

UNESP  
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“Júlio de Mesquita Filho”  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes  
Mestrado

*A dança a dois:*  
**processos de criação em dança contemporânea**

Ítalo Rodrigues Faria

São Paulo - 2011

UNESP  
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“Júlio de Mesquita Filho”  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes  
Mestrado

***A dança a dois:***  
**processos de criação em dança contemporânea**

Ítalo Rodrigues Faria

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração Artes e Educação, linha de pesquisa Processos Artísticos e Experiências Educacionais, sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Kathya Maria Ayres de Godoy, para a obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo - 2011

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto  
de Artes da UNESP  
(Fabiana Colares CRB 8/7779)

F224d Faria, Ítalo Rodrigues. 1965-  
A dança a dois: processos de criação em dança contemporânea / Ítalo Rodrigues Faria. - São Paulo : [s.n.], 2011.  
175 f. ; il. + 03 quadros + 04 apêndices + 11 anexos

Bibliografia  
Orientador: Profa. Dra. Kathya Maria Ayres de Godoy  
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.  
1. Dança – História. 2. Dança contemporânea. 3. Processo de criação (Dança). 4. Dança a dois. I. Godoy, Kathya Maria Ayres de. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título

CDD – 793.319

*Para*

*Heiji e Ryuki*, por me ensinarem  
os caminhos da tolerância  
e da paciência.

## *Agradecimentos*

Primeiramente à Profª Drª Kathya Maria Ayres de Godoy, que pacientemente soube esperar e aguardar o fluxo de minha aprendizagem e dos afazeres acadêmicos.

A Luciana Mayumi, pelo incentivo e colaboração.

Ao GPDEE, ao IAdança e equipe de apoio (funcionários e seguranças do Instituto de Artes Unesp).

A todos que, de uma maneira ou outra, me ajudaram conforme disponibilidade/indisponibilidade, me auxiliando na descoberta de novos caminhos e soluções para as dificuldades que surgiram durante a jornada desta pesquisa.

E finalmente ao PPG – Artes da UNESP, por aceitar este trabalho conferindo-me a oportunidade de pesquisar a *dança a dois* junto ao grupo IAdança.

## *Epígrafe*

Inicialmente, o aluno não entende, e nem poderia, o que significa o processo de projeto. Ele considera o talento artístico de pensar, como um arquiteto nebuloso, obscuro, estranho e misterioso. Além disso, mesmo que sejamos capazes de dar uma explicação verbal plausível do processo de projeto - intelectualizando-a -, ele ainda seria incapaz de responder à demanda de que demonstre uma compreensão do *design* no *fazer*.

*Donald A. Schön*

## **Resumo**

A *dança a dois*, que pode ser enlaçada, de contato, popular, clássica, moderna ou contemporânea, aparece nesta pesquisa sob vários aspectos e assumindo o papel de fio condutor de um processo de criação em dança contemporânea. Esta mesma *dança a dois*, que inspirou coreógrafos, mestres e professores em diversos períodos da história da dança: modificou passos, influenciou metodologias e criou novas possibilidades de movimentação.

A partir dela, também surgiu a possibilidade de utilizar situações de contato em que um corpo se inter-relaciona com outros corpos, ultrapassando a fronteira de gênero e trazendo possibilidades para o desenvolvimento de um processo coreográfico. Este processo de criação coreográfica foi fundamentado na preparação corporal vivenciada por meio de aulas de dança contemporânea, onde foram estudados alguns princípios do Contato Improvisação, da Técnica *Release* e da Educação Somática.

Como foi possível, com a *dança a dois*, promover transformações, desenvolver processos de criação junto a um grupo de pessoas com diferentes histórias corporais? Que modificações ocorreram no fazer/pensar dança no coreógrafo e nos dançarinos/participantes?

Esta pesquisa objetivou a descrição e a reflexão sobre um processo de criação em dança contemporânea com a *dança a dois* aplicada junto a um grupo de extensão. Também visou a difusão da dança contemporânea universitária no cenário cultural da cidade de São Paulo.

Para a realização desta pesquisa, houve a opção pelo estudo de caso como abordagem que possibilitou uma investigação do processo de criação artística desenvolvida junto ao grupo IAdança, tendo como resultados o diálogo entre o ensino de dança, a produção artística e científica e projetos de extensão universitária.

Assim, neste trabalho, pode-se encontrar subsídios, caminhos, estudos que oferecem possibilidades para o desenvolvimento de um processo de criação em dança contemporânea com o tema *dança a dois* junto a grupos profissionais, amadores, escolares e experimentais.

Palavras-chaves: Processo de criação, *Dança a dois*, Dança contemporânea, História da Dança, Arte.

## *Abstract*

The *dance of two*, that can be laced, with contact, popular, classical, modern or contemporary, appeared in this research in many aspects and circumstances, as the thread of creation process in contemporary dance. This very same *dance of two*, which had inspired choreographers, tutors and teachers in several periods of the History of Dance, has modified steps, influenced methodologies and created new motion possibilities.

From there it, whereof the possibility of generating contact situations where the body can interrelate with others surpassing gender barriers as well as allowing opportunities for developing choreographic process.

It was supported the process of choreographic creation was underlined in body preparation through dance classes, which have been previously studied in some principles of Contact Improvisation, Release Technique and Somatic Education.

How was it possible, for *dance of two*, to promote change, develop creative processes with a group of people with different body history? Which changes occurred in the doing/thinking of dance choreographer and dancers/participants?

This study aimed a description and reflection to describe and reflect on a process of creation in contemporary dance with *dance of two* applied in an extension group. It also aims to seek the dissemination of contemporary dance culture within post graduates students of São Paulo.

For this research, we chose to focus on approaching a study case which allowed us to investigate the artistic creation process developed alongside the group IAdança, resulting on a dialogue between dance teaching, scientific and artistic production and university extension programs.

Thus, in this work, you can find grants means, ways, studies that offer possibilities for the development of a creation process in contemporary dance with the theme *dance of two*, alongside professional dancers, amateurs, students and experimental groups.

Keywords: Creation Process, *Dance of Two*, Contemporary Dance, Dance History, Art.



## *Lista de Ilustrações*

Ilustração 1: Batuque - quadro de Rugendas (1822-1825) .....	23
Ilustração 2: Lundu - quadro de Rugendas (1822-1825) .....	26
Ilustração 3: Do livro “As grandes vedetes do Brasil” .....	28
Ilustração 4: Balé da Corte.....	30
Ilustração 5: <i>Branles de Village</i> .....	31
Ilustração 6: Luis XIV (o rei Sol).....	32
Ilustração 7: Minueto.....	34
Ilustração 8: <i>Pas de bourrée</i> .....	34
Ilustração 9: Isadora Duncan.....	37
Ilustração 10: Ruth Saint-Denis e Ted Shawn .....	38
Ilustração 11: Alvin Ailey e Judith Jamison.....	39
Ilustração 12: Daniel Lepkoff e Steve Paxton.....	42
Ilustração 13: Dançarinos/participantes do grupo IAdança.....	54
Ilustração 14: Foto da apresentação do espetáculo “DeformIdAdes” .....	86
Ilustração 15: Foto do cartaz do espetáculo “Hebel Garmim” .....	87
Ilustração 16: Foto do espetáculo “Espaços Públicos e Privados” .....	88
Ilustração 17: Foto do cartaz do espetáculo “Dança de Quem?” .....	89
Ilustração 18: <i>Banner</i> .....	91
Ilustração 19: Foto do cartaz do espetáculo “Jogos Corporais” .....	95
Ilustração 20: Foto do espetáculo “Por Exemplo as Cadeiras: <i>‘work in progress’</i> ” ..	96
Ilustração 21: Foto do cartaz do espetáculo “Citações...” .....	98
Ilustração 22: Foto da videodança “Metáforas, Por Exemplo as Cadeiras” .....	99
Ilustração 23: Foto do cartaz do espetáculo “Corpos Utópicos” .....	102
Ilustração 24: Participantes do grupo em exercício de preparação corporal.....	109
Ilustração 25 e 26: Fotos do ensaio (processo de criação) e do espetáculo.....	120
Ilustração 27: Cena em que o dançarino/participante observa o grupo à sua frente..	124
Ilustrações 28, 29, 30 e 31: Maquete eletrônica de algumas cenas.....	131
Ilustração 32: Cena 2, que se desenrolou no <i>hall</i> de entrada.....	132
Ilustração 33 a 40: Algumas cadeiras temáticas.....	133

Ilustração 41 e 42: Imagens do “Bicho Cadeira”.....	134
Ilustração 43: O governante observa os subordinados.....	136
Ilustração 44, 45 e 46: Maquete eletrônica da sequencia coreográfica da cena 4.....	137
Ilustração 47: Maquete eletrônica da cena 5.....	137
Ilustração 48 e 49: Maquete eletrônica para as cenas 1, 4 e 5.....	140
Ilustração 50: <i>Banner</i> sobre inscrições com uma audição pública.....	144

## *Quadros*

<b>Quadro 1-</b> Participantes do grupo IAdança durante o ano de 2009.....	93
<b>Quadro 2-</b> Apresentações do grupo IAdança em 2009.....	100
<b>Quadro 3-</b> Apresentações do grupo IAdança em 2010.....	103

## Sumário

<i>Aproximações com a dança</i> .....	13
<b>1. Origens: dança a dois</b> .....	19
1.1 Um olhar para os trópicos .....	20
1.2 A <i>dança a dois</i> na dança cênica.....	29
1.3 A <i>dança a dois</i> , codificada no balé .....	33
1.4 O balé e as novas mudanças com a <i>dança a dois</i> .....	35
1.5 O contato e a <i>dança a dois</i> .....	40
<b>2. Processos, Criação, Dança</b> .....	45
2.1 Processos .....	45
2.2 Criar para quê? .....	49
2.3 Criações em dança.....	50
2.3.1 A <i>dança a dois</i> : o jogo e a improvisação no processo de criação.....	54
<b>3. A dança temporariamente contemporânea</b> .....	57
3.1 Nos passos da dança temporariamente contemporânea: <i>work in progress</i> .....	60
3.2 O Contato Improvisação: bases históricas para um processo de criação .....	64
3.2.1 Desenvolvimento, influências e expansão do Contato Improvisação.....	70
3.3 A técnica <i>Release</i> .....	76
3.4 Aspectos da Coordenação Motora segundo Marie-Madeleine Béziers e Suzanne Piret, no processo de criação com a <i>dança a dois</i> .....	79
<b>4. Pesquisando Dança</b> .....	84
4.1 Estratégias dançantes: o IAdança, formação e repertório .....	85
4.1.1 Repertório do grupo de 2005 a 2008.....	86
4.1.2 Repertório de 2009 – Em cena como orientador coreográfico .....	90
4.1.3 Pesquisas dos participantes e projetos de Iniciação Científica .....	104
4.2 Desenvolvendo caminhos, trajetos, trejeitos .....	107
4.2.1 Desenvolvimento do curso de dança contemporânea .....	108
4.2.2 Fases de desenvolvimento do processo de criação em 2009.....	114
- Fases 1, 2 e 3.....	116
- Fase 4 .....	127
- Fase 5 .....	141
4.3 Desdobramentos: percalços e novas proposições para o IAdança.....	142
<b>5. InConclusões</b> .....	147

<i>Referências</i> .....	156
<i>Apêndice A - DVD com vídeo aulas e Processo de criação</i> .....	160
<i>Apêndice B - DVD com espetáculos de 2009, 2010</i> .....	161
<i>Apêndice C - E-mail para Antônio Pinto Ribeiro</i> .....	162
<i>Apêndice D – Autorizações: entrevistas, imagens e som</i> .....	164
<i>Anexo A – Autorização assinada</i> .....	165
<i>Anexo B – Autorização assinada</i> .....	166
<i>Anexo C – Autorização assinada</i> .....	167
<i>Anexo D – Autorização assinada</i> .....	168
<i>Anexo E – Autorização assinada</i> .....	169
<i>Anexo F – Autorização assinada</i> .....	170
<i>Anexo G – Autorização assinada</i> .....	171
<i>Anexo H – Autorização assinada</i> .....	172
<i>Anexo I – Autorização assinada</i> .....	173
<i>Anexo J – Autorização assinada</i> .....	174
<i>Anexo K – Autorização assinada</i> .....	175

## *Aproximações com a dança*

Sou o artesão da cena.

No fazer, nas experiências de criação, nos processos de formação, nas vivências com grupos, escolas, entidades, organizações artísticas, culturais, nesta pesquisa em Dança. Interessa-me levantar questionamentos e reflexões sobre processos de criação em dança contemporânea.

Mediante estas inquietudes, busquei alimento intelectual e metodológico guiado pela vontade de pesquisar, movido pela inspiração e experiência adquiridos em cursos de aperfeiçoamento, em vivências corporais de formação em dança (clássica, moderna, contemporânea, de salão, de rua) e teatro, nos centros culturais, academias, também na graduação e especialização universitária.

Desde a década de 1990, trabalho em escolas de dança, academias, conservatórios e faculdades como bailarino, coreógrafo, professor, encenador, cenógrafo, *designer* de luz, etc.

Sempre busquei meios para solucionar os problemas que surgiram durante a realização dos espetáculos que criei; procurei auxílio por meio de leituras, consultas em bibliotecas, banco de dados em *sites*, para adquirir experiência. Na medida do possível, procurei orientação com profissionais que me auxiliaram esclarecendo as dúvidas que surgiam.

No ano de 1999, ingressei no curso de bacharelado e licenciatura em Dança da Universidade Anhembi Morumbi; logo após, em 2003, fiz um curso de especialização em Artes Cênicas – Teatro, na Universidade São Judas Tadeu. Esses cursos foram essenciais porque provocaram mudanças nos procedimentos e processos de criação que até então desenvolvia, comecei então a aprofundar-me no universo da dança e no entendimento dos meios que me levaram a tomar decisões e achar soluções práticas.

Em 2008 ingressei no grupo IAdança iniciando como aluno ouvinte, uma vez que tinha a intenção de cursar um mestrado em Arte que pesquisasse a área da Dança e que enveredasse pelos caminhos do fazer, do agir, do pensar, assim como refletir sobre os processos de criação em dança contemporânea.

Neste percurso, esta pesquisa começou a se delinear por meio de perguntas que

fiz durante o período em que cursei disciplina do mestrado como aluno especial. As primeiras perguntas que concebi foram: como a *dança a dois*, do surgimento nas danças da corte até os espetáculos de dança contemporânea, influenciou em processos de criação artística dos coreógrafos e mestres? É possível realizar um processo de criação com *dança a dois*?

Elegi então, como proposta de investigação, a *dança a dois* para desenvolver uma pesquisa com processos de criação junto a um grupo de dança contemporânea.

Mas por que *dança a dois*? A curiosidade por este tema está ligada ao campo profissional e à prática artística em que atuo.

A *dança a dois* sempre esteve presente em minha atuação profissional como bailarino, criador/intérprete, coreógrafo, seja atuando em *pas de deux*<sup>1</sup> para as escolas de dança, onde participei atuando em repertórios de balés clássicos e contemporâneos, ou criando obras coreográficas em espetáculos de dança. Nestas ocasiões também utilizei elementos das danças de salão, de rua e capoeira. Por isso o interesse em aprofundar estudos sobre a presença da *dança a dois* nos processos de criação na dança contemporânea.

Após o ingresso no curso de mestrado no Instituto de Artes da UNESP, em 2009, na linha de pesquisa<sup>2</sup> na qual este trabalho se vinculou, elaborei junto a orientadora um plano de estudos e ações para o cumprimento das metas a serem atingidas.

Primeiramente houve a necessidade da escolha e da seleção de um campo para o desenvolvimento desta pesquisa: um grupo de dança que pudesse auxiliar na coleta de dados, amostras, entrevistas; um grupo participante que pudesse gerar elementos para a pesquisa. Por fim, um grupo, que sob minha orientação coreográfica, pudesse propor meios para a criação em dança contemporânea com a utilização da *dança a dois*.

No começo do curso de mestrado tive como opção dois grupos de dança para estudar: a Cia de Dança Lu Mayumi, grupo artístico de dança de salão criado em 2008 por Luciana Mayumi, cujo trabalho é fundamentado na dança de salão. O segundo grupo, oferecido por minha orientadora, foi o grupo IAdança, criado em 2005 – grupo de extensão universitária sediado no Instituto de Artes da UNESP, no *campus* de São

---

<sup>1</sup> *Pas de deux*, terminologia da dança que em Francês quer dizer “passo de dois” ou dança a dois, em que dois bailarinos dançam juntos.

<sup>2</sup> Artes e Educação: Processos artísticos e experiências educacionais.

Paulo, e que também integra as atividades do Grupo de Pesquisa Dança: Estética e Educação (GPDEE) – cujo objetivo é desenvolver pesquisa em dança contemporânea. Tanto o grupo, quanto o GPDEE estão sob a coordenação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Kathya Godoy. Optei pelo segundo grupo.

O critério de escolha, entre estes dois grupos, foi a multidisciplinaridade de formação dos dançarinos/participantes e a possibilidade de atuar na universidade junto a um projeto de extensão; além do grupo IAdança ser formado por alunos da graduação do Instituto de Artes da UNESP, ouvintes provindos de outras instituições de ensino, alunos em regime especial, mestrandos e membros da comunidade.

Desta forma, integrando o GPDEE e inserido no IAdança, pude mergulhar em novas inquietações que se apresentam como problemática deste estudo: como a *dança a dois* sofre transformações em sua forma de execução? É possível desenvolver um processo de criação em dança contemporânea, com *dança a dois*, junto a um grupo de pessoas com diferentes histórias corporais? Como isto se dá em um grupo de extensão universitária? Que transformações se processam no fazer/pensar dança no grupo estudado?

Esta pesquisa objetiva em descrever e refletir acerca de um processo de criação em dança contemporânea e tem como premissa a *dança a dois*, aplicada a um processo de criação junto a um grupo de dança universitária. Também visa possibilitar a difusão da dança contemporânea universitária no cenário cultural da cidade de São Paulo.

Para tal, realizei um estudo de caso junto a um grupo de extensão universitária procurando verificar como os dançarinos/participantes se relacionavam com as propostas de criação coreográfica a partir da utilização da *dança a dois*, por meio da preparação corporal feita com o Contato Improvisação (C.I.), a Educação Somática e a técnica *Release*.

Com isso busquei a leitura de autores da história da Dança: Roberto Pereira (2003); Vagner Rodrigues (2006); Judith Lynne Hanna (1999); Luís Ellmerich (1987); Edison Carneiro (1961); Marco Antônio Perna (2002); Curt Sachs (1943); Jota Efegê (1974); Eliana Caminada (1999); Eliana Malanga (1985); Kátia Agg (2005); Fernanda Hübner de Carvalho Leite (2005); Camila Vinhas (2007) e António Pinto Ribeiro (1994 e 1997). Estes autores revelam a presença da *dança a dois*, tanto no continente americano, quanto no europeu, falam sobre a formação da dança cênica e a criação de



uma escola de bailados, iniciando a profissionalização da dança no ocidente. São historiadores, pesquisadores, teóricos da dança que trazem a *dança a dois* elucidando seus significados, influências e origens.

Os processos de criação e a dança contemporânea foram estudados a partir dos autores: Fayga Ostrower (2008); Cecília Almeida Salles (2007); Lia Robatto (1994); Solange Borelli (2004); Katia Agg (2005); Fernanda Hübner de Carvalho Leite (2005); Rolf Gelewski (1973); Eliana Rodrigues Silva (2005) e Steve Paxton (2008).

Em seguida, relato como se deu o processo de criação artística do grupo IAdança. Também descrevo minha atuação como orientador artístico, junto ao referido grupo e apresento uma reflexão dos processos e procedimentos adotados ao longo das investigações no ano de 2009.

Ao grupo IAdança proporcionei estratégias para a realização de trabalhos coreográficos que foram apresentados nos *campi* universitários da UNESP, e também em locais diversos, tais como eventos, escolas públicas, palestras, congressos e seminários.

Como orientador, propus a criação de um curso de dança contemporânea com o intuito de trazer aos dançarinos/participantes (a maioria nunca havia estudado dança) uma preparação corporal para que conhecessem métodos de ensino em dança contemporânea e, a partir disto, pudessem participar de apresentações.

Estruturei o grupo IAdança por meio de vivências que auxiliaram na integração entre os dançarinos/participantes. Sugeri leituras e discussões para que o grupo apreendesse informações sobre dança cênica, processos de criação e história da dança. Iniciei então, um processo de criação no qual discuti os procedimentos artísticos realizados no ano de 2009.

Como o IAdança trata-se de um grupo de extensão, tem como uma das metas circular e se apresentar nos *campi* universitários, possibilitando um circuito de mostras de dança que discute e dialoga sobre formação de público e extensão universitária. E finalmente, refleti sobre o processo de aprendizagem e sobre os processos de criação com a *dança a dois* junto aos dançarinos/participantes.

O processo de criação para o ano de 2009, realizado com o IAdança, se inspirou nas leituras efetuadas do texto “Por exemplo a cadeira: ensaio sobre as artes do corpo”, do escritor português António Pinto Ribeiro (1997).

A partir disso, houve um estudo de movimentação, gesto e composição coreográfica em que os dançarinos, puderam experimentar a criação de cenas que, aos poucos, foram constituindo o enredo de uma obra coreográfica. Para a criação destas cenas, elaborei para os dançarinos/participantes diversas sessões de improvisação com temas específicos, sendo que eles deveriam, por meio de estímulos diversos (sonoros, verbais, imagéticos), compor as cenas pedidas.

As composições foram filmadas e registradas em fotografia. Com isso, pude refletir sobre os registros a fim de criar modificações e ajustes necessários para a composição final. Como resultado dessa proposta de trabalho, em 2009, foram apresentadas três obras: “Por exemplo as cadeiras: *work in progress*”, “Citações...” e “Metáforas ou Por Exemplo as Cadeiras”, todas documentadas em vídeo e fotos.

Os trabalhos coreográficos encenados pelo grupo IAdança dialogaram também com a comunidade extramuros da universidade, atuando indiretamente em um processo de formação de público, uma vez que as apresentações eram seguidas de diálogos sobre o processo de criação.

Sendo assim, este estudo poderá contribuir com a formação de professores e profissionais da dança, coreógrafos, mestres e pesquisadores em Arte. O conhecimento sobre a *dança a dois*, as influências e modificações em sua estrutura, desde sua utilização nos bailes das danças da corte (na Europa e Brasil), nas danças populares, passando por evoluções, ramificações, interseções até a chegada à contemporaneidade pode fornecer um material interessante para a área de Dança.

Apresento na primeira parte deste trabalho, uma revisão bibliográfica com o intuito de localizar informações sobre a história da *dança a dois* no ocidente. Em seguida, trago autores que elucidam sobre o processo de criação na Arte e na Dança, discutindo suas relações.

Na terceira parte, apresento considerações e estudos sobre a dança contemporânea, buscando revelar seus significados, contextos e aplicações em nossa época.

Em seguida, discuto o estudo de caso e os procedimentos adotados junto ao grupo pesquisado neste trabalho.

A seguir, abordo o campo e os sujeitos da pesquisa<sup>3</sup> contextualizando o

---

<sup>3</sup> Como sujeitos da pesquisa, me refiro aos dançarinos/participantes do Grupo IAdança os quais me

processo de criação artística do IAdança com a implementação de um curso de dança contemporânea para auxiliar na preparação corporal dos dançarinos/participantes no processo de criação; apresento os sujeitos envolvidos na pesquisa, descrevendo o processo como um todo, procurando estabelecer relações entre o *practicum reflexivo*<sup>4</sup> na criação em dança contemporânea e a apreensão deste pelos integrantes do grupo estudado.

Para a construção desta pesquisa, opto por realizar um discurso em primeira pessoa, pois com isso, busco tornar esse material pessoal trazendo uma marca autoral. Portanto, sei que assumo riscos, porém saliento que essa pesquisa parte de uma ação para uma reflexão, sendo que neste trajeto, em que escolhi a *dança a dois*, vislumbro a possibilidade de sistematização de um processo de criação em dança contemporânea.

Assim, no capítulo final, apresento uma reflexão sobre esta pesquisa, trazendo as considerações colhidas durante as investigações realizadas junto ao grupo IAdança.

---

auxiliaram fornecendo material para coleta de dados nesta investigação.

