso em: 14 fev. 2018.

FEBVRE, Michèle. **Danse contemporaine et théâtralité**. Paris: Editions Chiron, 1995.

GUIMARÃES, Miriam Brockmann. **Tempos Brancos**: lembrando estratégias de composição coreográfica. 2018. 186f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

JOSÉ, Ana Maria. **Dança contemporânea: Um conceito possível?** In: V COLÓQUIO INTERNACIONAL, Sergipe, São Cristóvão, 2011. Anais...

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

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MINAYO, Maria Cecília, **O desafio do conhecimento**: Pesquisa qualitativa em saúde. Rio de Janeiro: UCITEC ABRASCO, 1994.

MUNDIM, Ana Carolina (org). **Dramaturgia do Corpo-Espaço e Territorialidade**: uma experiência de pesquisa em dança contemporânea. Uberlândia: Composer, 2012.

MUNIZ, Zilé. **Rupturas e procedimentos da dança pós-moderna**. O Teatro Transcende, v. 16, n. 2, p.66-80, 2011.

RODRIGUES, Eliana. **Dança e pós-modernidade**. Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade. Cadernos do GIPE-CIT 1, p.121-128, 2000.

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SANTOS, C. R.; SCARPELLI, C.; GAYOTTO, L. H. da C. **Manifestações da voz nos processos criativos das artes, do teatro e da dança**. In: 4ª MOSTRA DE ESTUDOS E PESQUISAS SOBRE VOZ DA PUC-SP, 2005, São Paulo, BR. Anais... São Paulo: Pontifícia universidade católica de São Paulo, 2005. p.55.