<sup>4</sup> Donald Schön (2000) discute acerca da ação, reflexão na e sobre a ação, o que se caracteriza por *practicum reflexivo* na construção e desenvolvimento do processo criativo.

## *1. Origens: dança a dois*

Frequentemente, a *dança a dois* é relacionada às danças de salão, genericamente conhecidas como danças sociais e de entretenimento.

Autores como Rodrigues (2006), Perna (2002), Efegê (1974) e Moreno (2004), afirmam que tais danças, quando executadas por pares enlaçados nos quais o cavalheiro enlaça a cintura da dama a fim de conduzi-la pelos salões de bailes, são chamadas de dança de salão.

A *dança a dois* também possibilita outras interpretações que remetem à sensualidade, à sexualidade e ao erotismo. A bailarina e antropóloga de formação, Judith Lynne Hanna (1999) traz em seus estudos algumas questões sobre dança, sexo e gênero. A autora revela que, em algumas sociedades, a escolha de um parceiro é influenciada “pela habilidade exibida numa dança que incorpora qualidades de predizer o sucesso na vida; a seleção natural favorece os indivíduos com perícia na dança.” (HANNA, 1999, p. 28)

A autora afirma que nessas sociedades, em que a riqueza e o sucesso profissional não coincidem com a beleza e superioridade física, as mulheres que se casam com homens ricos podem, às vezes e ao mesmo tempo, adotar como amantes outros fisicamente atraentes: o ato social de dançar frequentemente é visto, na sociedade contemporânea, como um cortejo. Para ela, a dança teatral pode levar a uma relação de ligação entre bailarinos e espectadores, estimulando a fantasia sexual “representada para além da troca entre executante da dança e plateia.” (IDEM, 1999)

O contato corporal apareceu na história da dança sob diversas formas estabelecendo relações que se modificaram a partir dos bailes das cortes europeias no Renascimento. Essas transformações pelas quais a *dança a dois* passou, culminaram na dança cênica, que ganhou força com a criação da primeira escola de bailados na França.

Tais transformações com a *dança a dois* ocorreram também nas mudanças das danças populares com as danças da realeza europeia nos bailes da corte, com a popularização fora dos salões da nobreza, tanto na Europa como nas Américas, e nas metamorfoses no balé clássico, nas danças modernas e pós-modernas (ou contemporâneas).

## 1.1 Um olhar para os trópicos

Existiram no Brasil, mesmo antes da chegada dos portugueses no século XVI, traços de *dança a dois*:

As danças dos indígenas, primitivos habitantes do Brasil, são classificadas pelo musicólogo Luis Heitor da seguinte maneira: RITUAIS: 1 ) de fundo puramente religioso ou ligadas às diversas cerimônias que marcam a evolução da vida individual e do grupo social; 2 ) guerreiras; 3 ) venatórias ( de caça ); 4 ) funerárias; 5) báquicas. RECREATIVAS: 1 ) coletivas ou com numerosos participantes; 2) individuais ou com número restrito de participantes.

De acordo com a disposição e os movimentos coreográficos, elas podem ser divididas como se segue: 1 ) roda – os dançarinos, lado a lado, com a frente voltada para o círculo; uns atrás dos outros, individualmente ou “aos pares”, fechando o círculo; 2 ) cordão ou fila; 3) grupos opostos; 4 ) saltatórias; 5) imitativas. Geralmente, as características das danças diferem de uma tribo para outra e os sexos não se misturam durante a execução. O uso de máscaras é comum; elas reproduzem animais ou seres sobrenaturais. (ELLMERICH, 1987, p. 113)

O autor ressalta que em 1550 foi realizada uma dança indígena brasileira em solo europeu, na cidade de Ruão, capital da Normandia, levada pelos normandos que na época possuíam uma feitoria para extrair o pau-brasil em nossas terras. Tratava-se de uma dança que representava uma batalha entre tupinambás e tabajaras em um ambiente que devia representar a terra selvagem.

Ellmerich relata que os jesuítas que aqui vieram para catequizar os índios só cuidavam da música religiosa, porém sabe-se que o Padre José de Anchieta (1534-1597) empregou a dança do cateretê<sup>5</sup> nas festas de São Gonçalo, Santa Cruz, Espírito Santo e Nossa Senhora da Conceição. Além disso, as danças indígenas também estiveram presentes nas representações de cunho catequético.

As primeiras levas de escravos africanos começaram a chegar a partir de 1538 e, com eles, muitos costumes na culinária, no vestuário, na religiosidade e também nas danças, que vieram somar-se ao que aqui já existia.

Suas danças, às vezes, tem o nome do instrumento musical que serve de

---

<sup>5</sup> O Cateretê é uma das danças brasileiras de origem indígena (Tupi). É uma espécie de sapateado executado com *bate-pé* ao som de palmas e violas. Exercitado somente por homens, ou também por um conjunto de mulheres. Em Goiás é denominado 'Catira'. Fonte: Disponível em <<http://www.terrabrasileira.net/folclore/regioes/5ritmos/caterete.html>> Acesso em: 25 de julho de 2009.

acompanhamento (ex.: Caxambu); outras vezes, o nome da cerimônia na qual são executadas (ex.: maracatu, congada). De modo geral, as danças são acompanhadas por palmas e cantos predominando no instrumental os de percussão (ex.: atabaques de diversos tipos e de diferentes tamanhos). Formam-se grandes rodas de homens e mulheres; eles cantam em coro, batem as mãos ritmicamente e movimentam os corpos sem sair do lugar. No centro da roda, um ou “dois bailarinos” dançam com grande agilidade, improvisando difíceis figuras coreográficas. (ELLMERICH, 1987, p. 116)

Para compreender as origens da *dança a dois* na dança cênica no Brasil, Carneiro (1961) traz informações sobre as danças africanas e sua importância na formação das danças brasileiras. O autor pesquisou a origem do batuque<sup>6</sup>, do samba e suas variantes.

Em geral, samba aplica-se a dança. [...] O samba de roda, transplantado da Bahia, comunicou os seus ritmos e o seu nome (samba) à canção popularesca vigente no Rio de Janeiro e à dança social que lhe corresponde, mas também manteve a sua individualidade no partido alto e no samba, danças de umbigada das escolas de samba. Pelo relato de Alfredo de Sarmiento, samba derivar-se-ia de *semba*, a vênica com que os dançadores de batuque, na África, passavam a vez de dançar - a umbigada brasileira. A palavra permanece na zona da mineração, onde, ainda agora, - informa Aires da Mata Machado Filho - 'os negros corrigem para *semba* se alguém lhes fala em samba'. Tanto por ter atingido a sua forma final no Brasil (samba) como por designar a umbigada que, como veremos, é a figuração mais constante nas danças nacionais derivadas do batuque, a palavra samba deve merecer a nossa preferência como designação geral. (CARNEIRO, 1961, p. 5-9)

Para o autor a presença das danças africanas no Brasil já pressupunha um demorado processo de aclimação (processo este iniciado com a vinda dos primeiros escravos trazidos para a colônia), sofrendo também influências das danças europeias que vieram com os colonizadores; a mistura de raças proporcionou nuances diferentes na transformação das danças brasileiras, assim como na dança cênica.

A *dança a dois*, aparece nas danças em fileiras, danças de pares, danças de roda, danças de umbigada. Essas quatro danças descritas pelos observadores portugueses se definiam da seguinte maneira:

A dança de umbigada, observada por Alfredo de Sarmiento (1880, citado por

---

<sup>6</sup> Carneiro define a origem do termo batuque com base em quatro autores portugueses: 1) *Os Sertões d'África* - (apontamentos de viagem) de Alfredo de Sarmiento publicado em Lisboa no ano de 1880; 2) *De Benguela às terras de Iaca*, de Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens (resultado de uma expedição de interesse geográfico entre 1877 – 1880), também publicado em Lisboa em 1881; 3) *Costumes Angolezes*, de Ladislau Batalha, publicado em 1890; 4) *Etnografia e história tradicional dos povos da Luanda*, do Major Dias de Carvalho (Henrique Augusto Dias de Carvalho), publicado em 1890. Os seus livros são relatos de viagem, em que a utilização do termo batuque, não é de origem africana, e sim portuguesa. Nesses relatos esses autores relacionam a palavra batuque à dança juntamente com a música (um “*batuque infernal...*”).

CARNEIRO, 1961, p. 10), consistia em um círculo formado por dançarinos, sendo que um homem ou uma mulher iam para o meio da roda para realizar a dança; logo a seguir, depois de executar vários passos, davam uma umbigada, que chamavam *semba*<sup>7</sup>, em uma pessoa escolhida aleatoriamente; a pessoa escolhida deveria entrar na roda substituindo a que estava no meio. Neste caso, o contato entre duas pessoas, a *dança a dois*, se caracteriza apenas no momento da troca de indivíduos, ou seja, no ato da umbigada.

A dança de roda, observada pelo Major Dias de Carvalho (1890, citado por CARNEIRO, 1961, p. 11), registrada entre os Lundas, consistia em uma roda em que no centro ficavam os tocadores de um, dois, três, e às vezes mais instrumentos de percussão; os dançarinos gingavam conforme o andamento da música sempre se movendo, trocando de posição de acordo com a mudança da música.

A dança de pares, descrita por Sarmiento, consistia em um círculo que, quando formado, saltavam para o meio dele dois ou três pares, homens e mulheres, em um bambolear sereno do corpo acompanhado pelo movimento dos pés, da cabeça e dos braços. Conforme a mudança de ritmo da música, os movimentos em pares aceleravam tornando-se mais vivos e arrebatadores, em um prodigioso saracotear de quadris; assim que os primeiros pares se cansavam, davam lugar a outros que entravam na roda, deixando o círculo, para ocupar seus lugares.

A dança consiste em formar uma roda, dentre a qual saem uns pares que bailam no largo, “dois a dois”, tomando ares provocadores e posições indecorosas... Os que entram na dança cantam em coro a que os dois pares respondem em canções alusivas a todos os fatos conhecidos da vida privada dos presentes e dos ausentes...

Nem Sarmiento nem Batalha indicam de que maneira os pares cedem a vez a outros. (CARNEIRO, 1961, p. 11)

A dança de fileiras, observada por Théó Brandão, descrevia as *parelhas* (pares) em filas que sapateavam *vis-à-vis* em pares de números correspondentes.

Carneiro (1961) identificou três formas de samba encontrado no Brasil: dança de umbigada, dança de roda e dança de pares. Os cronistas portugueses denominavam genericamente todas essas formas de expressão como “batuque”, tanto em Angola como

---

<sup>7</sup> Alguns historiados da cultura popular, tais como Marco Antônio Perna, Jota Efegê, explicam que a origem da palavra samba se deriva da variação da palavra *semba*, que nas rodas de dança dos escravos africanos significava umbigo. Há relatos que os negros nas minas de ouro em Minas Gerais corrigiam os viajantes ao pronunciarem a palavra samba, dizendo que o correto seria *semba*.



no Congo. Ele também constatou que outra forma de dança pode ter ocorrido na África, mas que não foram referidas pelos autores portugueses: a dança em fileiras, que emergiu via material recolhido no Nordeste e em São Paulo.



*Ilustração 1: Batuque – quadro de Rugendas (1822-1825). Roda de dança dos escravos ilustrada por Johann Moritz Rugendas que foi mais um dos pintores viajantes que acompanharam naturalistas no século XIX. Nesta pintura retrata a dança de roda “o batuque” de escravos africanos.*

Da senzala para o salão de baile, as danças africanas encontraram outras danças. Danças que chegaram muito antes, já no século XVI trazidas pelos portugueses e posteriormente pelos imigrantes de várias nacionalidades, além das danças dos povos nativos. Marco Antônio Perna (2002) relata que a dança de salão, uma forma de *dança a dois*, surgiu na Europa, no Renascimento, e já no século XV tornou-se muito apreciada tanto por plebeus, quanto por nobres.

Essas primeiras danças eram de salão, mas não a dois de pares enlaçados. Nos séculos XVII e XVIII o Brasil recebia grande influência da Espanha, que foi o grande foco de irradiação cultural para o mundo latino, apenas os anglo-saxões não sofreram essa influência. [...]

Gradativamente, no século XVIII, Paris foi substituindo Madrid como modelo a ser seguido na moda e cultura pelo Brasil. (PERNA, 2002, p. 11)

Os nobres da França conheciam outras formas de *dança a dois*, como: a gavota e o minueto. Esta última se tornou moda sob a influência da cultura francesa no Brasil. Mas o minueto ainda não era uma dança de par enlaçado, era uma *dança a dois*



executada com medidas e gestos, na qual cavalheiros e damas dançavam com passos lentos e “cerimoniosos”.

As *country dances*, que surgiram na Inglaterra, gradativamente caíram no gosto da França, sendo que em seguida, logo após a Revolução francesa<sup>8</sup>, vieram para o Brasil.

Perna (2002) salienta que a dança de par enlaçado só aparece na França, provinda dos povos germânicos (Áustria e Alemanha), no final do século XVIII em Paris. Essa dança, em que a dama dependia apenas do seu cavalheiro e vice-versa, não dependendo de outros casais, era a valsa.

Segundo Curt Sachs (1943) a valsa representou uma resposta, uma espécie de renovação, o que chamou de triunfo e conquista sem a sanção dos poderes aristocráticos, das cortes, dos maestros de dança ou da França.

Porém, em geral, a valsa veio a ser como a *ländler*<sup>9</sup>: um ritmo de três por quatro, com um forte acento no primeiro tempo, a cada dois compassos no qual, as *parelhas* em um forte abraço, dão uma volta inteira sobre seu próprio eixo seguindo ao mesmo tempo um percurso circular, de modo que a dança imita os dois principais movimentos dos planetas. (SACHS, 1943, p. 430)

Também a França, que durante anos dominou hegemonicamente a moda e a cultura, se renderia à valsa que aos poucos se expandiu por toda a Alemanha, influenciando a cultura e a sociedade.

A chegada da Corte portuguesa ao Brasil<sup>10</sup>, no início do século XIX, trouxe novidades da Europa. Em suas malas, vieram costumes, hábitos europeus, nobres e plebeus evadindo-se das provocações e ameaças de Napoleão<sup>11</sup>. Vieram também a música e a dança europeia, forte símbolo da aristocracia portuguesa. A partir de então, qualquer evento era motivo para um baile.

---

<sup>8</sup> “No mês de agosto de 1789, a Assembleia Constituinte cancelou todos os direitos feudais que existiam e promulgou a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão.” Disponível em <<http://www.suapesquisa.com/francesa/>> Acesso em 25 de julho de 2009.

<sup>9</sup> *Ländler* é uma dança de casal, popular germânica e pouco movimentada, em compasso de 3/4 ou 3/8, derivada do antigo Abtanz alemão, em compasso de três tempos. Precursora da valsa foi na sua origem uma dança regional de *Landel* (Áustria) e da Bavária, que depressa se espalhou por todas as comarcas alemãs. Disponível em <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/329379/Landler>>, Acesso em 18 de Abril de 2011.

<sup>10</sup> No dia 07 de março de 1808, às 15 horas no Rio de Janeiro, então capital do Brasil.

<sup>11</sup> Como o príncipe regente de Portugal, Dom João VI não acatou ordens de Napoleão, pois mantia acordos comerciais com a Inglaterra, sob a escolta inglesa, a corte portuguesa foi transferida para o Rio de Janeiro no Brasil com a promessa da abertura dos portos brasileiros às nações do mundo. Disponível em: <<http://www.brasilecola.com/historiab/corte-portuguesa.htm>>. Acesso em 18 de abril de 2011.

Ellmerich (1987) relata que as danças populares trazidas pelos primeiros colonos que aqui se instalaram foram: o minueto, a gavota (danças que estavam na moda na Europa), o fandango, a cana-verde, a dança-da-santa-cruz, a dança de São Gonçalo e a chimarrita; como o Brasil foi colônia da Espanha de 1581 a 1640, também cita as danças trazidas daquele país: a cachucha, a meia-canha e a tirana. Perna (2002) diz que a corte portuguesa trouxe outras danças ampliando influências da dança estrangeira em nosso país, como por exemplo: a dos povos germânicos (a valsa) e dos eslavos (a polca e a mazurca). Várias formas de *dança a dois* para o entretenimento dos imigrantes europeus.

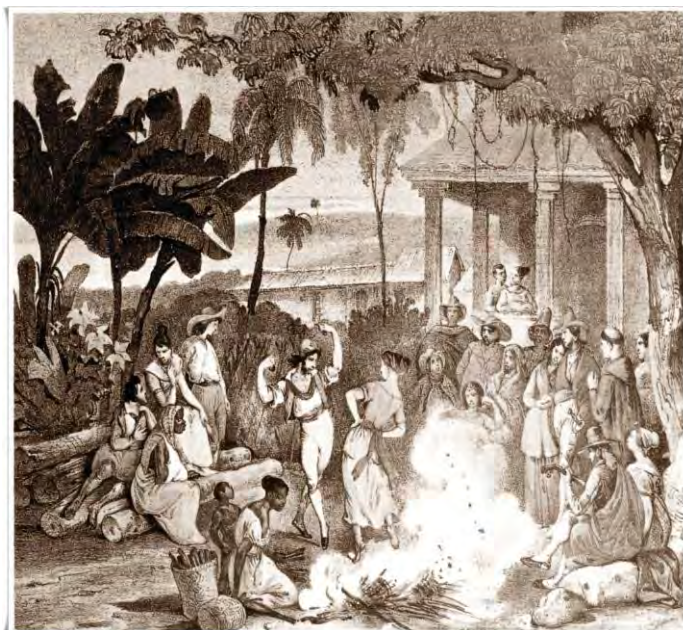
Para Efegê (1974), o maxixe foi primeira *dança a dois*, de par enlaçado, genuinamente brasileira.

Quando os historiadores se referem ao maxixe como uma dança genuinamente brasileira, querem dizer que essa dança foi o resultado da mistura de raças que ocorreu no Brasil. Para Efegê e Perna, o maxixe foi a primeira dança urbana, de salão, *a dois* (e agarrada) a se originar no Brasil. Uma dança abusada, não presa a estilo musical definido, que, a princípio, a exemplo da valsa, foi tida como amoral, indecorosa, dança proibida. Restrita às camadas popularescas, ganhou os salões de baile ao som do lundu, da polca, do xótis. Subiu aos palcos via danças executadas nos teatros de revista.

Mário de Andrade, citado por Jota Efegê (1974), ressalta o aparecimento do termo maxixe entre as décadas de 1870 e 1880, porém acredita-se que já se dançava há muito tempo sem que a dança tivesse um nome específico. Maxixe foi um jeito brasileiro de se *dançar a dois*; se dançava em locais que “não atendiam à moral e bons costumes da época, como em bailes de negros, nas gafeiras (esse nome ainda não era utilizado) e na Cidade Nova<sup>12</sup>” (PERNA, 2002, p. 26). Os homens de classe privilegiada iam a estes lugares para buscar o sensual das danças africanas; eram locais onde prostitutas e mulheres de classe inferior frequentavam. A partir de 1880, o maxixe começa a ganhar espaço saindo da Cidade Nova, começando pelos clubes carnavalescos, tais como o Clube dos Democráticos.

---

<sup>12</sup> Cidade Nova era um bairro carioca que surgiu por volta de 1860 graças ao aterro da região pantanosa em torno do canal do mangue. (IDEM, p. 26)



*Ilustração 2: Lundu - quadro de Rugendas (1822-1825). Roda de lundu pintada por Rugendas durante expedição brasileira. O lundu era considerado uma dança sem cantoria e de natureza licenciosa para os padrões da época.*

O maxixe nasceu das camadas populares, dos requebros dos negros nas rodas de samba, dos lundus<sup>13</sup>, foi do popularesco ao aristocrático, dançado nos prostíbulos, nos importantes teatros nacionais e internacionais, representou o Brasil no velho e novo continente. Dançava-se o maxixe ao som de diversos estilos musicais,

Maxixava-se, então, ao ritmo das polcas, dos tangos e tanguinhos, dos lundus e, depois, até e principalmente, dos sambas, quando estes, em nosso século urbanizados, conservando apenas a rítmica do primitivismo afro com que era sapateado, gingado e entoado nas senzalas, atraiu compositores populares - e alguns de certa pretensão erudita - começando, então, a ser executado nas noites dançantes. (EFEGÊ, 1974, p. 15)

O maxixe chamado a princípio de “tango brasileiro” e mais tarde, após todo sucesso internacional, na falta de uma denominação mais justa, além de *matchiche*, como *tango brésilien*. Foi tido como “imoral”, “atentatório aos bons costumes” proibido nos círculos familiares, sancionado pelas autoridades policiais, acabou por provocar a

---

<sup>13</sup> O lundu aparece no Brasil no século XVIII como uma dança sem cantoria e de natureza licenciosa para os padrões da época. Designação de várias canções populares inspiradas em ritmos africanos, introduzidas em Portugal e no Brasil a partir do século XVI. Dança de par separado, de origem africana: mulundu. Também é a música de compasso binário e ritmo sincopado, que acompanha essa dança. *Conf.* Dicionário Houaiss Eletrônico, versão 3.0. Rio de Janeiro, Instituto Antônio Houaiss e Editora Objetiva Ltda, 2009.

condenação eclesiástica: os fiéis católicos sofriam repressões dos bispos, arcebispos, sacerdotes... Mas nem por isso, deixou-se enfraquecer. Tornou-se símbolo da dança nacional, teve seu reinado absoluto até o final da década de 1920, quando aparecem outros ritmos que caíram no gosto popular. O maxixe foi nossa primeira *dança a dois*, reconhecida tanto dentro, quanto fora do Brasil, a subir aos palcos por meio do Teatro de Revista<sup>14</sup>.

Em seu livro, “A formação do Balé Brasileiro”, Pereira (2003) traz Eros Volúcia com uma das principais representantes de nossa dança cênica, e que teve sua geração influenciada não só pelo balé clássico tradicional, mas também pelos ideais de uma dança que buscava no popular, uma representatividade genuinamente brasileira.

Quando se começa a reivindicar a autenticidade de uma dança como o maxixe, num outro lugar que não os salões, mas no palco de um teatro, e, inclusive, num outro país que não o Brasil, começa-se também a perceber e a admitir, mesmo que a duras penas, que existe uma modulação entre uma dança e outra: uma de salão, outra cênica. E que os arranjos que a primeira sofre para se transformar na segunda tocam justamente na questão, romântica, de sua preservação. (PEREIRA, 2003, p. 166)

Muitas bailarinas da escola municipal de bailados do Rio de Janeiro, também trabalhavam em musicais, nas Revistas; sendo que Eros também dançou nestes locais. O Teatro de Revista - ou simplesmente Revista, como se costumava chamar - foi um gênero teatral derivado dos *vaudevilles* parisienses: comédias teatrais, acompanhadas de arietas e pequenos coros.

---

<sup>14</sup> A *Revista* teatral é um gênero de gosto marcadamente popular, que teve alguma importância na história das artes cênicas, tanto no Brasil como em Portugal; tinha como caracteres principais a apresentação de números musicais, apelo à sensualidade e a comédia leve com críticas sociais e políticas, e que teve seu auge em meados do século XX. O teatro de revista tornou-se um gênero popular no Brasil a partir do final do século XIX. Disponível em <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Bilontra/trevista.htm> > Acesso em 18 de abril de 2011.



*Ilustração 3: Do livro “As grandes vedetes do Brasil”, da historiadora Neyde Veneziano (2011), professora da Unicamp e especialista em teatro musical brasileiro, tem apresentação de Sílvio de Abreu, apaixonado confesso pelas vedetes — tanto que incluiu várias nos elencos de suas novelas, com grande sucesso: “Girls”, “Tem Xique-Xique no Pixoxó”.*

Essas trocas entre o popular e erudito, entre a Revista e o balé, não foram raras e se firmaram no Brasil também com a criação da Escola Municipal de Bailado, no Rio de Janeiro. Tratava-se de uma relação “que se mostrou sempre muito estreita, sobretudo a partir do período romântico.” (PEREIRA, 2003, p. 167) O autor lembra que os chamados teatros dos *bulevares* franceses sempre forneciam materiais para o Balé Ópera de Paris, sendo que desses materiais, os coreógrafos se nutriam com temas para a criação de suas montagens tanto coreográficas, quanto para a criação de efeitos cênicos em cenografia e iluminação.

A *dança a dois*, por meio do maxixe, uma dança brasileira que fez muito sucesso no exterior e no Brasil, foi dessa forma adaptada, sofreu modificações e transformações para atender ao gosto das elites e ser apresentada aos palcos mundiais.

Essa dança, *a dois*, apresentada acima como forma de entretenimento, como evento artístico, recebeu diferentes nomes e roupagens; foi influenciada por estilos artísticos, outras danças além das danças populares e de salão desde suas origens nas

terras europeias, bem antes de vir para o Brasil.

## 1.2 A *dança a dois* na dança cênica

Para compreender as origens da *dança a dois* nos processos de criação, busquei registros na história da formação da dança cênica na Europa, pois foi lá, no berço da renascença, o lugar em que surgiram os primeiros profissionais dessa Arte.

Na idade média, a dança fora proscrita pelos “tentáculos” da igreja. Para Caminada (1999), no período pré-renascentista surgiram manifestações populares, “livremente improvisadas”, nas quais as danças eram acompanhadas por instrumentos rústicos que, pouco a pouco, foram caindo no gosto das classes sociais mais poderosas, dos nobres, da corte e de maestros de danças, encarregados de ensinar os passos de dança. As *danças de pares* ganharam ares solenes, em que se descartavam as danças de saltos e pantomímicas que usualmente complementavam a dança inicial.

No entanto, Caminada relata que as danças senhoriais e as danças populares acabaram por se entrecruzar, ainda que “com alguma luta”; afinal, foram das “danças popularescas” que os maestros puderam inserir as invenções criadas a fim de atender os desejos distintos dos novos aristocratas do período Renascentista.

As danças de salão e as danças populares, nesse processo de “mistura”, acabaram por se constituir em uma *suíte*, isto é, uma sucessão de danças independentes e cheias de contrastes, amaneiradas pelos mestres, tornando-se requintadas ao sabor da aristocracia.

Dançar significava um ato de nobreza. Em Florença, na Itália, Lourenço de Medicis, o Magnífico (1449-1492), lançou moda com festas portentosas, chamadas de *trionfi* (triumfos). Eram festas que duravam dias, bem de acordo com os novos tempos em que a civilização ocidental se voltava para o humanismo, para o ideal greco-romano de encarar a vida. Florença lançava uma nova maneira de entender o mundo. Um mundo que conheceu grandes artistas, criadores, cientistas. Foi a época de Erasmo de Roterdam, Maquiavel, Rabelais, Montaigne, Dante, São Francisco de Assis e Copérnico (explicando a “Revolução dos Corpos Celestes”); surgiram artistas como Giotto, Rafael, Ticiano, Michelângelo, Fra Angelico, Botticelli e Leonardo Da Vinci.





*Ilustração 4: Balé de Corte. Representação de um balé perante Henrique III e sua corte, em exposição na galeria do Louvre, Paris. Gravura de Balthazar de Beaujoyeulx (folio, Paris, Mamert Patisson, 1582).*

Caminada (1999) salienta que havia diversas danças sociais e populares, entre 1400 e 1650, que influenciaram este processo de mistura, tais como: as *Basse Danse*, danças de casais; *Saltarello*, sucedida à *Basse Danse*, também da mesma época, era uma dança expansiva e rápida; *Quaternária*, muito popular na Alemanha, também denominada de *Saltarello Tedesco*; *Piva*, ao cavalheiro cabia à execução de voltas e saltitos em qualquer direção, enquanto a dama utilizava pequenos passos acompanhando o parceiro; *Oballo*, as damas ficavam ao meio onde cabia aos cavalheiros realizar galanteios com seus passos distintos e finos; *Ronda de Cadeia*, dança considerada inconveniente, reprimida por Petrarca. Em 1514, a “ronda” só podia ser executada a sós, ou com uso de disfarce; as danças alemãs eram calmas e dançadas em pares de mãos dadas; *Morescas*, ou Mouriscas, eram as danças mais mencionadas no século XV, produto da dominação muçulmana sobre a Europa e transposto para a dança. Ao sair das ruas, adentrando para os salões de bailes, tornou-se um entretenimento para os dançarinos da corte. Mais tarde, converteu-se em *ballet*.



*Ilustração 5: Branle<sup>15</sup> de Village. Conhecido também como Bransle, foi um estilo de dança do século XVI francês, em que as pessoas se moviam principalmente de um lado para outro, sendo realizada por casais em qualquer linha ou um círculo.*

O *Ballet de Court* foi um “aprimoramento” na organização dos elementos dessas danças sociais nas cortes. Surgiu na alta renascença, dançado pelos nobres dentro dos palácios. Era uma sucessão de cenas em que havia cantos, danças, mímicas, representações com temas previamente escolhidos. A coreografia era composta por entradas e grandes balés apoteóticos em que a ação era conduzida por elementos narrativos confiados a atores, cantores, músicos, envolvendo uma ação dramática. Existem registros de três tipos de balés: *Ballet Comique*, dança que continha uma história a ser contada ou uma narrativa definida; o mais famoso foi o *Ballet Comique de la Reine. Masque*, uma forma de música que enfatizou a palavra. *Comédie Ballet*, criado durante o reino de Luis XIV na França, era uma dança que unia música e palavras.

Luis XIV, o rei Sol, era amante das artes, principalmente da Dança. Dançou vários papéis em que desempenhava o personagem principal. O mais conhecido foi o *Ballet de la Nuit*, criado para ele em 1653. Nesse balé representava o Sol, que tinha uma razão política: simbolizava o sol que adentrava no salão para livrar uma casa em chamas (França) dos saqueadores (povo) que agiam sob as sombras da escuridão (noite). Foi o primeiro dos vinte e seis balés que dançou como primeiro bailarino em seu reinado, só parando quando começou a envelhecer.

---

<sup>15</sup> Havia uma série de peças musicais, desde 1550 chamadas Branles de Aldeia, “Branles de Village”. Ganharam popularidade no início do século XVII e musicalmente, suas melodias, eram incorporados de maneira rústica com notas repetidas. O Branle de Aldeia não foi associado a uma dança específica e sua estrutura difere significativamente entre as peças conhecidas.





*Ilustração 6: Luís XIV (o rei Sol). Amante das artes, também a ele se atribui a frase "L'État c'est moi" (O Estado sou eu). Fundou a Academia de Ciências de Paris, cujos membros eram pagos para produzir ciências, principalmente, para geração de inovações tecnológicas e científicas que tivessem aplicação na área militar. Faleceu em Versailles como um símbolo da monarquia absolutista.*

Foram inúmeras demonstrações de egolatria do bailarino real, porém suas contribuições para a dança cênica foram importantes na medida em que criou, em 1661, a *Académie Royale de Musique et de Danse* (que futuramente viria a ser o Balé da Ópera de Paris); a ideia principal da criação de uma academia partiu de seu maestro Jean-Baptiste Lully, pois este considerava que música e dança deviam ser estudadas por meio da elaboração de um método.

Nesse contexto, surgiram os primeiros mestres de dança, que tinham como função principal orientar e ensinar aos nobres os passos e suas combinações em novos modos. Por conta do seu talento e virtuosismo podem ser considerados bailarinos profissionais da época e suas publicações delimitaram as primeiras regras técnicas para a execução das danças. (AGG, 2005, p.33)

A partir de então, a profissão de bailarino foi criada, pois era preciso “conhecer melhor” a dança e seus novos códigos para se apresentar nos espetáculos que doravante seriam exibidos ao público.

As danças de casais, utilizadas nos bailes das cortes, foram incorporadas pelos mestres de dança para a criação dos famosos *Ballets de Court*, os quais traziam em seus elementos de constituição, fatos que contavam os feitos heroicos dos nobres em suas

“empreitadas contra o mal”, *vide* exemplo do *Ballet de la Nuit*. Algumas dessas danças deram origem até mesmo a alguns nomes de passos conhecidos do balé clássico, como se vê a seguir, além de aparecerem recriadas nos balés de repertório nas obras coreográficas apresentadas pelos novos profissionais da dança.

### **1.3 A dança a dois, codificada no balé**

As obras coreográficas que compunham os novos espetáculos tiveram influências das danças populares e da corte; a partir das estilizações e adaptações feitas pelos maestros de dança, elas eram incorporadas ou no repertório, ou na adaptação de passos para a criação de uma técnica de dança que ficou conhecida como balé clássico, cujos passos, com nomenclatura em francês, ficaram conhecidos no mundo todo; a seguir, discorro acerca de algumas dessas danças:

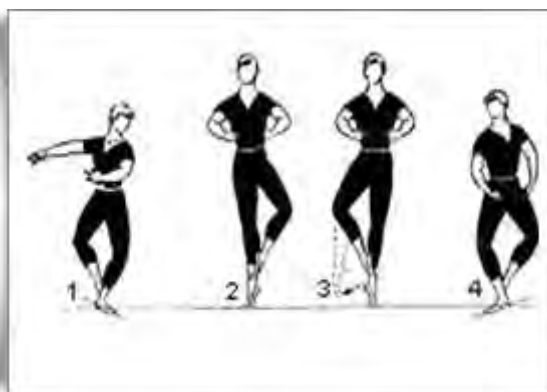
O *Minueto*, era uma dança originária do povo e que, com o tempo, tornou-se cortesã. Essa dança apareceu no século XV, como sucessora do *courante*, uma dança popular. Símbolo da nobreza com seus passinhos miúdos, considerada uma “obra de arte”, em que os bailarinos e espectadores se saudavam com reverências. Dançada com passos abertos utilizando passinhos que deslizavam para frente, para trás, para a direita e para a esquerda; o corpo era mantido ereto o tempo todo evitando oscilações. Foi uma dança que perdeu sua extroversão inicial, para uma versão formal, contida e delicada, seguindo os preceitos dos movimentos nos quais, conforme as cinco posições determinadas pelo balé clássico, os pés não podiam se separar além de 30 centímetros. Pequenos saltinhos, voltas e pateios, são substituídos por formas fechadas. O passo se torna *menu* (miúdo), e até menor ainda, *menuet* (diminutivo que deu nome à dança). Tornou-se uma dança difícil, requintada, para poucos.



*Ilustração 7: Em compasso de 3/4, de origem francesa, o minueto é uma composição musical que integra suítes e sinfonias. De origem aristocrática, o minueto foi muito popular na corte de Luís XIV, difundiu-se pela Europa nos séculos XVII e XVIII.*

*Passépiéd* dança que em 1612 ficou conhecida pelos movimentos que descrevem a dança: “um pé deve golpear o outro e cruzar sobre ele”. Também ficou conhecido como um alegre minueto, caindo no gosto cortesão somente em 1665.

O *Bourrée*, outra dança popular trazida para a corte por Margarida, irmã de Carlos IX (1560-1574). É uma dança de origem francesa comum na província de Auvergne e Biscay na Espanha do século XVII. Acredita-se que a polca tenha se originado do *Bourrée*. Uma dança que também se transformou para atender ao gosto cortesão e mais tarde foi submetida às uniformizações das regras do balé clássico, sendo que existe um passo dessa dança denominado *pas de bourrée*.



*Ilustração 8: “Pas de bourrée”, dançada com dois tempos rápidos, de alguma forma semelhante a gavotte. O bourrée é também um passo de dança para o “ballet” consistindo de um rápido movimento com os pés enquanto os pés estão em “pointe” ou “demi-pointe” (sobre a ponta dos dedos ou na meia-ponta).*

A *Jiga* foi mencionada em 1589, sendo que em 1843 ainda se ouvia falar dela. Do francês *giguer* (dançar), foi dançada na corte de Elizabeth I da Inglaterra e depois introduzida na França, durante o reinado de Luis XIV. Embora tenha sido considerada dança de par, também podia ser dançada por uma ou mais pessoas.

E ainda outras três danças de pares: o *Rigodon* de 1728 (termo genérico que pode ser aplicado a muitas danças populares do sudoeste da França); a *Folia* de 1611 (dança de par utilizada no carnaval simbolizando o rito da fertilidade), utilizada nos salões de bailes assim como nos palcos dos teatros; e a *Alemanda* de 1760, muito popular em Paris, adotada desde o reinado de Luis XIV, a qual utilizava o *chassé*, deslizamentos com sobrepasso lateral, as voltas pelos braços do cavalheiro e das damas, segurando às vezes a escápula, em uma sucessão de entrelaçamentos de braços de difícil execução.

Esses foram alguns exemplos de danças populares, *a dois*, que influenciaram, se modificaram, foram reinterpretadas pelos mestres e coreógrafos de dança criadores da dança cênica ocidental.

## 1.4 O balé e as novas mudanças com a *dança a dois*

Com adaptações e modificações, as danças populares e as danças das cortes foram incorporadas ao balé clássico. Tornaram-se complexas, elaboradas, difíceis de serem executadas por pessoas sem treinamento em dança. Com isso, novos executores criaram espetáculos cada vez mais elaborados e complexos, buscando temas na literatura e nas artes. O balé se profissionalizou, passou por mudanças conceituais, estruturais e expressivas, tornou-se balé de ação<sup>16</sup>, ficou famoso e reivindicou espaços próprios e teatros cada vez maiores. O balé clássico, tal como é conhecido hoje, tomou forma na França, durante o reinado de Luis XIII. No ano de 1661, seu filho Luis XIV,

---

<sup>16</sup> Jean-Georges Noverre (nasceu em 29 de abril de 1727, Paris, morreu em 19 outubro 1810, *Saint-Germain-en-Laye*, França), foi coreógrafo francês cujo tratado revolucionário, *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760), ainda válido, trouxe importantes reformas em bailado de produção, enfatizando a importância da motivação dramática, que ele chamou de *ballet d'action*, execrando a ênfase excessiva do virtuosismo técnico. Seu primeiro sucesso coreográfico, *Fêtes chinoises Les* (1754), atraiu a atenção de David Garrick, apresentado em Londres em 1755. Depois de produzir obras-primas como *Médée et Jason* e *Psyché et l'Amour* (em Stuttgart, 1760-1767), foi nomeado mestre de *ballet* na Ópera de Paris, em 1776. Disponível em <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/421177/Jean-Georges-Noverre>> Acesso em 18 de abril de 2011.

fundou a *Académie de Musique et de Danse*, com o objetivo de sistematizar, preservar a qualidade e de fiscalizar o ensino e a produção do balé, nomeando Charles Louis Pierre de Beauchamps, o primeiro *Maître de Ballet* (mestre de dança), para tomar a frente da instituição.

Com a profissionalização da dança, surgiu a primeira academia/escola de bailado, criada no reinado Luis XIV, o rei Sol. Neste contexto, tem-se uma forma de *dança a dois* que ficou conhecida como *pas de deux*, ou passo de dois; trata-se de uma dança de par na qual prevalece a relação de gênero. O casal (um homem e uma mulher) encenava uma dança com papéis definidos em que o bailarino dava o “suporte” necessário para que a bailarina pudesse levar ao público sua graciosidade e sua leveza etérea.

A encenação do balé deixa os salões para ir também aos tablados ao ar livre ou mesmo em mercados. Aos poucos, a comédia cede lugar ao sentimentalismo e ao drama. Surgem novos criadores, coreógrafos, com suas bailarinas etéreas, sendo carregadas pelos bailarinos em *pas de deux* românticos (passo de dois, momento em que o bailarino forma um *duo* com uma bailarina para representar o casal de dança).

Kátia Agg (2005, p.46) diz que,

Na dança, o Século XIX foi marcado pela mudança de figurinos (*tutu*), o uso de sapatilhas de pontas, a estética do movimento romântico (leveza etérea), a idealização da figura feminina (delicada, frágil, leve, submissa, sobrenatural) e o uso de iluminação a gás (nos teatros, depois nas ruas).

As mulheres se tornam o centro das atenções na cena, porém o domínio desta arte é totalmente masculino. Coreógrafos, produtores, mestres, formadores de opinião sobre a dança, opinião esta que trazia a visão masculina sobre a mulher ideal, guiavam a ação. Os bailados eram criados sob a ótica do Romantismo, do amor impossível, das sílfides esvoaçantes prontas para vingarem o amor não correspondido.

Foram necessárias mudanças, surgem então, as primeiras modernistas.

No princípio do século XIX, o Romantismo criara na dança, um corpo etéreo, volátil, desmaterializado; um corpo que literalmente voava pendurado em fios para poder representar mais eficazmente a ideia da “descolagem” terrena, do irreal, do onírico. Ribeiro (1997) lembra que essa tecnologia do voo simulado, e também do corpo que deslizava pelo solo por meio das sapatilhas de ponta, trazia à cena um efeito metamórfico em que a bailarina flutuava, traduzindo-se em seres espirituais, distantes



do mundo real: fadas e princesas delicadas incapazes de tomar as rédeas do destino.

Mas havia aqueles que não acreditavam nesse trágico destino ditado pelo olhar romântico do século XIX. Eram mulheres e homens que buscavam novas interpretações para o fazer da Arte da dança.

Entre as primeiras damas da dança moderna, Isadora Duncan<sup>17</sup> (1877 – 1927) surge como uma bailarina que dançava descalça, com túnicas esvoaçantes, reivindicando nos movimentos e na técnica corporal a representação do real, trazendo o realismo do seu comportamento dança cênica. Foi uma descida do mundo etéreo, irreal, romântico, idealizado, para a terra em solo firme.



*Ilustração 9: Isadora Duncan, sua dança tinha como proposta movimentos improvisados, inspirados nos movimentos da natureza: vento, plantas, entre outros. Trazia os cabelos meio soltos e os pés descalços, vestimenta leve, com túnicas, inspiradas nas figuras dos vasos gregos. O cenário simples era composto apenas por uma cortina azul.*

Com a chegada em cena das primeiras representantes da dança Moderna americana - Loïe Fuller (1862-1928), Isadora Duncan (1877-1927), Maud Allan (1873-1956) e Ruth Saint-Denis (1879-1968) - o corpo etéreo e “esvoaçante” da bailarina clássica começou sua queda em direção à representação do cotidiano, com uma

<sup>17</sup> Considerada a pioneira da dança moderna, Isadora causou polêmica ao ignorar todas as técnicas do balé clássico; rompeu com todas as tradições na sua exploração de movimentos na arte da Dança até suas raízes. Proclamou-se “inimiga do balé”, elaborou movimentos naturais, com roupas leves, negando todos os artifícios restritivos e superficiais dos dançarinos de palco em sua época.

linguagem mais próxima do realismo, do comportamento em movimento: um corpo não tão distante da realidade social, política, econômica e artística, que Ribeiro (1997) revela em seu livro “Por exemplo a cadeira: um ensaio das artes do corpo”.



**Ilustração 10: Ruth Saint-Denis e Ted Shawn fundaram uma companhia de dança no princípio do século XX; estabeleceram novos parâmetros para a moderna dança americana. Alguns dos principais discípulos influenciados por eles foram: Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman e Louise Brook.**

Ruth Saint-Denis e Ted Shawn<sup>18</sup> fundaram a escola *Denishawn School of Dancing and Related Arts*, em 1915. Ao lado de Isadora Duncan, são considerados os fundadores da Dança Moderna na América, organizando um sistema de ensino, inspirado nas danças orientais; criaram novos parâmetros que lançaram as bases para a nova dança do século XX, e que foi de encontro ao domínio da dança clássica praticada no continente europeu.

Ao final do século XIX, o papel masculino na *dança a dois*, nos espetáculos de

<sup>18</sup> *Denishawn School of Dancing and Related Arts*. In Encyclopædia Britannica. Disponível em Encyclopedia Britannica Online: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/157718/Denishawn-School-of-Dancing-and-Related-Arts>> Acesso em 24 de abril de 2011.

balé, se resumia ao de um simples *porteur*<sup>19</sup>, “às vezes um mero objeto de realce, que arrastava a bailarina de um lado para o outro...” (HANNA, 1999, p. 209), conferindo à parceira um destaque e aparência de pluma. A autora traz em seu livro as transformações porque passaram essa relação: homem x mulher, em que o poder de destaque se revezava durante os períodos da história da dança. Com o advento da dança moderna, a figura masculina volta a ter ênfase em cena; Ted Shaw<sup>20</sup> (1891-1972) ensejava restaurar a dignidade da dança masculina. Nas primeiras fases da dança moderna, a figura feminina ainda prevalecia nos palcos, porém os seus discípulos e a nova geração de bailarinos fortaleceram o masculino na dança. Nas décadas de 50 e 60, coreógrafos como Alvin Ailey, Alwin Nikolais e outros bailarinos/coreógrafos pós-modernos “abstiveram-se de estereótipos masculinos e femininos polarizados, em favor de movimentos unissex e bailarinos andróginos.” (HANNA, 1999, p. 211)



*Ilustração 11: Alvin Ailey e Judith Jamison. A “Alvin Ailey American Dance Theatre” é considerada uma das principais companhias de dança moderna do mundo pelas suas produções enérgicas repletas de movimento e velocidade.*

Na década de 1950, 60 e 70, o contexto social, político e cultural nos Estados

<sup>19</sup> Palavra francesa que significa: portador, transportador, suporte. Ou seja, o papel do homem no balé clássico se tornou o de transportador, ou suporte, para que a bailarina pudesse executar passos que simulassem voos e saltos complicados.

<sup>20</sup> Bailarino, Coreógrafo, que se autodenominou “o papa da dança moderna” e casou-se com Ruth Saint Denis e fundaram a Denishawm School. (HANNA, 1999)



Unidos passava por intensas mudanças, o que também suscitava esperanças de renovação. Surgiram vários movimentos sociais no país, entre os quais: o movimento *Flower Power*<sup>21</sup>, que se espalhou pelo mundo com *slogans* alegres, buscando por um “novo espaço” em que fosse possível viver uma sociedade sem preconceitos, respeitando a igualdade entre todos; representado pelos *hippies*, com seus cabelos compridos e roupas coloridas e exóticas. Durou dos anos 1960 até o começo dos anos 70 como um símbolo da ideologia da não-violência e de repúdio à Guerra do Vietnã.

Outro movimento importante foi o *Black power*<sup>22</sup>, movimento que tinha como premissa a luta pelos direitos civis. A população negra, oprimida e excluída na sociedade norte americana, aliou-se a outros movimentos que se rebelavam naquele momento em busca por uma sociedade mais justa. Surgiram também outros movimentos civis, como: *Gay power*<sup>23</sup>, o *Women's lib*<sup>24</sup> e o dos estudantes intelectuais da nova esquerda política.

Esses movimentos civis, também conhecidos como movimentos de contracultura, foram simpáticos e sensíveis a toda a movimentação de grupos étnicos ou culturais que estivessem em uma posição de marginalidade ou exclusão.

Foi neste contexto que surgiu o Contato Improvisação, uma forma diferente de *dança a dois*, que veio para renovar a dança cênica praticada até aquele momento.

## 1.5 O contato e a *dança a dois*

O *Judson Dance Group* (1960), da cooperativa de artistas do *Judson Memorial Church*, localizado em Nova Iorque, nos Estados Unidos, foi fundado primeiramente por um grupo de artistas interessados em investigações que buscavam novas formas de expressão cênica. Considerados os fundadores da dança pós-moderna, os artistas envolvidos no projeto *Judson* tinham como objetivo a busca do experimentalismo, buscando rever os preceitos da arte moderna.

O primeiro concerto (*Concert of Dance #1*), apresentado pelo grupo foi em 1962<sup>25</sup>. O auge do grupo *Judson Dance Theater*, foi entre 1962 a 1964. Suas principais

---

<sup>21</sup> Força das Flores.

<sup>22</sup> Poder Negro.

<sup>23</sup> Força *Gay*.

<sup>24</sup> Ou *Women's Liberation*: Movimento de Liberação das Mulheres, movimento feminista.

<sup>25</sup> Em 6 de julho de 1962, a companhia deu sua primeira *performance*, *Concert of Dance #1*, na Igreja

contribuições para a dança pós-moderna foram: Contato Improvisação, Improvisação em dança, videodança, tecnologia de dança e a dança em ambientes diferentes.

*Judson Memorial Church* localizado na Rua 55 Washington Square, foi lar de dois grupos: (junto à Galeria Judson) - o *Judson Poets' Theater* e o *Judson Dance Theater*. O *Dance Theater* geralmente realizava performances no santuário principal da Igreja enquanto os poetas realizavam apresentações no *loft* de coro.

Os dançarinos do *Dance Theater* que se apresentaram no primeiro "concerto de dança" foram nomeados no folheto do evento como Freddie Herko, Bill Davis, Judith Dunn, Robert Dunn, Ruth Emerson, Deborah Hay, Richard Goldberg, David Gordon, Gretchen Maclane, John Herbert, McDowell, Steve Paxton, Rudy Perez, Yvonne Rainer, Carol Scothorn, Elaine Verões e Jennifer Tipton<sup>26</sup>.

Dentre os vários artistas que influenciaram e continuam influenciando as novas gerações de *performers* do corpo, interessa a figura do coreógrafo e dançarino Steve Paxton<sup>27</sup> (2008) e sua nova técnica denominada *Contact Improvisation*<sup>28</sup>. Os princípios do Contato Improvisação (C.I.), além de serem uma forma de mediação, treinamento e criação, propõem a improvisação a partir da escuta do outro, de um apurado treinamento, trazendo um novo olhar para a *dança a dois*.

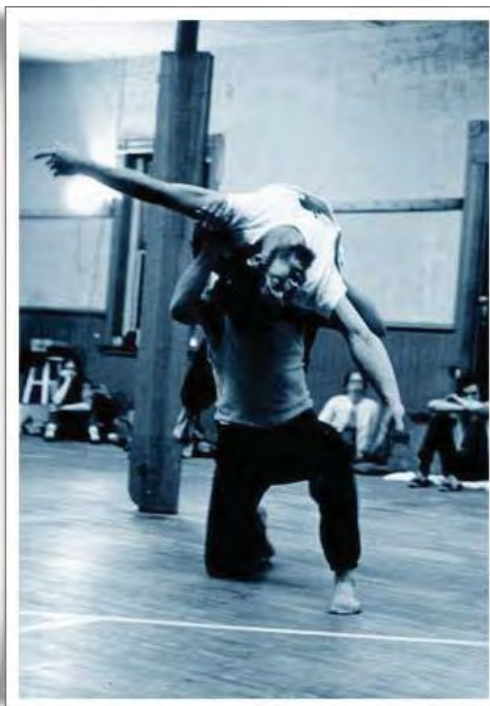
---

Judson. Para os próximos vinte anos, o Judson Dance Theater dominaria o cenário da dança pós-moderna (ou dança contemporânea).

<sup>26</sup> BANES, Sally. *The First Concert of Dance at the Judson Dance Theater*. Disponível em: <[http://www.warholstars.org/chron/judson\\_dance\\_theater.html](http://www.warholstars.org/chron/judson_dance_theater.html)> Acesso em 18 de Abril de 2011.

<sup>27</sup> Bailarino, coreógrafo com experiência em ginástica olímpica e *Aikido* que teve como treinamento corporal uma trajetória de trabalho na dança moderna e experimental com Merce Cunningham, Robert Ellis Dunn, com as cooperativas de performances *Judson Church Dance Theatre* e *Grand Union*. (CARVALHO LEITE, 2005, p. 91)

<sup>28</sup> Contato Improvisação.



*Ilustração 12: Daniel Lepkoff e Steve Paxton. Criador do Contato Improvisação, Paxton, trouxe para a dança contemporânea uma nova perspectiva de movimentação cênica. Foto de: Stephen Petegorsky, 1978.*

Vinhas (2007) relata que para esta técnica de dança contemporânea, pesquisada na *Oberlin College*, na Faculdade de Oberlin, Ohio, paradoxalmente, não existe uma forma de certificação institucional para professores. Seu criador, Steve Paxton, utilizou diversos recursos para treinamento, ou preparação corporal dos dançarinos, que envolviam técnicas de relaxamento, visualização interna do movimento, exercícios respiratórios com uso da *Yôga* e princípios do *Aikido*<sup>29</sup>. Para a autora, o C.I.:

[...] trouxe várias contribuições artísticas para a dança contemporânea. Primeiro a proliferação das *Jam-Sessions*. Esse termo vem da expressão "*Jazz After Midnight*" - "*Jazz* depois da meia noite", quando músicos do *Jazz* se encontravam para tocar mais livremente e exercer sua pesquisa, o que na prática significa o encontro para o exercício do improviso. (VINHAS, 2007, p. 20-21)

Dessa maneira, o Contato Improvisação (C.I.) passou a utilizar *jam sessions* em dança, que significa: sessões de improvisação.

Nas *jams* os dançarinos se posicionam em forma de círculo, enquanto um dos

<sup>29</sup> O *Aikido* ou *Aiquidô* é uma arte marcial criada no Japão na década de 1920 pelo mestre Morihei Ueshiba (1883-1969), a quem os praticantes desta arte respeitosamente chamam *Ô-Sensei* ("grande mestre") ou fundador (a expressão *sensei* quer dizer aquele que sabe).

condutores da ação, ou organizadores do evento, expõe aos participantes as regras pelas quais se entra e sai do círculo. Conforme o condutor há a possibilidade de escolher o número de pessoas que podem estar dentro do círculo, momentos de entrada e saída, tema a ser estudado, o tempo de permanência e a duração da improvisação no círculo. Das sessões de improvisação, podem participar desde dançarinos, músicos, atores, até pessoas comuns com alguma experiência em movimento corporal, desde que compreenda os parâmetros estipulados pelo condutor da roda de improvisação.

Com a proliferação das *jam sessions*, o C.I. atravessou fronteiras, se espalhou por diversos países influenciando toda uma geração de criadores/intérpretes, coreógrafos, profissionais liberais, pesquisadores e educadores.

Assim como as danças de roda com *dança a dois*, trazidas do continente africano no período colonial para as Américas, com maneiras sutis e distintas de se expressar, o C.I., também praticado em rodas de *jam*, pode se assemelhar aos princípios, em sua composição e formato muito próximos, de uma dança social distinta com objetivos diversos.

O C.I. será apresentado no decorrer desta pesquisa com maior detalhamento histórico, juntamente com a sua importância para a *dança a dois*.

No princípio deste capítulo, busquei evidenciar que a *dança a dois*, presente em terras brasileiras, como parte de nossa cultura, e costumes, inserida no convívio social, na religiosidade, no cotidiano, representando e sendo representada por todas as camadas sociais a partir da vinda de colonos para o país.

Também constatei que esta prática teve seus traços na Europa, sendo influenciada, transformada, modificada conforme o lugar, as circunstâncias e o gosto dos praticantes, artistas, pessoas comuns, estudiosos, etc.

Dentro desse universo chamado Dança, a *dança a dois*, que pode ser enlaçada, de contato, popular, de salão, clássica, moderna, contemporânea, foi aqui apresentada sob vários aspectos e circunstâncias.

Neste breve relato da história da dança, procurei revelar e identificar as origens da *dança a dois*, que esteve presente no trabalho de coreógrafos, criadores, dançarinos e mestres da dança, em diversos períodos da história, modificando passos, metodologias e criando novas possibilidades para a utilização do corpo em contato com o outro.

O Brasil tem uma literatura ainda escassa sobre a formação da dança cênica

(PEREIRA, 2003). Porém, é possível mergulhar em arquivos e documentos históricos para que se amplie o conhecimento sobre o assunto.

Trago no próximo capítulo, algumas considerações sobre processos e criação em Arte e em Dança no intuito de levantar aspectos sobre a presença da *dança a dois* na produção artística em dança contemporânea.

## 2. Processos, Criação, Dança...

### 2.1 Processos

Uma das premissas desta pesquisa é refletir sobre o processo de criação em Arte, na Dança, com a *dança a dois* como recurso e estratégia de mediação em dança contemporânea.

Dentre as várias atividades que realizo como artista, criar é certamente a que primeiro me entusiasma. Juntamente com a pesquisa, é possível descobrir os mistérios envolvidos nos processos de criação, no esforço contínuo para produzir uma obra que consiga traduzir um pensamento, uma visão de mundo e um modo de enxergar a realidade. Isto traduz a essência motivadora que me leva a querer compreender as razões que motivam a busca por novas experiências na dança contemporânea.

Robatto (1994) afirma que a criação em dança envolve diversas etapas que se complementam e que vão desde a escolha do conteúdo temático com a abordagem cênica (identificação do conceito da obra); a definição e a concepção estética da obra (levantamento de dados do conteúdo temático, das técnicas a serem utilizadas para preparação corporal do elenco); o estado de “presença criativa”, ou “vigília criativa”, (em que os sentidos ficam atentos para qualquer estímulo interno, externo, subjetivo, que vão auxiliar na força criativa para a concepção da obra); até as discussões sobre o desenvolvimento de todo o processo de criação (isso inclui, além dos intérpretes, o iluminador, o cenógrafo, o diretor, os coreógrafos e, principalmente, a equipe de produção).

Existe também, a etapa do processo de criação, o início dos ensaios e trabalhos práticos (fato que envolve a utilização do espaço para aula, ensaio e discussões sobre a obra); e por último, porém não menos importante, a fase final: as apresentações, que podem ou não envolver um debate com o público, ao final de cada espetáculo.

Em uma pesquisa em Arte, Salles (2007) afirma que para investigar, discutir, refletir sobre as ações e procedimentos envolvidos no processo de criação, é necessário que se faça um levantamento de documentos do processo em si. Tais documentos são importantes, pois sob o ponto de vista da construção da obra, revelam os caminhos

percorridos pelo criador entrando nos bastidores do fazer artístico e lançando olhares para a gênese da obra.

Esses documentos representam os registros do processo de criação, são anotações, manuscritos, rabiscos, rascunhos, diários de bordo, trechos de filmagens, registros fotográficos e arquivos guardados, que mostram a maneira de organização de cada artista na sua produção artística.

O que é relevante, para o pesquisador em Arte, não é a interpretação da obra considerada finalizada pelo artista, mas o processo pela qual ela foi se construindo. Salles (2007, p. 13) considera que essa ênfase não ocorre em detrimento da obra, pois o que leva ao estudo do processo de criação é a existência da obra:

Se o objeto de interesse é o movimento criador, este, necessariamente, inclui o produto entregue ao público.

Neste caso, o “ movimento criador” é todo o processo envolvido na produção, criação e apresentação de uma obra artística, não constituindo com isso um fato isolado, ou seja, é o “processo de criação”.

Para a autora, a pesquisa em Arte busca revelar os percursos da criação artística no desejo de desmontá-la, esmiuçar os movimentos de ir e vir envolvidos em um processo de criação, com isso é possível ultrapassar os limites da obra que chega ao público.

Para tanto, são examinados os diálogos estabelecidos entre materiais, cadernos de anotações (notas que revelam o que se passou no pensamento do artista durante o ato de criação), mapas, diagramas, desenhos de espaços ficcionais, rascunhos, roteiros, plantas, maquetes, ensaios, copiões, arquivos salvos em pastas no computador, relatos, enfim, vestígios do que foi o processo de criação empreendido pelo artista.

Com o advento das novas tecnologias, hoje se observa um fator que dificulta as pesquisas em arte: com a utilização de computadores, discos de armazenagens de dados, *pen drives*, CDs e DVDs, meios que oferecem inúmeras vantagens para realizar buscas e registros, pode ocorrer a perda de informações; além de que o artista também pode apagar da memória do computador, dados e propostas “rejeitadas”. Para Salles (2007), antes estas informações “deixadas de lado”, eram resgatáveis, porém hoje são “deletadas”.

Este fato dificulta a apreensão total do processo de criação utilizado pelo

artista, provocando limitações no levantamento de materiais e registros, o que não implica em delimitações da criação. O artista encontra diversos meios para organizar suas informações que, de modo geral, irão desempenhar dois grandes papéis durante o processo criador: o armazenamento e a experimentação.

Para um olhar investigativo, é preciso ir além da observação curiosa sobre os documentos ou registros organizados pelo artista. Trata-se de infiltrar nos meandros da criação, contar histórias, assistir um filme, uma peça teatral, uma coreografia, ler um livro, uma poesia, apreciar um quadro, uma instalação, perscrutar vestígios e pistas deixadas para trás no intuito de captar os fragmentos do pensamento criador.

A reflexão sobre o percurso da criação em dança, se mostra como uma complexa rede que vai se transformando. É um levantamento de hipóteses, testando-as constantemente; uma convivência com “mundos possíveis”, com realidades instáveis, que dividem o mesmo teto virtual: “a imaginação”. O processo de criação parte de uma cadeia de ações, relações, que se juntam em uma rede de conexões que se interligam. Cada movimento está ligado a outro, uma ação se desencadeia em outras ações à medida em que o artista busca por soluções e respostas para seu problema: desenvolver e realizar um processo de criação.

No processo de criação em dança, há a construção de uma nova realidade que depende de vários elementos e procedimentos, que à primeira vista, não têm conexão alguma, ou até mesmo parecem dispersos: registros e anotações, uma cena assistida de um filme, lembranças de alguma peça teatral ou coreográfica, trechos de livros, algum gesto ou ação desenvolvida no cotidiano, um movimento realizado em sala de aula, alguma sugestão mental ou até mesmo a lembrança de um fato sonhado, podem gerar material para a criação artística.

Salles (2007, p. 88) afirma que o processo criação “[...] é uma inexplicável revelação sem história, ou seja, uma descoberta espontânea (como uma geração espontânea), sem passado e futuro”; com isso, a autora opõe-se ao pensamento de que a criação é derivada da tradição em que a obra de arte é “uma operação do espírito”, um ato transcendental que nasce da mente de pessoas privilegiadas por “um dom divino”.

Traduzir um processo de criação em arte é tentar entender os gestos<sup>30</sup> que levam à construção da obra que são formadores e transformadores, geram combinações

---

<sup>30</sup> Aqui, compreendo gestos como ações que se desencadeiam no processo de criação.



(cores transformadas em sons, cotidiano em fatos ficcionais, livros em filmes, poesia em dança, pinturas em instalações, coreografias em videodança) e que paradoxalmente são construtores e destruidores.

Diante de cada obra de arte importante, lembre-se de que talvez outra, mais importante ainda, tenha sido abandonada (KLEE, citado por SALLES, 2007, p. 27).

A obra de arte se torna instigante à medida em que se consegue vislumbrar o processo que a fez ganhar *status* de produto final pronto ao ser levada a público. No caos e na organização dos elementos, tem-se o fio que conduz o artista a uma diretriz do universo que é construído. O objeto artístico é feito desse anseio em querer organizar um mundo de ideias, propondo ao público uma nova forma de entendimento da realidade.

Os quadros são uma soma de destruições. Eu faço uma pintura e em seguida a destruo. Mas, no fundo, nada é perdido. O vermelho que retirei de um lugar qualquer pode ser encontrado em uma outra parte do quadro. (PICASSO, citado por SALLES, 2007, p. 27)

No filme “*Le Mystère Picasso*”<sup>31</sup> traduzido para o português como “O mistério de Picasso”, o personagem principal é o processo de criação. Quando Picasso começa a traçar linhas retas, ou figuras geométricas, ou pequenos rabiscos, pode-se até pensar que seu “desenho/pintura” parta de uma ação descompromissada, de um momento espontâneo, que aleatoriamente é pincelado na tela. Talvez o seja, porém, jamais é ocasional. Nota-se que o pintor parte de uma ideia inicial aparentemente simples, mas que, à medida que desenvolve os traços, a obra vai se “complexificando”, se tornando elaborada; o artista “destrói” inúmeras vezes a pintura na tela para refazê-la, até alcançar um momento em que considera a obra pronta.

Pensar na inspiração como instante aleatório que venha desencadear um processo criativo, é uma noção romântica. Não há como a inspiração possa ocorrer desvinculada de uma elaboração já em curso, de um engajamento constante e total, embora talvez não consciente. (OSTROWER, 2008, p. 73)

Essa tentativa de organização do caos e dos pensamentos, para alguns artistas, é uma trajetória que parte de um estado de insatisfação para uma satisfação, mesmo que transitória, pois o artista procura expressar a profundidade de uma verdade em sua obra;

---

<sup>31</sup> *Le Mystère Picasso* (O mistério de Picasso). Direção Henry-Georges Clouzot. França: Distribuição Magnus Opus, 1956. 1 DVD (75 minutos), NTSC, dvd, áudio dolby digital 2.0, color, preto e branco, legendas: português, inglês, espanhol. Atores: Pablo Picasso, Claude Renoir, Henri-Georges Clouzot. Música: Georges Aurenche.

porém, esse artista nunca se dá por satisfeito, sempre há a possibilidade de mudanças. O processo de criação busca o olhar do artista para algo que o aproxime de suas verdades, de seu modo de interpretar a realidade ou da aproximação dessa interpretação. “O objeto artístico é construído desse anseio por uma forma de organização.” (SALLES, 2007, p. 33)

Neste sentido, o processo de criação em dança é uma forma de organização do caos; é a tentativa do/s criador/es (o coreógrafo, os intérpretes, em conjunto com a equipe de produção, ou seja, todos os participantes envolvidos no processo de criação) de moldar espaço, ritmo, movimento em um tempo próprio, único, no intuito de trazer à tona o universo da Arte. Mas para isso, é preciso observar a importância da Arte e da criação para o artista e para quem o assiste.

## **2.2 Criar para quê?**

Por que criar? Para que criar?

Para Ostrower (2008), o fazer, o criar, representa uma intensificação do viver. Não é a substituição simples de uma realidade, mas a criação de uma nova realidade adquirindo novas dimensões. Vivenciar o ato de criar ou o processo de criação, significa elevar-se articulando os pensamentos a uma consciência com níveis complexos de percepção e apreensão da realidade. Assim, se explicita a necessidade e o sentimento essencial e necessário da criação na Arte: um sentimento de crescimento interior em que ampliamos nossa abertura para a vida.

No trabalho e no fazer, o homem encontra seu potencial criador. Por meio da realização de tarefas essenciais que tornam a vida humana possível, o homem encontra a possibilidade de construir meios que o auxiliam suprir suas necessidades para sobrevivência e crescimento. No trabalho temos o desdobramento da criação. Enquanto trabalha, o homem pode criar produzir conhecimento por meio da criatividade. Mesmo em um trabalho repetitivo, há possibilidades de se criar algo novo.

Sem a possibilidade de criar, o trabalho e o fazer não teriam sentido; a Arte se tornaria apenas um enfeite, um ornamento sem sentido; seria apenas um pingo acidental de tinta em uma tela branca, ou mesmo um gesto comum, um tropeço de uma bailarina durante a apresentação numa peça coreográfica. A noção de que a Arte é conhecimento, e pressupõe trabalho, está ligada à criatividade.

Ostrower (2008) adverte sobre a consideração de que a criatividade não se encontra só na Arte, pois tal pensamento compromete a materialidade da mesma enquanto resultado do esforço e do trabalho. Ao delegar a criatividade para o campo das Artes, se encobre a precariedade das condições criativas nas outras áreas da atuação humana. Isso contribui para a desumanização do trabalho, reduz o fazer às rotinas mecânicas, sem sentido maior que o utilitário, sem convicção; reduz a criatividade a um vasto arsenal de informações que se repetem, desvinculadas dos problemas cruciais da humanidade.

Sem criatividade, o trabalho, o “fazer”, é reduzido a atos, gestos mecânicos que obedecem às regras sem questionamentos; torna-se um fatídico esperar pelo horário final do expediente; se torna gesto protocolar: exclui o fazer sensível, a participação interior, a possibilidade de escolha e crescimento, da transformação e conscientização por meio de uma ação significativa.

O processo de criação em dança envolve trabalho, persistência, criatividade, conscientização e transformação.

### **2.3 Criações em dança**

Em seus processos de criação, coreógrafos, diretores de cena, criadores/intérpretes, dançarinos, e todos aqueles que auxiliam na composição de uma obra (iluminadores, cenógrafos, equipe técnica, etc.), não partem apenas de palavras ou de pensamentos com imagens concluídas em quadros ou cenas prontas. O artista criador percebe as ideias que surgem, pensamentos abstratos que vão tomando forma; o que o impulsiona a agir da simples leitura de um trecho literário, ou de outra obra que observou; de temas históricos, religiosos, políticos, fictícios, ideológicos, morais, éticos; pode partir de emoções e sensações que às vezes ele nem tem conhecimento consciente, mas que de fato, o impulsiona a querer fazer, trabalhar em busca de soluções que o leva a ordenar o caos que se estabelece em seu pensamento.

A imaginação do artista consiste em querer ordenar ou preordenar – mentalmente – possibilidades visuais, concordantes ou não, de cenários, gestos, ações, movimentos, cores, sequências e contrastes, linhas, formas, volumes, espaços, com ritmos e proporções variadas: são construções mentais que se materializam para propor a composição nas diferentes linguagens da arte. Tais ordenações, obedecem a critérios

de organização, como por exemplo, no caso da pintura, cuja materialidade artística específica é visual (OSTROWER, 2008).

Nos processos de criação em dança, em que a materialidade artística específica é corporal, sensorial e visual, o coreógrafo, quando imagina uma cena, busca traduzir em movimentos, em espaços determinados, em ritmos diferentes, ações que levam o corpo se mover no espaço. O pensamento coreográfico se traduz nestas ações que buscam interpretar imagens criadas a partir de inquietações provocadas no e pelo coreógrafo, que tiveram origem na percepção e na vontade de querer traduzir em movimento, em construções corporais que interagem com o espaço, o tempo e o ritmo.

Na dança, o instrumento de criação é o corpo; cinético<sup>32</sup>, cinestésico<sup>33</sup> que pelo movimento, desencadeia ações no espaço cênico, sendo o foco e o fio que conduzirá o olhar do espectador (GODOY, 1995).

O olhar, ou os olhares criadores, se entrecruzam: o olhar do espectador e do artista. Nesse flerte, se constrói o sentido da obra coreográfica. Assim como na linguagem teatral, são necessários estes dois agentes, sem os quais a obra não se consolida. O olhar do público é curioso, um olhar que se abre para buscar entender a obra. Se quiser, pode interpretar a intenção do criador, interagindo com o pensamento coreográfico que se desenrola a sua frente.

O olhar do público, diante de uma apresentação de dança, pode ou não, interpretar a obra conforme a compreensão do universo da dança; o que varia de espectador para espectador, dependendo de vários fatores que envolvem os sentidos e a percepção da obra em conjunto com o contexto cultural em que se mostra no momento da apresentação. Existe também a empatia que o artista provoca no espectador: artistas, companhias de dança, dançarinos, criadores/intérpretes podem provocar no olhar de quem assiste, uma atração que facilita o entendimento e assimilação da proposta coreográfica. O inverso também pode ocorrer quando essa empatia não existe: a compreensão da obra não ocorre pela falta de empatia do público pelo artista.

No processo de criação em dança, o artista busca ordenar o pensamento coreográfico traduzindo suas intenções na construção da obra. Pode ocorrer, ou não, que seu olhar, na medida do possível, se esforce em tornar a obra compreensível,

---

<sup>32</sup> Relativo a movimento, por exemplo: energia cinética (móvel, que produz movimento).

<sup>33</sup> Conforme o dicionário Houaiss, é o sentido da percepção de movimento, peso, resistência e posição do corpo, provocado por estímulos do próprio organismo.

buscando organizar ideias, pensamentos, concepções, reflexões sobre seu tempo, sua época e sobre a função de sua arte.

Ostrower (2008, p. 147) diz que “a criação nunca é somente uma questão individual, o que não deixa de ser uma questão do indivíduo.”

O contexto cultural é o campo no qual, o criador busca desenvolver o seu trabalho, propostas e possíveis questões de valor. É onde perscruta ferramentas para criação, captando no corpo os registros deste contexto cultural. É no corpo, que o criador da dança produz conhecimentos e traduz suas verdades:

[...]Murray Louis, bailarino e coreógrafo norte-americano, diante da sua experiência concreta acredita que criar é dar existência ao que não existia antes:

...Como qualquer parto, a concepção começa no corpo. Mas, ao contrário de quando uma criança vem ao mundo, o artista não conhece a aparência ou a forma de sua prole enquanto ela não surge. Os períodos de gestação variam conforme o caráter, a natureza e a identidade singular da coisa. É trazida ao mundo de diversas maneiras: através dos sentidos ou da mente; através do coração ou das vísceras; pelos dedos, pelo olhar, pela espinha dorsal ou pelas pernas. (BORELLI, 2004, p. 44)

A criação em dança começa no corpo e, enquanto há a gestação da obra, o artista organiza os elementos que irão compor o pensamento coreográfico tornando-o palpável. O processo de criação em dança implica em redimensionar o universo humano em uma linguagem poética do criador: envolve o artista e o mundo ao seu redor; seus princípios éticos e estéticos, suas crenças, convicções e princípios pessoais, os quais norteiam suas possíveis concepções de dança.

Para Ribeiro (1997), a dança, por meio do corpo, é expressão com uma linguagem própria nas Artes do Corpo, podendo estabelecer diálogos. Porém essa dança se basta independente das outras linguagens, se aproxima da linguagem poética, traduzindo em imagens, formas, conceitos, conteúdos, concepções variadas mediando a expressão do artista e a comunicação com o espectador.

Ao se referir às Artes do Corpo, que são a dança, o teatro físico, a *performance* corporal e algumas formas de música vocal, o autor define como “artes não verbais (ainda que, em alguns casos, a verbalização possa estar presente como complemento comunicacional ou decorativo).” (RIBEIRO, 1997, p. 10)

O processo de criação em dança passa necessariamente pelo olhar do criador<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Neste caso, criador pode ser o coreógrafo ou orientador coreográfico, caso o processo de criação seja coletivo.

Há também processos de criação colaborativa em que os membros do grupo participam contribuindo para a composição coreográfica da obra. Neste caso, existe uma criação coletiva, no sentido em que todos contribuem para a realização do trabalho artístico. Mas ainda assim, há o projeto inicial que parte de uma vontade de querer produzir algo. Esse projeto pode partir do coreógrafo ou de um grupo de pessoas.

Robatto (1994, p. 212) diz que no processo de criação, “cada coreógrafo, ao iniciar a montagem de um trabalho, decidirá qual será o tratamento que irá imprimir à sua dança.” Cabe ao criador, a escolha por determinadas estéticas, se vai seguir estilos de dança ou se buscará desenvolver uma linguagem própria do movimento.

Além dessas escolhas, o criador decidirá quais recursos coreográficos utilizará, incluindo técnicas corporais, integração com outros meios de expressão, tais como a música, o vídeo, os figurinos, composição de luz e interação com o espaço (utilização de espaços convencionais como teatros, ou espaços alternativos, como praças, topo de prédios, galerias de esgoto, ou o que quer que seja).

Toda a escolha passa por um processo de seleção feito pelo criador ou pelo grupo, obedecendo a questões de ordem pessoal, ou pessoais, assim como posturas abrangentes que vão desde apropriações estéticas, sociais, políticas, etc.

O processo de criação parte inicialmente de uma ideia, de uma vontade em querer dizer algo por meio da dança. Logo após vem o projeto. Robatto (1994) diz que alguns coreógrafos partem para a criação a partir do menor segmento da dança, ou seja, dos passos ou movimentos. Esse processo tende a produzir trabalhos, peças segmentadas, dispersas, sem uma conexão geral que una e caracterize a obra.

O projeto coreográfico, que tem uma unidade, precisa apresentar uma visão da “macroestrutura” da composição, para que se problematize o processo de criação, como os objetivos da montagem, as funções do trabalho de dança, a clientela (ou seja, o público a que se destina e quais suas expectativas), o tipo de evento em que o trabalho será apresentado, e, por fim, quais as necessidades “expressivas” do criador (o coreógrafo), ou do grupo que decide participar de um processo de criação.

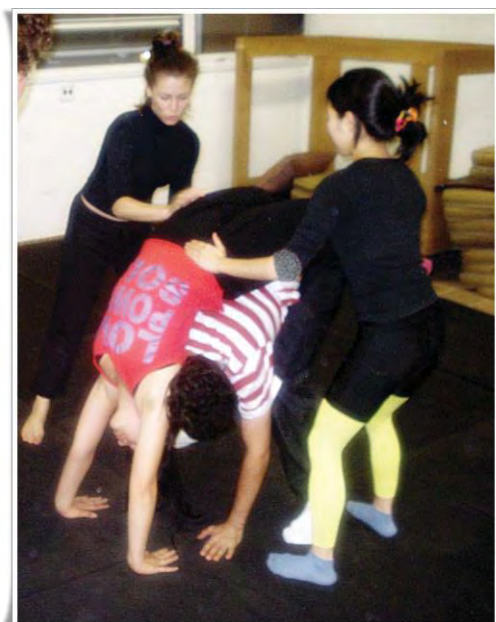
Existem inúmeras formas de conduzir um processo de criação em dança. Cada artista desenvolve uma maneira própria de elencar as condições necessárias para empreender a criação de uma obra. Assim, no processo de criação coreográfica estudado nesta pesquisa, utilizei a experimentação com jogos e improvisação com a *dança a dois*.

### 2.3.1 A dança a dois: o jogo e a improvisação no processo de criação

A *dança a dois* se dá quando existe o contato corporal, ou de partes do corpo, entre duas ou mais pessoas, independente do estilo de dança.

Nesta pesquisa, com a dança contemporânea, utilizei a *dança a dois* como estratégia de criação a partir das concepções do Contato Improvisação (C.I.), a fim de realizar experimentos coreográficos junto ao grupo de extensão universitária IAdança.

Na dança contemporânea, a *dança a dois* é um recurso de preparação corporal e criação, utilizado por coreógrafos, criadores/intérpretes, diretores, encenadores, *performers*, entre outros, que além de ser uma forma de mediação, também propõe a improvisação a partir da escuta do outro por meio do jogo cênico.



*Ilustração 13: Treinamento com dançarinos/participantes do grupo IAdança: aula de Contato Improvisação. Processo de criação da obra “Por exemplo as Cadeiras: work in progress”. Aqui um dueto (no centro), recebe o auxílio de duas dançarinas para a realização de um exercício de suporte/apoio. Com o treinamento esse movimento será realizado somente por duas pessoas.*

Gelewski (1973) salienta que a improvisação em dança, possibilita o desenvolvimento da imaginação, da capacidade de adaptação e disciplina, o conhecimento de si, a expressividade, a espontaneidade e o poder criador em prol de uma disponibilidade para comunicar-se com o outro e com o todo; auxilia na liberação das tensões acumuladas e proporciona o equilíbrio por meio da “movimentação intensa



do corpo”, juntamente com a percepção dos ritmos, da reação aos sons, favorecendo a concentração do praticante do ato de improvisar com foco na dança.

Assim, a improvisação favorece em particular – além de desenvolver, disciplinar e tornar mais unido o físico, vital e mental – a evolução do centro psíquico do homem, pois solicita a participação real de partes e dimensões de nosso ser que no cotidiano dificilmente encontram oportunidade de se efetivar com a força e inteireza que a dança criativa exige. (GELEWSKI, 1973, p. 35)

O autor define três diferentes modos de se improvisar em dança: “a improvisação completamente espontânea” em que o participante, ou dançarino, trabalha sem nenhum esquema de movimento predeterminado, “esquecendo absolutamente” tudo que se tenha experimentado anteriormente; “a improvisação estruturada” em que se busca uma motivação para a realização dos experimentos corporais partindo de uma estrutura determinada, previamente elaborada pelo improvisador ou o orientador da sessão de improvisação; “a dança elaborada” cujo objetivo é alcançar um resultado específico: implica em um processo de seleção de motivações, de definição e coordenação, sendo minuciosamente elaborada para que se alcance as metas desejadas.

O Contato Improvisação é uma forma de se trabalhar a *dança a dois* que possibilita a utilização de estratégias mencionadas por Gelewski, além de se adaptar a outras propostas de improvisação em dança. Nesta *dança a dois*, há a opção pelo caminho da percepção interna, observando a resposta corporal do outro e de si. Na sincronia destas percepções cinestésicas, busca-se o suporte e o alinhamento do corpo com o centro de gravidade para a composição em dança.

No “*Contact Improvisation* o corpo é um participante inteligente e autônomo, e essa experiência possibilita a descoberta de outras formas de movimento.” (BORELLI, 2004, p. 57) Paxton trouxe com isso, novas possibilidades com sua proposta metodológica, lançando diferentes olhares para a *dança a dois*, por meio da improvisação, do contato. Trata-se de um “jogo” em dança que traz elementos que auxiliam em um processo de criação, sendo utilizado tanto na dança, como em outras linguagens cênicas, tais como o teatro e a *performance*.

O jogo pode suscitar a ideia do brincar, no que de fato o ser humano encontra prazer e diversão. Mas Roger Caillois (1990) salienta que os jogos são variados e de múltiplos tipos: jogos de sociedade, de destreza, de azar, jogos de ar livre, de paciência, de construção, etc. Acrescento ainda os jogos nas Artes, como os teatrais, musicais e em



dança. A palavra “jogo” evoca ideias de facilidade, risco ou habilidade, diversão, descontração, “atividades sem escolhas, mas também sem consequências na vida real.” (p.9) Ou seja, além dessas evocações, pode trazer infinitas possibilidades, as quais merecem novos olhares.

O jogo na improvisação em dança consiste em uma preparação básica do aluno para sua formação de dançarino, intérprete sensível e observador; auxilia no desenvolvimento da sensibilidade, criatividade, inteligência e capacidade de reação e combinação com estímulos diversos propostos pelo professor/coreógrafo (GELEWSKI, 1973). Esse processo de experimentação do movimento, pela improvisação, do contato, leva a descoberta de que não somos apenas indivíduos, mas membros de uma família, de um grupo, de uma comunidade, de uma nação. Sendo que cada pessoa é uma possibilidade, um potencial, com relação ao crescimento do todo.

O jogo, conjugado ao ato do improvisado em um processo de criação, é capaz de despertar a imaginação e oferecer subsídios, proporcionando elementos que auxiliam na expressividade artística (GODOY; ANTUNES, 2008). A importância disso, em um processo de criação, ao utilizar a *dança a dois*, suscita a busca por uma estratégia de um trabalho de preparação corporal que visa à formação de indivíduos com corpos pensantes, sensíveis, inteligentes, dispostos a criar estimulados pelo contato, pela presença do outro, guiados pela sensibilidade do toque, do abraço, do acolhimento que dá suporte, apoio para o dançarino e para quem estiver disponível e aberto a novas descobertas e sensações.

### 3. A dança temporariamente contemporânea

Na Dança e na arte contemporânea, existe um grande número de variações estilísticas, tendências, configurações estéticas, permeadas por interdisciplinaridades, multidisciplinaridades, muitas vezes emprestando elementos de outras áreas fora da Arte. Em um processo de criação, há a possibilidade de interação da obra de arte com técnicas diversas, com elementos provindos do cinema, do teatro, da videoarte, da matemática, da literatura, da dança, da física, das artes visuais e artes plásticas, da educação física, ou seja, há a possibilidade de se mesclar esferas de conhecimentos de uma variada lista.

Para Silva (2005), o discurso artístico da obra contemporânea tornou-se rápido, súbito, sendo que as conexões que se estabelecem entre o criador, a obra e o público se dão de maneira quase instantâneas. A pluralidade da obra reflete a velocidade do tempo em que o artista se encontra.

Não há muito tempo para criar, absorver, refletir e analisar a obra de arte uma vez que a próxima já está surgindo diante dos olhos. No entanto, o debate é rico e continua a provocar questões fundamentais para o entendimento da arte.

A partir dos anos cinquenta, época em que o movimento pós-moderno institui-se definitivamente, seu pluralismo atinge formas cada vez mais ricas de expressão.

[...] fronteiras entre linguagens são abandonadas e a criação anteriormente tão fixa em princípios bem definidos, abre-se para uma enorme multiplicidade de experiências, onde inclusive não há a negação de correntes anteriores. (SILVA, 2005, p. 18)

Na dança contemporânea, ou pós-moderna, como é chamada a partir dos anos cinquenta, se vê transformações que vão desde experimentos que beiram ao improvisado cênico como, por exemplo, a *dança a dois* do C.I., até releituras de obras clássicas e modernas, com construções coreográficas que abarcam do simples ao complexo, perpassando por processos de criação que abordam desde movimentos suaves, direcionados à sensação, percepção introspectiva do movimento das células<sup>35</sup> do corpo,

---

<sup>35</sup> Como é o caso de obras que utilizam estratégias de preparação corporal com base na educação somática, como por exemplo, o B.M.C. Body-Mind Centering que foi desenvolvido por Bonnie Bainbridge Cohen há 30 anos. Investiga-se a comunicação entre o corpo e a mente por meio da articulação dos diferentes sistemas corporais, como Ósseo, Orgânico, Celular Fluído, Muscular,

até movimentos que exigem técnicas refinadas de locomoção pelo espaço com corridas, saltos e giros cada vez mais rápidos.

O que a princípio pautava-se em um movimento espontâneo, sofreu novas transformações nas décadas de setenta, oitenta e noventa: enquanto alguns artistas, coreógrafos buscavam linguagens sofisticadas, com técnicas rígidas e apuradas, se aproximando dos cânones da dança moderna e clássica, outros enveredam por caminhos da narrativa cênica, vislumbrando metáforas que explicitassem um contexto aproximado à linha fronteira da dança/teatro.

Os que se aproximavam do virtuosismo do movimento, enveredavam na fisicalidade e na explosão performática, buscando inovações tecnológicas, introduzindo elementos da dança moderna, da ginástica olímpica e até do balé clássico, combinando também vocabulários de outras técnicas de dança (como o jazz, por exemplo), além do cinema, do vídeo, da precisão - como é o caso de Lucinda Childs, coreógrafa americana, que exigia de seus bailarinos movimentos altamente refinados, com incumbência da realização performática com uma agilidade extrema, cujos esquemas coreográficos eram construídos sob uma exatidão coreográfica difícil de se acompanhar pelo olhar do espectador.

Tem-se também o exemplo da Twyla Tharp, que inclui elementos surpresa na montagem de cenas para a Dança trazendo contribuições importantes para a sua composição coreográfica (por exemplo, em uma de suas coreografias introduz um grupo de grafiteiros de Nova York como pano de fundo); por isso Tharp foi a primeira coreógrafa a inserir elementos do pós-moderno no balé clássico (SILVA, 2005).

Alguns coreógrafos que enveredaram para os caminhos da narratividade, a partir dos anos setenta, a exemplo de Meredith Monk (pertencente à segunda geração do *Judson Church*), Kenneth King, Laura Dean, entre outros artistas americanos, os quais ainda fizeram uso da improvisação cênica. Porém, estes artistas retomaram as questões do movimento com certa “expressão emocional”, sem se tornarem tão teatralizados como faziam os coreógrafos da dança moderna. Buscaram traduzir uma dança expressiva, porém mais contida.

Meredith Monk foi outro nome de importância, especialmente no que diz respeito à reinstalação da narrativa em dança, recolocando em cena

---

Sistema Nervoso, e com essa comunicação afeta as reações e as respostas de equilíbrio orgânico da respiração, da vocalização, dos sentidos e das percepções.

personagens definidos, enredo além de texto e música ao vivo, contrária também à aridez da dança dos anos sessenta. Monk, que além de coreógrafa também é compositora, cantora, dançarina, diretora de cinema... [...] Foi a primeira coreógrafa a incluir a interdisciplinaridade na *performance* cênica e continua atualmente experimentando novas tecnologias e materiais para criar imagens cênicas sempre poderosas. (SILVA, 2005, p. 117)

Paralelamente às criações pós-modernas dos anos setenta, também os grupos de dança moderna continuaram atuando, com muito sucesso, suas coreografias baseadas nos preceitos de seus criadores: Martha Graham Dance Company, Paul Taylor Dance Company, Alvin Ailey, Alwin Nikolais, entre outros. Assim como as grandes obras de repertório do balé Clássico, que são representadas pelas companhias tradicionais, como: New York City Ballet, Royal Ballet de Londres, Bolshoi e Kirov da Rússia, etc...

Com isso, percebeu-se que, no final dos anos setenta e início dos anos oitenta, o virtuosismo técnico na dança começou a ganhar nova aceitação, com espetáculos ecléticos, mistura de linguagens artísticas, de tendências estéticas, estabelecendo a interdisciplinaridade como prerrogativa permanente da contemporaneidade.

Também na Europa, nos anos setenta e oitenta, surgiram movimentos como o *Danse Actuelle* na França e Canadá, o *New Dance* na Inglaterra, assim como o *Tanztheater* na Alemanha, os quais se firmam “como tendências fortes e eminentemente diferentes do movimento americano ou oriental.” (SILVA, 2005, p. 122)

Como exemplo da narratividade na dança, denominada pelos estudiosos da dança contemporânea por dança-teatro, cito a obra de Pina Bausch<sup>36</sup>, que além de estudar a dança alemã expressionista, completou seus estudos em Nova Iorque. Isto lhe possibilitou a oportunidade de realizar uma importante fusão entre a tradicional dança expressionista alemã e a dança pós-moderna americana, inaugurando assim, com isso um estilo original, desafiador, instigante e único.

A obra de Pina Bausch, rica e instigadora, com um repertório de peças psicológicas, se inspira na condição humana, “justapondo o gesto do cotidiano ao abstrato, a palavra ao movimento e à música popular ou à ópera, reconstruindo simbolicamente cenas a partir das experiências reais dos dançarinos.” (SILVA, 2005, P. 123)

---

<sup>36</sup> Philippina Bausch (1940-2009) começou sua formação aos quinze anos de idade, na escola dirigida por Kurt Jooss (1901-79), em Essen (Alemanha). Estudou na *Julliard School* (Nova Iorque), retornou à Alemanha, se tornando solista do recém-criado Kurt Jooss *Ballet*. Em 1973 começou a dirigir o *Tanztheater* de Wuppertal, a partir de fins da década de 70 seus espetáculos ganharam prestígio inusitado; sua obra influenciou a partir de então toda uma geração de novos coreógrafos.

A estrutura dessa linguagem única, inaugurada por Bausch, sem um aparente fio condutor comum para as suas ações, vai ao encontro da definição dessa nova narrativa abraçada pela dança contemporânea.

Outros artistas de igual importância na cena europeia, na dança-teatro, são: Suzane Linke, com o seu célebre solo *In Badewanne* (1984), considerado obra prima da dança-teatro na Alemanha; Johann Kresnic; Sylvia Plath, com fragmentos do cotidiano (como por exemplo, uma cena em que utiliza um fogão onde coloca a cabeça para suicidar-se); Maguy Marin; Alain Platel; Wim Vandekeybus; Anne Teresa de Keersmaeker; Jean Claude Gallota; Jan Fabre, Grupo DV8, da Inglaterra; Meg Stuart; os quais compõem o cenário de importantes nomes da cena contemporânea europeia.

Para Silva (2005), pode-se dizer que a dança contemporânea aceita a estética da liberdade sem deixar de exigir intensa experimentação e busca pelo aprimoramento.

A arte contemporânea tem a capacidade de lançar olhos tanto para a beleza do corpo em movimento, como para crueza expressiva da realidade cotidiana, trazendo um corpo violentado, defeituoso e estéril. Os temas dessa dança de nossos dias não residem mais na fantasia como ocorreu no balé clássico, nem na expressão exagerada da dramaticidade humana da dança moderna. Os temas da dança contemporânea preferem enfatizar as motivações ligadas ao cotidiano, ao ser terreno que habita as diversas camadas sociais, traduzindo em movimento formas de agir e pensar atuais.

A dança contemporânea, nesta pesquisa, permeou os caminhos da narratividade, aproximando-se da estética da dança-teatro por meio de algumas estratégias de preparação corporal, tais como: o C.I., a Educação Somática, os Jogos de improvisação e criação em dança, além da técnica *Release*, que em alguns momentos auxiliou na construção de uma movimentação coreográfica mais dinâmica, próxima de um corpo virtuoso, ágil, preciso.

Assim, traço a seguir os caminhos que percorri no processo de criação em dança contemporânea desenvolvidos nesta pesquisa de mestrado.

### **3.1 Nos passos da dança temporariamente contemporânea: *work in progress***

Além de estudar e produzir dança, procuro transitar por várias experiências de fronteira. Durante um processo de criação, busco inspiração na multimídia, no teatro, na

dança, na música, nas artes plásticas e visuais; vou ao encontro do desconhecido, do inconsciente, do território movediço da contemporaneidade em que o pesquisador em Arte está sujeito e aos difíceis caminhos da arte em processo: *work in process*<sup>37</sup>, ou *work in progress*<sup>38</sup>.

Para trilhar os caminhos do processo de criação empregados nesta pesquisa, junto ao grupo IAdança, busquei no *work in progress* uma das estratégias para apresentar a obra coreográfica “Por exemplo as cadeiras”, que estreou no dia 29 de agosto de 2009. Naquele momento, o trabalho estava em andamento, ou seja, em processo de construção. Devido aos compromissos que surgiram no início do ano, o grupo IAdança teve que resgatar um repertório inspirado no que foi feito no ano anterior, dessa retomada de ações surgiu o espetáculo “Jogos Corporais”, inspirado na obra “Dança de quem?”, que estreou no ano anterior.

A proposta de preparação corporal com a *dança a dois* nos processos de criação junto ao grupo IAdança, iniciou com um curso de dança contemporânea no qual utilizei o Contato Improvisação (C.I.), a consciência corporal e a técnica *Release*, que serão explicitados no decorrer desta pesquisa.

Cohen (2006, p.2), diz que a cena contemporânea permite estar em terreno movediço, ou em um *work in progress*, “mecanismo gestador de uma série de manifestações e expressões artísticas”, conceito pelo qual perpassou o processo de criação artística do grupo IAdança no ano de 2009 e 2010 sob minha orientação artística.

*Work in Progress*, em Arte, designa uma obra inacabada, podendo ser apresentada ao público como parte de um processo de criação. Também designa uma obra artística aberta, em que está implícita a noção de obra em feitura, de risco, de projeção ao longo do tempo/espço.

No processo de criação via *work in progress* percebe-se uma:

...superposição de estruturas, de procedimentos gerativos, da hibridação de conteúdos, em que o processo, o risco, a permeação, o entremeio criador-

---

<sup>37</sup> “Literalmente poderíamos traduzir por *trabalho em processo*, procedimento este que tem por matriz a noção de processo, feitura, iteratividade, retroalimentação, distinguindo-se de outros procedimentos que partem de apreensões apriorísticas, de variáveis fechadas ou de sistemas não-iterativos.”(COHEN, 2006, p. 17).

<sup>38</sup> “O termo corrente usado na literatura é *work in progress (trabalho em progresso)*. Utilizamos, nesse livro, também a terminologia *work in process* incorporando as noções de progresso temporal e processualidade. (*Idem*, p. XXVIII)

obra, a iteratividade de construção e a possibilidade de incorporação de acontecimentos de percurso são as ontologias da linguagem. O uso de linhas de força (*leitmotive*<sup>39</sup> criativo, narrativas) de “irracionalidade”, a incorporação do acaso/sincronicidade, são operações do *work in progress*, no qual o paralelismo entre o processo e o produto são matrizes constitutivas da linguagem. (COHEN, 2006, p. 1)

No *work in progress*, o produto, ou a obra, é dependente do processo de criação, envolvendo permeações de risco<sup>40</sup>, podendo alternar criadores e atuantes (participantes), e principalmente pelas “vicissitudes do percurso” da obra.

O autor diz que o conceito *work in progress* tem sido também aplicado na ciência, em procedimentos de linguagem e comunicação, em conceitos filosóficos e psicológicos, e quaisquer disciplinas que utilizem, ou incorporem, em seus modelos a “temporalidade e as ocorrências do processo”. Este conceito é originário das artes plásticas: na *action painting*<sup>41</sup> (pintura de ação, pintura gestual ou gestualismo), nas construções transitórias das *assemblages*, *collages* e *environments* de alguns artistas, assim como nas experimentações conceituais/limites de *performers* como Joseph Beuys, com seus conceitos de “escultura viva” e “obra em criação/mutação”; Vito Acconci (*performer* ítaló/americano) e Gina Pane, que “exacerbam o cambiamento de materiais e suportes – a alternância de contexto e de formas.” (COHEN, 2006, p. 18)

Nas artes cênicas, o *work in progress* é um procedimento cujo aparecimento se dá em manifestações parateatrais, nos *happenings*, nas *performances*, nos rituais e acontecimentos de vanguarda. A característica desse procedimento, a primeira vista desvinculada dos compromissos de “recepção” e valores da mídia, tem ao mesmo tempo uma inclinação para o experimentalismo e uma tendência para a interdisciplinaridade e derivações de linguagens, produzindo a encenação de uma obra resultante desse processo/percurso.

Como representantes desse processo, Cohen evoca encenadores diversos como

---

<sup>39</sup> Termo originário da música e literatura, cuja a tradução possível seria vetor, dando conta dos diversos impulsos e tracejamentos que compõem a narrativa (temas recorrentes, que percorrem toda a narrativa).

<sup>40</sup> “Risco físico e psíquico dos *performes* e criadores, e, sobretudo, risco do processo não confluir em produto final, e vivificar-se enquanto momento, matéria existencial dos participantes.” (*Ibidem*, p. 18)

<sup>41</sup> *Action painting* – Pintura de Ação. Direta, instintiva e altamente dinâmica é um tipo de arte que envolve a aplicação espontânea vigorosa, varrendo a tela com pinceladas e efeitos de gotejamento e derramamento de tinta. O termo foi cunhado pelo crítico americano Harold Rosenberg para caracterizar o trabalho de um grupo de americanos expressionistas abstratos (consultar “Expressionismo abstrato”) que utilizaram o método desde 1950. É um trabalho cuidadoso que utiliza imagens abstratas identificando uma marca e expressão pessoal do artista. <Disponível em <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/4477/Action-painting>>. Acesso em 30 de abril de 2011.



Tadeusz Kantor, os americanos Robert Wilson (Bob Wilson) e Richard Foreman, grupos como o Wooster Group, Ping Chong e o Mabou Mines; da dança, o autor resgata nomes importantes como: Yvonne Rainer<sup>42</sup>, Pina Bausch e Meredith Monk. Além destes há nomes importantes já citados, como os de Trisha Brown, Lucinda Childs, Deborah Hay e Steve Paxton. Cada qual, a seu modo, utilizaram o *work in progress* em seus trabalhos artísticos.

No Brasil, existe o trabalho de criadores como: Gerald Thomas; Bia Lessa, Enrique Diaz, Lívio Tragtemberg, Maura Baiocchi, entre outros.

O conceito *work in progress* também está relacionado a questões de recepção da cena. Apresenta ao público possibilidades de interação com a obra oferecendo meios de se tornar parte do processo de criação, interagindo com construções mentais ao observar o que é apresentado. O processo de criação é composto a partir de laboratórios, experimentações individuais e em grupo, adaptações de textos, edição de trilhas sonoras, sinais diversos que vão formar “o olhar para a obra”. Tudo isso contribui para o desenrolar de uma ação coreográfica/cênica/performativa com uma texturização viva, com sucessivas mutações, procurando, em sua natureza gerativa, evitar a cristalização.

Experiências da *sound-poetry*, a partitura-texto repleta de vacuidades e ruídos de John Cage, as manifestações plásticas/fônicas da *performance* (cacofonias de Meredith Monk, não-texto de Allan Kaprow) são também referências dessa texturização. (COHEN, 2006, p. 28)

O processo de criação via *work in progress*, em um trabalho artístico, passa por inúmeras metamorfoses, o que é próprio da linguagem, podendo ser apresentado ao público em forma embrionária, sendo reapresentado envolvendo novas transformações, contextualizações, transcrições poéticas e fragmentos acrescidos conforme o andamento das investigações empreendidas pelos participantes da obra.

Desta forma, decidi apresentar “Por exemplo as cadeiras...” em formato *work in progress*, deixando ao público, a oportunidade de poder observar um processo de construção em andamento, em que os resultados obtidos com a recepção desta apresentação geraram desdobramentos, que culminaram na criação de duas outras obras partir desse processo inicial de construção cênica. Tais obras serão descritas adiante.

---

<sup>42</sup> Rainer foi atraída para a dança moderna, e começou a estudar na *Martha Graham School* e, posteriormente, com James Waring e Merce Cunningham. Rainer foi uma das organizadoras do *Judson Dance Theater*, um ponto focal para a atividade de vanguarda na dança do mundo nos anos 1960.

Para iniciar a preparação corporal, apresentei os princípios da técnica do Contato Improvisação aos participantes do grupo IAdança, uma estratégia que lhes trouxe subsídios para a realização dos experimentos na criação da obra coreográfica.

### **3.2 O Contato Improvisação: bases históricas para um processo de criação**

O Contato Improvisação não é uma técnica a ser adquirida, mas um processo de descoberta de um potencial ainda não utilizado...

STEVE PAXTON

Nos anos de 1960 e 70 o mundo passava por intensas transformações sociais, políticas, econômicas e culturais. Além da liderança na corrida armamentista, os Estados Unidos também participavam na guerra do Vietnã, o que causava grande descontentamento na sociedade americana, gerando protestos contra o governo, à guerra e à armas nucleares, o que levou muitos cidadãos a se recusarem a pagar impostos, além de gerar também uma crescente onda de repúdio e resistência à prestação do serviço militar.

Capellari (2007) menciona que no fervor dos anos 1960, a juventude adquiria uma consciência própria e independente se tornando um agente social e participativo: em 1965, os jovens americanos exigiam a retirada pacífica das tropas americanas do território Vietnamita, além do fim da guerra; em 1966 liderados por Mao Tsé-Tung vão de encontro ao pensamento “burguês reacionário” durante a revolução cultural; em 1967 participaram do festival *pop* de Monterey; em abril do ano seguinte comemoram as medidas moderadas do líder do Partido Comunista tcheco, Alexander Dubcek, em Praga; em maio, levantaram barricadas na Universidade de Paris e em várias partes do mundo em oposição ao capitalismo, ao conservadorismo e à repressão política.

A “contracultura” que, a princípio, simpatizava-se com todos os movimentos sociais libertários e de movimentação de grupos étnicos ou culturais que ocupassem a marginalidade ou exclusão perante o sistema, nasceu do questionamento e descontentamento do modo de ser da sociedade americana. Como exemplo, cito os movimentos civis: *Gay power*, *Women’s lib*, *Flower power*, *Black power*, os estudantes e intelectuais da Nova Esquerda, entre outros.

Mais que debater, uma parcela significativa da juventude passou a viver os

novos ideais, rompendo com os padrões culturais vigentes e aderindo a um novo *modus vivendi*, concebido como libertário e batizado de contracultural devido ao seu caráter cismático em relação à cultura ocidental. Cisma propiciado ironicamente, pelos próprios avanços científicos, tecnológicos e econômicos do pós-guerra. (CAPELLARI, 2007, p. 17)

A partir de então, criou-se um novo “sujeito histórico” no cenário público: o jovem. Jovens, a maioria estudantes, pertencentes às camadas “abastadas” da sociedade, capazes de reivindicar direitos e de propor mudanças sociais. Propunham novos comportamentos e maneiras de enxergar o mundo, dissidências em oposição ao sistema político vigente, tendo como força de reivindicação, não só a revolução política como forma de destruir o sistema, mas também a revolução cultural.

Nesse turbilhão de acontecimentos, a Dança, assim como toda Arte, também sofreu influências dos movimentos, sociais, econômicos, culturais e políticos.

Carvalho (2004, p. 13), traz que nos anos 1960 e 1970 havia dois tipos de danças, nos Estados Unidos, que se aproximavam dos ideais da contracultura por serem de caráter igualitário e democrático: a dança experimental e as danças sociais, ou de salão. As danças sociais mais populares naquele momento eram o *rock'n roll* e o *twist*, ambas praticadas tanto por negros quanto por brancos, sendo que eram “formas de expressão que estavam associadas aos movimentos e práticas sociais contemporâneos, como por exemplo, o movimento dos direitos civis e a cultura da juventude.” Para os participantes do movimento da contracultura, essas danças tinham um significado político importante na medida em que evocavam “a perda do controle, a improvisação”, simbolizando a rejeição das estruturas sociais vigentes.

Nessas danças, havia a possibilidade para se mover livremente, levando a uma “afirmação do individualismo” e da igualdade entre os dançarinos. No *rock'n roll* principalmente, não havia distinção entre movimento masculino e feminino, o que trazia à tona uma forma de rebelião contra papéis de gênero (masculino e feminino).

Dançar reforçava a imagem do eu independente, livre, sensual e ousado. Algo que foi bem aproveitado pela dança experimental. (CARVALHO, 2004, p. 13)

O *rock'n roll* era uma forma de música baseada no *rhythm and blues*, *jazz* e *música country*, sendo que nos anos de 1950 e 1960, havia um grande número de pessoas que dançava esse ritmo. Esse tipo de dança social era realizado com movimentos de ombros, cabeça, quadris e joelhos, seguindo em diferentes posições de

movimentos. “A ênfase tendia estar na continuidade do fluxo energético e fortes impulsos rítmicos, com 'coreografias' improvisadas tanto individualmente como em pares.” (NEDER, 2005, p. 12) Durante uma dança, não se pode determinar quem dança com quem, sendo possível até mesmo se dançar com várias pessoas ao mesmo tempo em salões de baile e apresentações de grupos de *rock*.

Com o mesmo espírito libertário do *rock* e do *twist*, surgiu uma “nova dança” experimental que trazia, em sua perspectiva, para o espaço cênico, ideais estéticos e sociais muito próximos aos ideais da contracultura: foi o Contato Improvisação.

A maioria dos praticantes dessa dança era estudantes das universidades, que buscava nessa forma de expressão o questionamento de valores sociais e estruturas sociais vigentes, como por exemplo: igualdade entre os gêneros, liberdade de expressão, liberdade de escolha de sexualidade, quebra de hierarquias e socialização da arte da dança. O que buscavam tais praticantes dessa dança experimental, era a expressão de um estilo de vida com valores, ideais igualitários e libertários.

Nesta modalidade de dança eram rejeitadas as ideias tradicionais relacionadas aos papéis sociais de gênero. A dança não mais representava um amor romântico como acontecia no balé clássico. Uma dança poderia ser realizada tanto por um homem com uma mulher, como por uma mulher com outra, ou por um homem com outro. Ela proporcionava aos dançarinos uma experiência de troca de peso com um parceiro de qualquer sexo e qualquer tamanho. Outra ideologia social incorporada pelo C.I. foi com relação às hierarquias sociais, pois geralmente um grupo de praticantes do Contato Improvisação, os contatistas, praticavam *performances* sem a presença de um diretor, simbolizando uma comunidade igualitária. (CARVALHO, 2004, p. 14)

A história da dança no século XX pode ser descrita como uma “perpétua revolução contra estilizações, técnicas de dança perfeccionista e *performance*” (KALTENBRUNNER, 2004, p. 13); o C.I. se desenvolveu das tradições da dança moderna e pós-moderna (ou contemporânea) dentro de uma forma autônoma, sendo talvez “um novo grito de liberdade por uma identidade da dança”.

Sobre o contato e a improvisação, o autor (2004, p. 11) traz a seguinte definição:

CONTATO – estar conectado consigo mesmo, com os outros e o mais importante, com o espaço entre!

IMPROVISAÇÃO – deixar o movimento surgir do momento do contato existente consentindo a aventura do “encontro no movimento”.

Ele salienta que o C.I. é um processo de criação, que ocorre quando duas ou mais pessoas se movem em um esforço mútuo para “jogar” com a variação coletiva do

equilíbrio. É possível que dois parceiros, do mesmo sexo ou não, dançam sem haver julgamentos de ordem de gênero, podendo a mesma dança ser executada tanto por duos (homem e mulher, homem e homem, mulher e mulher), trios ou grupos, sempre respeitando a liberdade de movimento um do outro.

No C.I., em um momento os participantes estão em pé, se movendo no espaço, em outro descem ao solo com rolamentos simultâneos, para logo em seguida, em perfeita harmonia e equilíbrio, subirem novamente para o nível alto, alçar voos uns sobre os ombros dos outros, em continuidade sincrônica, observando as transferências de peso, os desequilíbrios e retomadas do estado de tensão necessária para se evitar uma queda acidental. Pode ocorrer entre um ou mais parceiros, sendo que o coração dessa dança é o jogo entre as forças da gravidade, impulso e dinâmica.

Kaltenbrunner (2004, p. 10) diz que a base dessa dança está em um constante contato corporal “por meio das trocas”, sempre mudando os pontos ou apoio das superfícies, com o parceiro ou parceiros. Além das características mencionadas dessa “dança compartilhada”, o autor também traz que no contato:

*-O movimento é desenvolvido ao alcance de cada um.* Uma parte de nossa consciência é continuamente direcionada para o interior, o íntimo, percebendo o momento de reagir conforme a situação. Simultaneamente o outro pode reagir, modificando imediatamente a ação em um contínuo incessante, imprimindo novas percepções e impulsos na dança.

*-Segue no fluxo.* A liberdade e a continuidade do movimento acompanham o fluxo entre um constante alternância de movimentos ativos (dar o peso), e passivo (receber o peso). Com isso, em instantes os dançarinos podem ativar saltos, pulos, o empurrar e puxar, erguer, ou simplesmente “seguir a energia”, “seguir o momento”, deixando cada movimento se conduzir sem restrições junto ao outro.

*-A Improvisação é livre.* Não há demarcação coreográfica. Duetos, trios, solos e grandes grupos em sequência podem surgir. Movimentos semelhantes com uma organização espacial, um vocabulário coreográfico ou gestual específico, raramente são usados conscientemente. Todavia, por meio de uma dinâmica de troca e emergência de distintos modos e qualidades dentro da improvisação, pode surgir uma coreografia momentânea.

*-Movimento é natural.* Os dançarinos não diferenciam o movimento do “cotidiano”, ou do “dia-a-dia”, com o movimento da dança. Eles podem também rir, tossir, coçar, ou olhar o outro, dependendo da situação. Não há fronteiras entre o cotidiano e o cênico, podendo um interferir no outro.

*-Há proximidade com o público.* O público normalmente se coloca muito próximo dos dançarinos sendo que normalmente não há clareza definida entre os espectadores e a cena. Não há luzes especiais, nem cenários, sendo que os dançarinos utilizam roupas confortáveis e leves. Esta configuração cênica é baseada em *Jams*.

A diferença entre Contato Improvisação e algumas técnicas da dança moderna, ou mesmo de dança contemporânea, se dá na medida em que se vê o posicionamento

dos corpos dos praticantes dessas danças no espaço cênico. Nos momentos de queda, se percebe o contraste que se estabelece enquanto, por exemplo, na dança moderna a ênfase do movimento se concentra nas torções do tronco, contrações, *Releases* fora do centro de gravidade, o C.I. busca o equilíbrio e o desequilíbrio voltado para o centro de gravidade, com base no conhecimento do próprio peso, do eixo corporal que busca harmonizar-se com o do parceiro, sempre questionando: como fazer a massa corpórea se mover no espaço?

No C.I., os dançarinos estão invariavelmente em queda, em desequilíbrio, o que provoca o receio da descida ao solo, sendo que é necessário um conhecimento prévio de como se aproximar do solo, sem provocar dor ou ferimentos em si, o que naturalmente inclui o início da movimentação que parte próximo ao centro de gravidade (ora um pouco acima, ora um pouco abaixo), sempre buscando o movimento.

Em contraste com a dança moderna e clássica, os dançarinos, experimentadores do movimento, rejeitavam o tecnicismo e em particular, a dança marcada por rígidas codificações, ou seja, aquela que tem como base os movimentos estruturados em técnicas de movimentação específica, codificada e padronizada.

Eles buscavam ir além da linguagem tradicional da dança. Traziam para a cena movimentos de pedestres, do cotidiano como sentar, deitar, tossir; rolamentos, quedas, caminhadas; movimentos que não requeriam treinamento técnico em dança, os quais todos poderiam fazer em *performances*.

Kaltenbrunner (2004, p. 18), diz que esses dançarinos também experimentavam ideias surreais, sem disfarces, ou figurinos, ou até mesmo com *performers* nus. Havia também a colaboração de outras áreas com troca de conhecimento entre dançarinos, músicos, atores, e qualquer um que quisesse participar dos trabalhos empreendidos pelo grupo.

O C.I., um tipo de *dança a dois*, procurou propor um caminho que se diferia dessa tendência em rotular estilos. Steve Paxton concebeu o Contato Improvisação como uma dança liberta da necessidade de se criar uma técnica de dança rígida, tornando-o uma prática social, atemporal, transcultural, sem estilo definido. Segundo Neder (2005), essa dança vai se metamorfoseando conforme o lugar, o tempo e as circunstâncias, se tornando mais um “evento” onde as pessoas se reúnem para trocar conhecimentos, práticas e experiências.

Porém, é importante salientar que o C.I. é utilizado também como processo de preparação corporal e criação artística por grupos tradicionais, que se valem também de outras técnicas de preparação corporal, tais como o balé clássico, a dança moderna, o teatro, recurso terapêutico, a videodança, etc. Sendo assim, é um instrumental que auxilia nos processos de criação com a ampliação de possibilidades para o movimento.

Apesar de utilizarem o C.I., esses grupos ainda mantêm uma estrutura hierárquica de distribuição de papéis e funções, como por exemplo: a existência de um coreógrafo ou diretor, a permanência da relação de gênero (sexo definido), em que o homem exerce a função de suporte para a mulher, a rotulação do trabalho artístico (se é dança-teatro, *new dance*, etc...).

Esses grupos se mantêm, também, nos moldes e padrões tradicionais de criação. Com um tema, um enredo, estruturas fechadas de criação e apresentação de trabalhos em palcos tradicionais, teatros fechados, com uma plateia distante do artista, etc. Isso não impede que tais grupos e companhias de dança possam utilizar as estratégias do C.I. como forma de preparação corporal e apresentação cênica.

Quando Neder se refere ao C.I. como uma “técnica sem estilo definido”, quer dizer que se trata de um trabalho corporal que possui a possibilidade de se ampliar, modificar com recursos diferentes conforme a necessidade do contatista (praticante), não se prendendo a cânones preestabelecidos.

Existem princípios básicos que delinham o Contato Improvisação, como: o rolamento, a ênfase na Educação Somática, o estudo da anatomia e fisiologia, o relaxamento, a respiração e principalmente, as possibilidades de se criar alavancas corporais para o suporte do corpo do dançarino no espaço, buscando meios de minimizar o esforço para a realização dessas trocas.

Alguns contatistas buscam reforço nas artes marciais, como o *Aikido* (que estuda rolamento, respiração, concentração, etc, *yôga*, Pilates, etc. e que são acessíveis a qualquer um que queira se iniciar nesse processo de busca pelo autoconhecimento).

O que importa é que se trata de uma técnica em que todos têm a oportunidade de dançar, conforme sua vivência particular e conhecimento dos preceitos do contato improvisação. É preciso apenas que o interessado nessa técnica, comece a praticar, a participar dos encontros, se familiarizando com tais princípios para cada vez mais se aperfeiçoar na prática, o que não impede que a pessoa, já no primeiro dia, consiga



dançar com alguém em uma *jam session*.

Recentemente, Paxton lançou um estudo, *Material for the Spin: a movement study* (Material para a coluna: um estudo do movimento), pela editora *Contredanse* em 2008, em que descreve possibilidades de se locomover no e pelo espaço com trabalhos específicos de rolamentos, coluna, estudos de apoios no chão, etc. se tratando de uma valiosa contribuição para o estudo do C.I.

Mas quem foi Steve Paxton? Como trouxe à cena o Contato Improvisação?

### **3.2.1 Desenvolvimento, influências e expansão do Contato Improvisação**

Steve Paxton começou seus estudos na dança em 1958, no Connecticut College, quando tinha dezenove anos. Estudou dança com Martha Graham, José Limon, Doris Humphrey e Merce Cunningham<sup>43</sup>.

Quando dançava para Merce Cunningham, iniciou a busca de um processo crítico sobre as estruturas hierárquicas e sociais dentro da companhia. Ele buscava movimentos mais livres e igualitários nas suas criações coreográficas, criticava a exigência de altos níveis de perfeição técnica, por achar que isso dificultava o desenvolvimento de um estilo individual com qualidades particulares de movimento de cada dançarino.

Já na Companhia de Dança de Cunningham, Paxton iniciou a busca por um processo de criação por meio de movimentos do cotidiano, com qualidades particulares, como andar durante as coreografias. “Caminhar em cena, não poderia ser considerado algo bom ou ruim... Era apenas o caminhar.” (KALTENBRUNNER, 2004, p. 21)

Em 1972, Steve Paxton trazia para a cena seu novo projeto de residência artística no Oberlin College, na cidade de Oberlin, em Ohio, nos Estados Unidos. Neste local, no período da manhã em pleno inverno, por volta da sete horas da manhã, Paxton ministrava um curso que denominou *Soft Class*, em que seus alunos praticavam exercícios e “experimentos” coreográficos que eram chamados *small dance*, ou pequenas danças.

---

<sup>43</sup> Foi responsável por mudar os rumos da dança moderna, sendo considerado o pai da dança pós-moderna. Criou mais de 200 coreografias. Entre seus colaboradores figuram John Cage, Jasper Johns, Andy Warhol e Robert Rauschenberg. Site oficial sobre Cunningham e sua obra, disponível em < <http://www.merce.org/>> Acesso em 14 de maio de 2011.

Nesse treinamento, os bailarinos ficavam em pé, de olhos fechados, assistindo mentalmente os minúsculos eventos musculares sobre todo o corpo para estabilizar articulações e equilibrar o corpo que permanecia em pé. Em seguida, havia os exercícios respiratórios com base em estudos da *yôga*, terminando assim a primeira parte da aula.

Durante a tarde, continuavam os experimentos, que visavam a busca por uma movimentação que permitisse aos dançarinos descobrirem suas potencialidades,

Entretanto, quando o dançarino Steve Paxton elaborou a dança (o Contato Improvisação), sua intenção era explorar movimentos específicos de emparelhamento dos corpos em locomoção; ele investigava a percepção e *performance* da dança. Ele recorda que, “Quando nós iniciamos, não sabíamos o que estávamos fazendo ou onde precisamente isto estava indo... Tivemos que deixar a sala de aula, buscar um desenvolvimento orgânico, para ver aonde isto iria... O Contato Improvisação é principalmente uma dança entre duas pessoas que permanecem juntas; mas na dança, de forma independente, se cria uma terceira entidade entre elas. Esta terceira entidade é o Contato Improvisação.” (PALLANT, 2006, p. 10)

Paxton comumente utilizava em suas aulas, o vocabulário da Física – por meio de palavras como *momentum*<sup>44</sup>, gravidade, caos e inércia – para descrever os movimentos do C.I.

Participavam do grupo, cerca de quinze dançarinos homens e deste projeto originou uma *performance* que foi apresentada ao público pela primeira vez no Oberlin College, ficando conhecida como *Magnesium*. Esta obra foi considerada a primeira *performance* da história do C.I. Neste trabalho, os bailarinos saltavam uns sobre os outros, buscando experimentar colisões e quedas sem se machucarem.

Vinhas (2007), afirma que nesta época, o C.I. chegou a ser chamado de *art sport*, ou arte esportiva. Na primavera, Paxton buscou desenvolver as ideias lançadas pela *performance Magnesium*, utilizando os rolamentos do *aikido* para proporcionar um bom desempenho e segurança dos praticantes dessa “nova dança”. No verão, ele formou um grupo de *performers*, seguindo para Nova Iorque para trabalhar e se apresentar com mais frequência. Realizaram apresentações por alguns dias seguidos na *John Weber Gallery*.

“Chute” foi um dos primeiros registros histórico/videográficos existentes do

---

<sup>44</sup> Em física, “momento linear” (também chamado de quantidade de movimento linear ou *momentum* linear, a que a linguagem popular chama, por vezes, impulso, balanço ou “embalo”) é uma grandeza física dada pelo produto entre massa e velocidade de um corpo. Disponível em <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/momentum>> Acesso em, 22 de abril 2010.

C.I. Participaram deste trabalho Steve Paxton, Danny Lepkoff, Barbara Dilley, David Woodberry, Laura Chapman, Nancy Stark Smith, Mark Petersen, Emily Siege, Nita Little, Leon Felder, Curt Siddall, Tom Hast, Mary Fulkerson<sup>45</sup> e Tim Butle. Houve também a contribuição de Alito Alessi e Karen Nelson que desenvolveram essa *dança a dois* em suas abordagens no *Danceability* (organização destinada a trabalhar com pessoas com problemas de locomoção e imobilidade física).

Algumas das primeiras *performances* de C.I. foram:

- 1972 - *Magnesium*, no *Oberlin College*, em Oberlin, Ohio.
- 1972 - *1st Contact Improvisation Performances*, na *John Weber Gallery*, em Nova Iorque.
- 1973 - *You Come, We'll Show You What to Do*, no *Firehouse Theater*, em San Francisco, California.
- 1975 - *ReUnion*, no *Natural Dance Studio*, em Oakland, California.
- 1976 - *ReUnion*, no *San Francisco Museum of Art*, em San Francisco, California.
- 1978 - *Contact Quarterly Benefit*, no *Berkeley Moving Arts*, em Berkeley, California.
- 1980 - *Judson Church Project*, no *Bennington College*, em Bennington, Vermont.
- 1983 - *Contact at 10th & 2nd*, no *Danspace*, em New York City.

Desde o seu surgimento nos Estados Unidos, o C.I. se propagou por estúdios, escolas, centros de cultura, dentro e fora do país. Hoje existem milhares de praticantes dessa dança contemporânea espalhados pelo mundo.

É apreciado e utilizado por bailarinos profissionais, em treinamentos corporais para atores, atletas, dançarinos com deficiência motora, idosos, jovens. Pode ser aplicado no trabalho coreográfico, na formação de crianças, populações com necessidades especiais em atividades terapêuticas, nas artes visuais, na música, na educação escolar, no trabalho, no meio ambiente, e também no ativismo social.

Muitos podem praticá-lo apenas por prazer e desenvolvimento pessoal, como alternativa aos demorados e rígidos treinamentos corporais. Pode ser utilizado como

---

<sup>45</sup> Importante divulgadora da técnica *Release*.

recurso terapêutico, de lazer, artístico e social.

O C.I. (Contato Improvisação) parece propor um caminho além dessas dúvidas, se libertando da necessidade de ser um estilo de dança, tornando-se uma prática social transcultural e atemporal, sem estilo definido, metamorfoseando-se segundo tempo, lugar, circunstâncias e pessoas envolvidas na sua prática. (NEDER, 2005, p. 15)

Durante a realização do *Contact in Rio* no Rio de Janeiro, em 2009, Thomas Kaltenbrunner<sup>46</sup>, escritor, psicólogo e professor de Contato, concedeu uma entrevista falando sobre o C.I. e seus aspectos:

**KALTENBRUNNER:**

*“Então, o que é o Contato Improvisação? Ninguém realmente sabe, exatamente. Talvez se possa dizer no nível corporal: é quando duas ou mais pessoas estão dando o seu peso um ao outro. Então há uma espécie de queda constante e essa queda gera um tipo de movimento. Em outras formas de dança você não quer cair. A queda é uma grande catástrofe. Na verdade estamos buscando catástrofes constantes; neste sentido, quedas constantes, perder seu ‘grounding’, desequilibrar-se. Talvez esse seja o ponto essencial no nível do corpo. É quando você começa a se mover... em geral, se você se deixa levar e está consciente, um tipo de fluidez surge por algumas razões. Eu gosto disso, estou interessado nisso... E como se vê, as pessoas também gostam disso. Talvez nós tenhamos um tipo de necessidade de entrega, de usar o desequilíbrio. E se duas pessoas estão fazendo isso talvez haja espaço para novas experiências; quando as pessoas fazem isso pelo mundo afora, é realmente interessante que eles têm não apenas a conexão corporal, mas sempre um tipo de conexão emocional e mental também. Você começa a entrar em uma área social. Portanto, não é que você vá para o palco e tenha que atuar com isso. Você se envolve e há uma espécie de dimensão social, ou algo assim... Em todo lugar do mundo, é interessante ver as pessoas praticando com muita facilidade, rapidamente entendem qual é a ideia. Portanto é também um tipo de linguagem, se quiser ver por esse lado, para além das barreiras culturais... Não importa se você é alto, grande ou pequeno. Se você tem barriga ou é gordo, se é jovem ou ancião, se você é brasileiro ou um argentino, ou se você vem da Europa, ou qualquer outro lugar do mundo; você pode começar a se comunicar. Talvez essa seja uma das revoluções do Contato Improvisação que corta todas essas limitações. No Contato Improvisação não há certo ou errado... se trata de você encontrar seu próprio caminho, encontrar a confiança em seu corpo.”*

Neste sentido, Kaltenbrunner evoca para o C.I. uma dimensão estética e social fronteiriça: traz para essa dança um caráter social e artístico que ultrapassa os limites do espetacular, traduz uma integração total entre espectador e artista, buscando libertar-se

---

<sup>46</sup> KALTENBRUNNER, Thomas. Contato Improvisação no CONTACT IN RIO 2009. Disponível em <<http://corposeguro.jimdo.com/atividades/contato-improvisao/videos-de-ci/>>, Acesso em 02 de out. 2010. Entrevista concedida à comissão organizadora do evento.

de barreiras sociais, artísticas e culturais. O contato com o outro, a *dança a dois*, vai além do território demarcado do espaço cênico. O público está livre para entrar e sair de cena, desde que tenha conhecimento suficiente para participar de uma *jam session* cujo tema abranja o C.I..

Os recursos utilizados para este trabalho são: percepção das alavancas; expansão do centro de gravidade; sensibilização da pele e texturas de toque; atividade passiva e passividade ativa; estudo da respiração com peso/fluência/fluxo; contato com partes específicas do corpo e total; trabalho de contrapeso excêntrico e concêntrico; rolamentos; quedas assistidas; utilização da transferência de peso/balança; voos (suspensão total do corpo no espaço com a ajuda do parceiro); recuperação de possíveis quedas; queda por espiral, por extensão ou projeção do "Ki"<sup>47</sup>.

Kaltenbrunner (2004, p. 28-33) diz que as principais influências do C.I. foram:

- O *Aikido* e o Zen-Budismo: Nos anos de 1960, havia uma forte influência das questões corporais das artes provindas do oriente. Steve Paxton, em viagem ao Japão, estudou *Aikido*, o que lhe propiciou valiosos recursos para o treinamento dos rolamentos e o contato com o chão, proporcionando mais segurança aos dançarinos e praticantes. Além do *Aikido*, posteriormente outros elementos foram sendo adicionados ao C.I., como *Yôga*, *Tai chi* e Capoeira (arte marcial sul-americana). Alguns dançarinos fazem a conexão do C.I. com as artes marciais.
- Acrobacia e dança (esporte/arte): como alguns dos praticantes do C.I. também tinham treinamento em ginástica e acrobacias, esses elementos foram introduzidos nessa dança. A proximidade do contato com o esporte foi de grande influência na sua proliferação nas escolas e universidades, prisões e centros esportivos.
- Relaxamento, ou *Release*, da tensão: desenvolvido nos anos 1960 e 1970, no contexto da dança pós-moderna, geralmente conhecida como “trabalho de libertação” (também conhecido por *release work*). É uma forma de se mover que

---

<sup>47</sup> Ou *Qi*, também grafado como *ch'i* (na romanização *Wade-Giles*) ou *ki* (na romanização do japonês), é um conceito fundamental da cultura tradicional chinesa. O termo *Qi* pode ser associado de um modo bem amplo ao conceito ocidental de energia. O conceito de *Ki*, é o conceito de conhecimento do estado da mente/corpo como um todo.  
Disponível em <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1062164/>> Acesso em 22 de abril 2010.

se define como “fluída e relaxada” (se entendendo por relaxação como algo rígido que se torna ou se converte em algo suave, agregando o conceito de expansão). Esta fluidez não se refere somente à fluidez física, mas também mental e emocional. O executante da técnica *Release* se move “com todo o seu ser”, buscando integrar emoção, pensamento e movimento.

- *Body-Mind Centering* (BMC): este estudo da Educação Somática, cujo intuito é a compreensão do movimento por meio da reeducação corporal, foi desenvolvido durante muitos anos por Bonnie Bainbridge Cohen (1993). Ela iniciou seus trabalhos por meio da aprendizagem dos movimentos das crianças, dos estudos e trabalhos corporais utilizando conhecimentos da anatomia, psicologia, fisiologia e princípios do desenvolvimento humano. Em sua teoria, a interdependência destes princípios estudados e aplicados aos diferentes sistemas orgânicos no corpo, tinha influência direta na movimentação adquirida com a aplicação do sistema BMC. Este sistema, possibilita o conhecimento interior do movimento conduzindo a uma sensibilização de como a mente, por meio do movimento, se comunica com o corpo. Devido à sua proximidade e ênfase nos estudos holísticos, visando o aperfeiçoamento do “corpo-mente-espírito” e a experiência sensório motora, o BMC foi integrado nas práticas do C.I., exercendo influência nos estudos de Paxton.

Outros métodos de Educação Somática como Feldenkrais, Técnica Alexander ou “Movimento Autêntico” e Eutonia, podem servir como subsídios ao C.I. Para este experimento coreográfico, busquei na Educação Somática os princípios do Método Béziers, além da técnica *Release* e a *dança a dois* (o Contato Improvisação), o amparo necessário para o desenvolvimento de um processo de criação e preparação corporal do grupo IAdança.

A seguir, discuto sobre a técnica *Release* como possibilidade de se trabalhar com o corpo de dançarino/participante<sup>48</sup> para uma apresentação cênica.

---

<sup>48</sup> Aqui nomeio os integrantes do grupo IAdança como dançarinos/participantes, devido ao fato de que eles também são os sujeitos desta pesquisa no processo de criação artística.

### 3.3 A técnica *Release*<sup>49</sup>

Os princípios do *release* (relaxamento) visam minimizar a tensão nas articulações e músculos na busca da fluidez do movimento, além de um uso eficiente da energia e da respiração. Os trabalhos corporais em dança contemporânea geralmente se iniciam deitados no chão, partindo progressivamente para movimento amplo no espaço. O objetivo principal é a conexão do dançarino com o solo, desenvolvendo a capacidade de direcionar a energia pelas diferentes articulações e membros do corpo, aumentando a capacidade e o alcance do movimento por meio de uma maior conscientização corporal.

Laura Rios<sup>50</sup>, diz que a técnica *Release* na dança se desenvolveu no contexto da década de 1960 e 70, com advento das danças pós-modernas. Tem como principais criadores e divulgadores Mary Fulkerson O'Donnell<sup>51</sup>, Joan Skinner e Marsha Paludan. O termo *release* foi primeiro utilizado por Martha Graham, em sua técnica de dança, que utilizava a “contração e o relaxamento” (*Contract/Release*) como fundamento básico da dança moderna: buscava mover a energia em direção ao centro de gravidade e deixar seguir o impulso para se deslocar com maior facilidade pelo espaço.

Alguns preceitos da técnica Alexander<sup>52</sup>, assim como ideias inseridas na técnica por Mabel Elsworth Todd (1880 – 1956) e Dra. Lulu Edith Sweigard (1895-1974), foram acopladas aos princípios do alinhamento corporal e combinados com o uso de imagens da anatomia aplicadas ao movimento. A principal questão levantada pela técnica *Release* é: como “Eu posso encontrar” fisicalidade na tradução da ação na busca do movimento? O que sucede quando eu penso no início da ação?

Durante os anos 1920 Mabel Todd trabalhava uma forma terapêutica de reabilitação física chamada postura natural. Todd estava convencido de que um novo conceito de atitude era necessário, uma atitude em que houvesse

---

<sup>49</sup> RIOS, Laura. *¿Qué es Release?* México: Danza Ballet, 2007. Disponível em: <<http://www.danzaballet.com/modules.php?name=News&file=article&sid=1087>> Acesso em 20 de Jul. de 2010.

<sup>50</sup> IDEM.

<sup>51</sup> Mary Fulkerson O'Donnell (1946), que também foi uma das pioneiras do movimento da dança contemporânea na Europa e desenvolveu uma intensa atividade educativa e artística, é autora de: O'DONNELL, Mary Fulkerson. *Release from body to spirit: Seven Zones of Comprehension from the Practice of Dance*. CDrom. Version 1.0 – 2003. Design and Production: DanceArt Webdesign. 441 págs.

<sup>52</sup> Frederick Matthias Alexander (1869 - 1955); ator australiano, Shakespeareano, que formulou seus princípios entre 1890 e 1900, cujo problema de perda de voz o leva a observar em si próprio, as relações entre esse sintoma e a maneira como organizava e usava seu corpo. Suas pesquisas resultam no que se conhece hoje como a Técnica Alexander. Ensinou por trinta anos antes de criar uma escola para formar outros professores da sua técnica.



mais liberdade, ausência de stress, preparação para a ação e mobilidade longe de fixação. Sua ênfase na busca de "equilíbrio" ao invés de impor rígidas posições fixas ao corpo era incomum.

Naquele tempo, a ideia de uma postura correta, tinha mais a ver com questões de moral do que com a mecânica do corpo. A noção vitoriana em manter uma posição ereta rígida foi associada com a retidão do espírito. (RIOS, 2007)

Todd também defendia o pensamento de que uma postura adequada estava relacionada ao movimento, sendo que criou uma técnica que o considerava como o princípio da arquitetura, da fisiologia, da anatomia e da psicologia. Neste ano publicou *The Thinking Body*, um dos textos que influenciaram o estudo e desenvolvimento da técnica *Release*.

Barbara Clark (1889-1992), paciente e futura colaboradora de Mabel Tood, sofria de poliomielite desde a infância, foi assistida por Todd, que lhe proporcionou a cura de sua doença. Após trabalhar com ele por alguns anos, ela se interessou em aplicar o método em crianças, adultos, atores e bailarinos. Mais tarde, Clark elabora um manual contendo os preceitos utilizados em suas investigações, a fim de difundir as bases do relaxamento no movimento. Esse trabalho inicialmente proposto por Todd e desenvolvido por Clark, resultou na criação de um método de reeducação fisio filosófica do movimento pelo uso de imagens como meio de modificar padrões neuromusculares.

Os estudos de Todd e Clark enfatizavam o conhecimento da anatomia (do esqueleto) na técnica *Release*, com o relaxamento muscular, por meio de um desenvolvimento que buscava nas imagens mentais dos ossos e músculos, as bases para o movimento e a ação.

Alguns preceitos de uma técnica chamada *Ideokinesis*, cujos principais pioneiros da foram Mabel Elsworth Tood, Barbara Clark, Dra. Lulu Sweigar, Studio Teachers, Sally Swift, também influenciaram nos princípios da criação da técnica *Release*.

Camila Vinhas<sup>53</sup>, afirma que:

*A Ideokinesis* é um conceito que nasceu no início do século XX – significa: “*Ideo*: idéia; *Kinesis*: movimento, ou movimento imaginado” – quando Dra. Lulu Sweigard levantou a hipótese de que o treino da *Ideokinesis* conduziria a mudanças e melhoramentos específicos no alinhamento do esqueleto. Em 1929, ela confirmou sua hipótese através de análise comparativa de

---

<sup>53</sup> VINHAS, Camila. *Ideokinesis e Contato Improvisação*. Artigo disponível em <<http://videoedanca.wordpress.com/ideokinesiscontato-improvisacaodanca-contemporanea/>> Acesso 20 outubro de 2010. (Também neste site encontra-se disponível seu artigo publicado em “Dança e Revista, 2007”).

medidas feitas em exames, ao experimentar esse sistema de ensino do movimento.

[...] A Dra. Lulu deslocou o foco do início do movimento do corpo para a mente, o que resultou no relaxamento da tensão muscular, numa abordagem somática que coloca a mente a serviço do corpo, que por sua vez ganha alinhamento, equilíbrio e menos desgaste de energia.

“A técnica *Release* trabalha com imagens internas e por meio de um processo criativo leva a diferentes abordagens de experimentação.” (KALTENBRUNNER, 2004, p. 31) Esta técnica foi utilizada pelos praticantes de C.I. como meio de integração das experiências corporais. Propiciou uma redução de esforços e economia de movimento no contato. Alguns pioneiros que desenvolveram trabalhos com a técnica *Release* nos anos 1960 e 1970 foram: Joan Skinner, Mary Fulkerson, Nancy Topf, Susan Klein.

Nas aulas de dança, esses professores utilizavam esqueleto e imagens de anatomia para trazer ao corpo a informação necessária para o movimento.

Para alcançar os resultados desejados nesse trabalho corporal, a coreógrafa, professora e pesquisadora Nancy Topf<sup>54</sup> (1942 – 1998), desenvolveu sua própria técnica de Anatomia e *Release*, a qual denominou *Topf Technique and Dynamic Anatomy*, em que utilizava imagens, como as curvas da coluna vertebral ou o arredondamento do quadril, soquetes, etc., enfatizando o processo de visualização interna do bailarino, o que propiciava a imaginação na sintonia corpo/mente. Ela dizia que ao se dirigir a mente/pensamento para a estrutura do esqueleto, é possível libertar o corpo para o movimento.

Para Rios (2007), esta forma de dança/pensamento, que buscava uma “libertação” para o movimento, foi contemplada pelos artistas, coreógrafos dos anos 1970, unidos pelo desejo de uma mudança radical do cenário coreográfico, insistindo em uma criação de uma “re-imagem do corpo como meio e instrumento de dança”. Um novo corpo, com uma nova estética, trazendo novas sugestões que aparecem nessa época.

Em busca de uma “movimentação natural”, coreógrafos começam a trabalhar com dançarinos sem qualquer formação anterior, usando a essência do movimento como inspiração para a criação de novos vocabulários nos processos de criação.

A autora define os princípios que deram origem a vários estilos da técnica

---

<sup>54</sup> TOPF, Nancy. *Technique and Dynamic Anatomy*. Artigo disponível em <<http://dynamicanatomy.org/nancy.html>> Acesso em 10 de outubro de 2010.

*Release*. São eles:

- O interesse no processo criativo.
- Exploração da relação entre corpo e mente por meio do “conceito de imagem”.
- Busca por um “estado de vazio” ou imobilidade como um ponto de partida ou de chegada. Este estado é alcançado a partir da construção da posição de repouso. Geralmente começa com um exercício de observação da respiração gerando estados alterados de consciência para trabalhar com imagens e abrir possibilidades para a criação e movimento.
- Aprendizagem do movimento definida a partir de leis físicas e não estéticas. Trabalha-se “com a anatomia e não contra ela”.
- União de elementos da psicologia do desenvolvimento. Em especial, o estudo dos padrões de movimento dos bebês ao construírem a força para conseguir a posição vertical, resultando em um *footwork* (trabalho de pés) variado.
- Utilização de estruturas abertas ou improvisações que estimulam o processo de criação e geram diferentes formas de circulação e composição no espaço.

Nesta pesquisa, os princípios da técnica *Release*, junto ao C.I., propiciaram aos dançarinos/participantes do grupo IAdança, os recursos necessários para desenvolver um processo de criação em dança contemporânea, o que propiciou também a conscientização para o movimento, com a utilização da economia de energia sem o desgaste corporal provocado pelos esforços no movimento.

Também utilizei como recurso para a preparação corporal, os princípios e as bases da coordenação motora conforme os preceitos do método Béziers.

### **3.4 Aspectos da Coordenação Motora segundo Marie-Madeleine Béziers e Suzanne Piret, no processo de criação com a *dança a dois***

Como estratégia complementar aos estudos do C.I., na *dança a dois*, e nos processos de criação em dança contemporânea realizados nesta pesquisa, utilizei o método Béziers e Piret: sistema de conscientização corporal e coordenação motora para o movimento do dançarino.

O C.I. é uma experiência de busca para o entendimento do movimento no espaço em que o corpo constantemente está em queda e ascensão, buscando receber e

ser recebido pelo chão, sem que o contatista venha sofrer ferimentos e lesões por essas quedas e voos. O estudo dos aspectos da coordenação motora junto ao C.I. permitiu o uso de diferentes estratégias de reeducação e consciência corporal, a fim de minimizar as consequências de uma má utilização do movimento, visando prevenir danos ao aparelho locomotor.

Os estudos sobre a coordenação motora e possibilidades do movimento foram publicados em 1971 por Béziers e Piret (1992). Surgiram em uma época de transição do conceito corpo – máquina (dicotomia entre corpo e mente) para corpo vivenciado. Nos anos 60, a cultura do corpo na Europa, sob a influência de diversos movimentos filosóficos e psicológicos, buscava desmentir essa “díade infernal” (BÉZIERS; PIRET, 1992, p. 9), abrindo espaço para a percepção “do corpo vivenciado”, que buscava a integridade do corpo estruturado no espaço.

Foi nesse contexto que Marie-Madeleine Béziers e Suzanne Piret, lançaram o livro “A coordenação motora: Aspecto mecânico da organização psicomotora do homem”, baseadas em uma longa prática reeducativa, sustentadas pela observação dos problemas da motricidade tanto na criança, quanto no adolescente e adulto, sob o viés de uma reflexão acerca das finalidades psicomotoras do homem.

Para elas:

Na realidade, todo gesto é carregado de psiquismo, e o investimento do fator psicológico no movimento é análogo a motricidade no psiquismo. A coordenação motora nos permite compreender o movimento como um todo organizado, capaz de situar-se paralelamente ao psiquismo, com ele e perante ele. Então um poderá ser estudado em função do outro. (BÉZIERS; PIRET, 1992, p. 13)

As autoras consideraram que suas reflexões teriam melhor aplicabilidade, se fossem iniciadas por meio da abordagem de uma fisioterapia que partisse do conhecimento e “manipulação dos ossos, da estrutura esquelética e muscular”. O que auxiliaria a pessoa a tomar consciência de sua estrutura ósseo/muscular, do alinhamento, coordenação e equilíbrio motores, possibilitando a prevenção de lesões, posturas incorretas que tanto causam problemas ao aparelho locomotor.

Por isso:

É preciso, com a participação da pessoa, modificar a “imagem” que ela tem de seu corpo e fazer com que adquira uma nova maneira de utilizá-lo. (BÉZIERS; PIRET, 1992, p. 12)

Ao aplicar os preceitos e descobertas do método Béziers junto ao grupo IAdança utilizei, juntamente com a preparação corporal, recursos de reconhecimento estrutural/ósseo, por meio do toque, da automassagem, da sensibilização da pele e afloramento da percepção corporal.

Busquei trazer para os dançarinos/participantes do grupo, o reconhecimento das bases e unidades da coordenação nas quais apresentei os princípios, o tronco, os membros inferiores e superiores, aspectos do equilíbrio do corpo e do movimento, de acordo com os ensinamentos das autoras.

1. Por princípios foi estudada a organização da complexa mecânica do corpo, que além de se perceber como elementos separados, também se comunicam (os músculos e suas inervações, ossos, articulações, etc...) e também são percebidos como um todo em uma síntese, uma “autoimagem global”. A descoberta desta “autoimagem” se desenvolve, na motricidade, conforme uma evolução que vai do “estado sincrético<sup>55</sup> da criança à síntese do adulto.” O conjunto dessa mecânica pode ser observado nas unidades da coordenação, ligado por esferas nas articulações ósseas e orientadas no sentido do enrolamento em torno de si, por exemplo: movimento de flexão e extensão.

2. O tronco, que é tido como “a mais complexa das unidades de enrolamento, reúne duas formas de tensão e de movimento: enrolamento e torção. No “enrolamento” do tronco, as autoras lembram que o movimento parte das duas principais esferas da articulação corporal: “cabeça e fossa ilíaca”. A articulação entre essas esferas e eixos ocorre pelo enrolamento no qual a “abóboda” da cabeça e da “bacia” (fossa ilíaca), que são côncavas, se curva em direção uma da outra para produzir o enrolamento da unidade de coordenação do tronco. Esse trabalho, de enrolamento e endireitamento, é produzido pelo movimento articular no eixo dos corpos, nas articulações sacro ilíacas para a articulação na cabeça, formada por: occipital, atlas, axis, o que torna esse eixo torácico em uma “haste flexível”, chamada de “elipse do tronco” e de “movimento de enrolamento do tronco”.

---

<sup>55</sup> Estado sincrético neste sentido, e conforme dicionário Houaiss, ou pensamento sincrético é quando a criança relaciona tudo com tudo o mais. É buscar todos, sem relaciona-los entre si e com as partes; é reunir partes sem articulá-las, sem relacionar parte e chegar ao todo. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/4847418/DESENVOLVIMENTO-DO-RACIOCINIO>> Acesso em 10 de maio de 2011.

3. Para os estudos da coordenação motora, há o reconhecimento dos “membros inferiores”, que é formado por três unidades de coordenação: “uma esférica” em que é destacado o trabalho dos pés, os quais dirigem o movimento; “duas transicionais” em que a unidade ilíaca é responsável pela ligação do membro inferior com o tronco, sendo a perna responsável por transmitir tensão e movimento ao pé. As autoras dizem que todo o movimento dos membros inferiores só pode ser estudado em sua complexidade a partir da cabeça aos pés, ou dos pés à cabeça, constituindo com isso, uma unidade solidária ao tronco, do qual é prolongamento.

4. Reconhecimento dos “membros superiores”. Assim como os membros inferiores, os membros superiores também são formados por três unidades de coordenação: uma “esférica”, a “mão”, que dirige o movimento; duas “transicionais”: a “escápula”, que transporta o movimento do tronco tornando-o acessível ao braço, chegando até as mãos; e o “braço”, responsável pela transmissão do movimento e da tensão entre o tronco e a mão, aumentando a amplitude de deslocamento. Como os pés, nos membros inferiores, a unidade de coordenação “mão”, é recuada até a extremidade distal do tronco. É ela a responsável pela organização se relacionando com o tronco.

5. O equilíbrio do corpo, em que os músculos se encontram em um contínuo estado de tensão, proporciona um estado de reequilíbrio constante. É pela instabilidade desse reequilíbrio que se mantém o corpo em atividade constante no movimento. É o estímulo que faz o corpo evoluir, faz o corpo viver em harmonia. Na inércia de certas atitudes motoras, psicomotoras, se encontra a debilidade, enquanto que na “estabilidade precária”, no reequilíbrio e tensão constante, encontra-se a iniciativa e a inteligência, acompanhadas pelo “gosto do risco e pelo progresso”.

6. Com relação ao espaço-tempo, as autoras dizem que todo o movimento se desenrola no espaço, com uma determinada duração, um ritmo. “Contrair sucessivamente os músculos da coordenação em um movimento contínuo, ou descrever a forma correspondente no espaço, de acordo com um tempo definido, são dois aspectos diferentes só na análise do observador. A realidade é global.” (BÉZIERES; PIRET, 1992, p. 144).

Kaltenbrunner (2004) diz que é no desequilíbrio, na queda, na descida ao solo em movimentos de enrolamento, torção, espiral, que o corpo busca meios para se reerguer e recomeçar uma nova busca para um novo movimento.

Com o estudo das três unidades de coordenação do corpo – membro inferior, tronco e membro superior – pode-se verificar no conjunto a função do equilíbrio necessário, por meio da associação dos seus mecanismos, para a estabilidade, mensurabilidade, equilíbrio, desequilíbrio, do corpo em movimento no espaço. Isso trouxe para a *dança a dois*, nesta pesquisa, valiosos recursos de experimentação para o movimento, além do aguçamento das percepções corpóreas e na consciência pelo deslocar-se no espaço.

O estudo dessas estruturas da coordenação motora, ao se tornarem presentes e perceptíveis para os dançarinos/participantes do grupo IAdança, auxiliou no desenvolvimento da capacidade de direcionar energia pelas diferentes articulações e membros do corpo, ampliando o alcance do movimento por meio de uma maior conscientização corporal.

No capítulo seguinte, apresento como essas diferentes técnicas foram utilizadas na estruturação do IAdança junto a esta pesquisa.



## 4. Pesquisando Dança

Esta pesquisa, de natureza empírica, utilizou como estratégia o estudo de caso, pois considerou o grupo IAdança um caso especial e seus dançarinos/participantes com diferentes níveis de conhecimento em dança.

Os estudos de caso referem-se à uma situação, entidade ou conjunto de entidades que têm um mesmo comportamento ou são do mesmo perfil. Eles têm uma profundidade bem maior que os estudos de campo e uma reduzida amplitude em função do baixo número de elementos de pesquisas. Não se pode generalizar as conclusões dos estudos de caso, pois são particulares. As conclusões de estudos de caso geram hipóteses para pesquisas de fenômenos que envolvam um maior contingente de pesquisa. (FORTE, 2004, p. 10)

A opção nesta pesquisa pelo estudo de caso se deu porque esta abordagem possibilitou descrever e refletir sobre o processo de criação artística desenvolvido junto ao grupo IAdança, que dialogou com o ensino, com a produção artística e científica e com projetos de extensão.

Fachin (2002, p. 42), considera que a compreensão, como um todo, do assunto em que os aspectos do caso investigado, leva ao aparecimento de “relações que de outra forma não seriam descobertas.”

Para Gil (1991), o estudo de caso é caracterizado pelo profundo e exaustivo estudo de um ou de poucos objetos, de maneira a permitir um conhecimento detalhado e amplo do mesmo.

Quando os pesquisadores tomam a precaução de selecionar os casos adequadamente, mediante estes e outros critérios, é possível que as conclusões do estudo apresentem um valor muito alto e que possam ser generalizadas para todo o universo, com razoável grau de confiança. (GIL, 1991, p. 80)

Forte (2004), assim como Gil (1991), afirmam que o estudo de caso possibilita a generalização dos resultados obtidos com um razoável grau de confiança, por isso pode-se estabelecer algumas generalizações para a área de conhecimento. Tanto que, é frequente a sua utilização em pesquisas sociais, devido a sua simplicidade e economia, podendo ser realizado por um único pesquisador, ou por um pequeno grupo, não necessitando de aplicação de técnicas de massa para coleta de dados.

Nesta pesquisa sobre a *dança a dois* e o processo de criação cênica do grupo

IAdança, busquei identificar o espaço onde se deu a pesquisa, o contexto e o grupo estudados, além do processo de criação realizado em 2009. Também propus um curso de dança contemporânea para oferecer uma preparação corporal ao grupo. Com isso, descrevi e refleti sobre a realização da proposta cênica, verificando o amadurecimento e as dificuldades de permanência dos dançarinos/participantes no grupo. Por fim, apresento mudanças para uma continuidade do projeto IAdança, além de verificar os possíveis desdobramentos a partir das alterações sugeridas.

#### **4.1 Estratégias dançantes: o IAdança, formação e repertório**

O grupo IAdança é formado por alunos dos cursos de Bacharelado e Licenciatura das áreas de Música, Teatro e Artes Visuais que estudam no IA - Instituto de Artes - UNESP. Também participam do grupo pessoas vindas da comunidade, alunos de outras Universidades, escolas da rede pública de ensino e particulares, ONG's - organizações não governamentais-, aspirantes ao curso de mestrado oferecido pelo IA – UNESP e alunos regulares dos cursos do Programa de Pós-Graduação – Mestrado. Este grupo é vinculado a PROEX - Pró-Reitoria de Extensão Universitária e também ao GPDEE - Grupo de Pesquisa – Dança: Estética e Educação, sob a coordenação da Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Kathya Maria Ayres de Godoy.

O grupo foi criado no ano de 2005 pela Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Kathya e tem por objetivo desenvolver pesquisa em dança contemporânea, com foco nos processos de criação, formação e pesquisa e é voltado ao público de extensão universitária. Nos dois primeiros anos de atividade, foi orientado pelo coreógrafo Luiz Ferron; em 2007 contou com a colaboração da coreógrafa Ana Sharp; em 2008 esteve sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Nirvana Marinho; em 2009, 2010 e 2011, sob a minha orientação coreográfica.

Atualmente o IAdança está sediado no *campus* Barra Funda e tem seus ensaios duas vezes por semana no período noturno<sup>56</sup>.

Desde sua criação, o grupo teve uma produção artística e acadêmica significativa, que relaciono a seguir:

---

<sup>56</sup> Das 19 h às 21 h e 30 min., às terças e quintas-feiras, no ano de 2011.

### 4.1.1 Repertório do grupo de 2005 a 2008

Em um curto espaço de tempo, além de participar de projetos de pesquisa do GPDEE, o grupo produziu várias obras coreográficas<sup>57</sup>, as quais relato abaixo:

1. **Em 2005** - O coreógrafo Luiz Ferron apresentou um projeto coreográfico que culminou no espetáculo: “DeformIdAdes”, cujo tema tratou das questões sociais que induzem às deformações em corpos excluídos. O trabalho “DeformIdAdes - Cena 1 - Quasímodo era feliz” foi resultado deste processo inicial e apresentado no Unidança<sup>58</sup>. A coreografia também foi apresentada no *campus* da UNESP de Araraquara, no encerramento do Projeto “Teia do Saber” (em dezembro de 2005).

#### DeformIdAdes – Cena 1 - Quasímodo era feliz



*Ilustração 14: Foto da apresentação do espetáculo “DeformIdAdes”. Coordenação/direção geral: Kathya Godoy. Orientação cênica: Luiz Ferron. Elenco: Carol Bazarin, Ivan Bernardelli, Lígia Almeida, Regina Ciampi e Thaís Ponzoni.*

<sup>57</sup> Veja a publicação em: <[http://www.ia.unesp.br/gp/kathya/grupo\\_pesq\\_projetos\\_permanentes.php](http://www.ia.unesp.br/gp/kathya/grupo_pesq_projetos_permanentes.php)>, Acesso em 20 de novembro de 2010.

<sup>58</sup> Unidança- mostra coreográfica de estudantes de dança e pesquisadores inseridos no contexto universitário, sejam de faculdades de dança ou pós-graduação. Disponível em: <[http://www.ia.unesp.br/gp/kathya/grupo\\_pesq\\_danca\\_atividades.php](http://www.ia.unesp.br/gp/kathya/grupo_pesq_danca_atividades.php)>, Acesso em 20 de novembro de 2010.

2. **Em 2006** - A proposta coreográfica criada por Luiz Ferron discutiu as desigualdades sociais, a inclusão do diferente e o relato corporal dos possíveis processos de superação. Assim foi desenvolvido o espetáculo **Hebel Garmim**, que foi inspirado no livro “Assim falou Zaratustra”, escrito entre 1883 e 1885 por Friedrich Nietzsche, e nas obras de Otto Dix, artista plástico contemporâneo. Esse espetáculo foi apresentado no IA - Unesp em três ocasiões: na reunião entre os vice-diretores da Unesp, na abertura do II Unidança e no encerramento das atividades de 2006. O IAdança também recebeu outros grupos de dança no IA com o intuito de trocar experiências corporais, como a participação do Grupo Mão na Roda, formado por componentes portadores de necessidades especiais, entre eles cadeirantes.

### Hebel Garmim

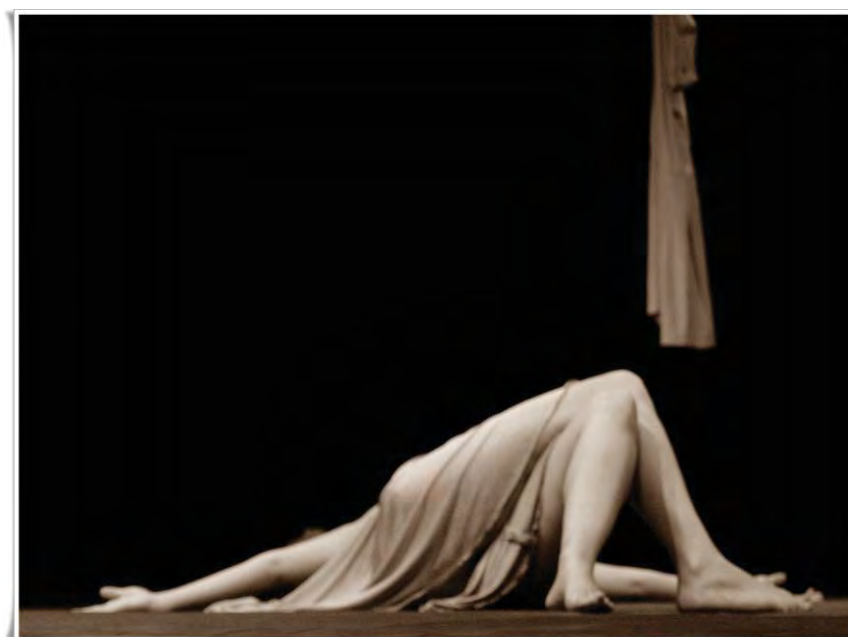


*Ilustração 15: Foto do cartaz do espetáculo “Hebel Garmim”. Coordenação/direção geral: Kathya Godoy. Orientação cênica: Luiz Ferron. Elenco: Júlia Maykot, Narahiana Neckis, Pedro Dantas Bacellar e Ivan Bernadelli.*

3. **Em 2007** - A proposta do IAdança foi buscar a ocupação do espaço urbano pelo homem, dividindo-o em duas categorias: de passagem e de permanência. Realizando, a partir disso, uma reflexão das convenções sociais sobre o uso do espaço, o grupo discutiu a subversão desses conceitos, utilizando a linguagem da dança, também se deixando contaminar pela música, teatro e artes visuais. Com dois encontros

semanais, o trabalho de base do grupo foi composto por exercícios de Educação Somática, Dança Moderna (fundamentos da técnica Martha Graham) e Dança Contemporânea. Para o trabalho criativo foram utilizados diversos recursos, sobretudo improvisações baseadas em observação e intervenções no espaço. O trabalho contou com o suporte bibliográfico do livro: TAZ (Zona Autônoma Temporária), de Hakim Bey (2004) e Modernidade Líquida, de Zygmunt Bauman.

### **Espaços Públicos e Privados**



*Ilustração 16: Foto do espetáculo “Espaços Públicos e Privados”. Coordenação/direção geral: Kathya Godoy. Coreografia: Ana Sharp. Elenco: Amanda Cavalcante, Ana Carolina Tolentino, Paula Aviles e Maria Carolina Macari.*

4. **Em 2008** – A pesquisa desenvolvida pelo IAdança, cujo tema foi “Técnica e Criação: processo e produto”, propôs encontros teórico-práticos que foram sistematizados duas vezes por semana com um grupo de estudantes de graduação, mestres, mestrandos, doutores e doutorandos, igualmente com a presença de membros da comunidade. Neste ano, a dançarina Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Nirvana Marinho, orientadora coreográfica do grupo, estimulou a criação da coreografia “Dança de quem?” cuja sinopse foi assim apresentada: “A nossa dança não é uma só. É construída através de jogos cênicos que mostram nossas histórias,

nossas danças e nosso modo de aprender criando. Redescobrimos velhos movimentos para uma dança nova. Uma *jam session*. Uma dança aberta em um processo de conhecimento. E para você essa Dança é de quem?” Foram realizadas quatro apresentações: 24 e 25 de outubro na Sala Fúrio do Instituto de Artes da UNESP, 06 de novembro na semana SIM do mesmo Instituto e 24 de novembro no campus da Unesp de Rio Claro. Para a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Nirvana, a “meta foi criar uma metodologia que pudesse convergir pesquisa, ensino e criação e, para tanto, o grupo estudou formas de construção coletiva, tanto na prática de aulas de dança, nas improvisações, nas reflexões, nas leituras”, culminando na criação da coreografia “Dança de quem?”.

### Dança de Quem?



**Ilustração 17:** Foto do cartaz do espetáculo “Dança de Quem?”. Coordenação/direção geral: Kathya Godoy. Orientação cênica: Nirvana Marinho. Elenco: Cláudia Rosa, Fernanda Moreno, Fernanda Sgarbi, Flávia Coelho, Ítalo Rodrigues, José Romero, Julianus Nunes, Kallu Whitaker, Lucilaine Savassa e Natasha Curuci. Projeto gráfico: Ítalo Rodrigues.



#### 4.1.2 Repertório de 2009 – Em cena como orientador coreográfico

A partir do ano de 2009, o grupo IAdança esteve sob minha orientação nos processos de criação. Os encontros do grupo ocorreram às quintas e sextas-feiras, no período das 19hs às 21hs30min.

Os objetivos desses encontros foram: pesquisar e produzir conhecimento em Arte – Dança (por meio de projetos de iniciação científica); discutir processos de criação em dança contemporânea; ministrar aulas práticas de dança (utilizando os princípios da *dança a dois* - o C.I. - a técnica *Release* e a coordenação motora segundo o método Béziers & Piret) para a preparação corporal e cênica; investigar caminhos para o desenvolvimento de obras coreográficas; produzir trabalhos para apresentar em diversos locais com espetáculos inéditos de Dança; elaborar este trabalho científico aqui apresentado em forma de uma dissertação de mestrado.

Houve também, a partir desse período, uma mudança de locação do IA-Instituto de Artes da UNESP para um novo *campus*, no bairro Barra Funda, e com isso, as condições estruturais também foram outras. O grupo ocupou o laboratório de Dança (sala 503) nas quintas-feiras e o Laboratório de Teatralidades Brasileiras (sala 203) nas sextas-feiras.

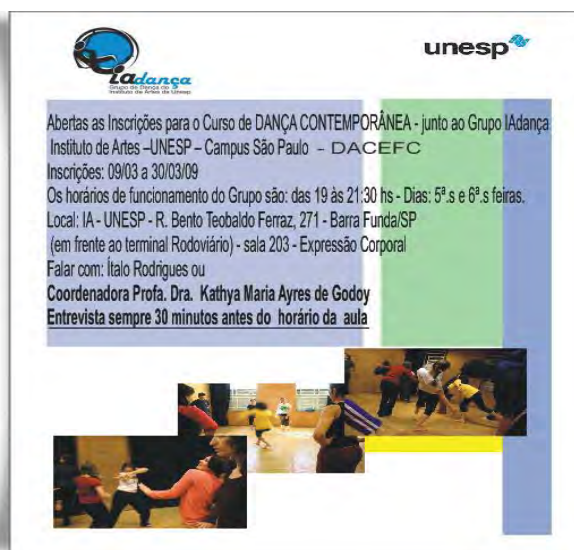
Para a composição de um novo elenco em 2009, primeiramente foi colocado no site do Instituto de Artes da Unesp<sup>59</sup>, uma nota explicativa informando a abertura de inscrições para o ingresso no grupo IAdança, o que fazia com que o grupo se renovasse a cada ano com um elenco diferente e heterogêneo, com formações distintas, às vezes com algum conhecimento em Dança, às vezes não.

Alguns alunos regulares dos cursos de graduação no Instituto de Artes da UNESP, participantes do projeto de extensão IAdança, tiveram a possibilidade de receber uma bolsa de estudo para trabalhos de iniciação científica junto ao grupo. Tais trabalhos desenvolveram pesquisas em dança contemporânea com desdobramentos voltados ao ensino e a produção artística, sendo que estiveram sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Kathya Godoy, e com a minha colaboração na sugestão de temas, projetos e acompanhamentos em leituras na produção destes textos.

---

<sup>59</sup> <<http://www.ia.unesp.br/>>





***Ilustração 18: “Banner” informando sobre a abertura de inscrições para o curso de dança contemporânea, e também para elencar novos dançarinos/participantes do IAdança para o ano de 2009. Publicado no mês de março de 2009, durante um período de 15 dias de antecedência para que os novos integrantes pudessem se inscrever no grupo. Projeto gráfico: Ítalo Rodrigues.***

Naquele ano (2009), assim como nos anos anteriores, não houve um “processo seletivo” de dançarinos/participantes, ou seja, todos os interessados poderiam ingressar no grupo respeitando um limite de 30 vagas.

Inicialmente inscreveram-se 37 interessados. Ao ingressarem, informei que se tratava de um processo de criação em que estava envolvida uma pesquisa de mestrado, sendo que todos deveriam integrar tal processo, além de participar das aulas de dança contemporânea.

Houve interesse tanto por parte de alunos do IA: cursos de graduação – bacharelado e licenciatura – das Artes: Cênicas, Visuais e Música, quanto de outras Instituições de Ensino Superior da cidade de São Paulo, como: a Faculdade Paulista de Artes, Unicamp e Universidade Anhembi Morumbi. Também houve procura de pessoas com formação em Educação Física interessadas em Dança, professoras da rede de ensino pública e privada e membros da comunidade. Com isso, pude constatar o interesse que a Dança desperta no público em geral, dentro e fora da universidade, assim como pelo público específico da área de Artes.

Após 30 dias, o elenco foi reduzido a 28 pessoas, pois algumas desejavam apenas conhecer o grupo, se inteirar do processo de trabalho, mas sem disponibilidade de horários, para se comprometer com a proposta apresentada; outras pessoas estavam

interessadas somente em uma atividade de “lazer”, não querendo assumir responsabilidades como participar de uma pesquisa em dança que culminasse em um processo de criação com o intuito de se apresentar em locais diferentes; outras não puderam continuar alegando motivos extras como dificuldade de conciliar agendas, não identificação com a proposta; outros abraçaram projetos diferentes dentro do IA - UNESP, aos quais tinham maior interesse. Esses foram os principais motivos alegados para a não permanência e desistência de alguns recém-chegados ao grupo.

A seguir, relaciono os participantes do grupo IAdança no ano de 2009, estes autorizaram a identificação nominal que se encontra nos anexos A até K.

<b>Participantes</b>	<b>Local</b>	<b>Função</b>	<b>Situação final</b>
Prof. Dra. Kathya Godoy	IA, UNESP (Prof. <sup>a</sup> Dr <sup>a</sup> do PPGArtes <sup>60</sup> )	Coordenadora/diretora	Permaneceu o ano todo.
Ítalo Rodrigues Faria	IA, UNESP, (mestrado regular) PPGArtes	Orientador artístico/coreográfico	Permaneceu o ano todo.
Ana Maria Simões de Araújo	IA, UNESP (mestrado, aluna especial) PPGArtes	Dançarina/participante Colaborador (pesquisa) PROEX <sup>61</sup>	Permaneceu o ano todo.
Beatriz Duarte	IA, UNESP (mestrado, aluna ouvinte) PPGArtes	Dançarina/participante (membro da comunidade)	Saiu em maio de 2009.
Bruna Pereira Barbosa	IA, UNESP aluna graduação Música - (LEM <sup>62</sup> )	Dançarina/participante Bolsista PROEX	Permaneceu o ano todo.
Caio F. Alves Meira	IA, UNESP aluno graduação Artes Visuais - (BLAV <sup>63</sup> )	Dançarino/participante	Saiu em Agosto de 2009.
Cibele Câmara	IA, UNESP (mestrado, aluna ouvinte) PPGArtes	Dançarina/participante	Desistiu.
Cynthia Nogueira	IA, UNESP aluna graduação Arte – Teatro (LAT <sup>64</sup> )	Dançarina/participante Bolsista	Permaneceu o ano todo.
Denise Alves	IA, UNESP (mestrado, aluna ouvinte) PPGArtes	Dançarina/participante	Desistiu.
Edison Eugênio	IA, UNESP aluno graduação Artes Visuais - (BLAV)	Dançarino/participante Bolsista	Saiu em Setembro de 2009
Fábio Junior Batista	IA, UNESP aluno graduação Arte – Teatro (LAT)	Dançarino/participante Bolsista Núcleo de Ensino	Permaneceu o ano todo.

<sup>60</sup> PPGArtes – Programa de Pós-Graduação em Artes

<sup>61</sup> PROEX - Pró-Reitoria de Extensão

<sup>62</sup> LEM – Licenciatura em Educação Musical

<sup>63</sup> BLAV – Bacharelado em Artes Visuais

<sup>64</sup> LAT – Licenciatura em Arte - Teatro

Fábio Santos (Dasher)	IA, UNESP (mestrado, aluno ouvinte)	Dançarino/participante (membro da comunidade)	Saiu em Julho de 2009.
Flávia de Oliveira Martins Coelho	IA, UNESP aluna graduação Arte – Teatro (LAT)	Dançarina/participante Bolsista PIBIC <sup>65</sup>	Permaneceu o ano todo.
Ilda Andrade	IA, UNESP aluna graduação Arte – Teatro (LAT)	Dançarina/participante	Permaneceu o ano todo.
Jackeline Stefanski Bernardes	IA, UNESP aluna graduação Arte – Teatro (LAT)	Dançarina/participante	Desistiu.
Julianus Araújo Nunes	IA, UNESP aluno graduação Música – (LEM)	Dançarino/participante	Permaneceu o ano todo.
Karina Nakahara	IA, UNESP aluna graduação Artes Visuais - (BLAV)	Dançarina/participante	Desistiu.
Márcia Gonzaga de Jesus Freire	IA, UNESP aluna graduação Arte – Teatro (LAT)	Dançarina/participante Bolsista PROEX	Permaneceu o ano todo.
Mariana Santos Teófilo	IA, UNESP aluna graduação Música - (LEM)	Dançarina/participante Bolsista PROEX	Permaneceu o ano todo.
Milena Bushatsky Mathias	IA, UNESP (mestrado, aluna ouvinte)	Dançarina/participante (membro da comunidade)	Saiu em Agosto de 2009.
Mirtes de Paula R. Tosoni	IA, UNESP (participante)	Dançarina/participante (membro da comunidade)	Saiu em Junho de 2009.
Natasha Curuci de Jesus	IA, UNESP aluna graduação Arte – Teatro (LAT)	Dançarina/participante	Desistiu.
Priscila Araújo	IA, UNESP (mestrado, aluna ouvinte)	Dançarina/participante (membro da comunidade)	Saiu em Junho de 2009.
Rafaella Fusaro	IA, UNESP (mestrado, aluna especial)	Dançarina/participante (membro da comunidade)	Desistiu.
Rosana Aparecida Pimenta	IA Unesp Mestre - Artes – PPGArtes	Dançarina/participante (pesquisadora) PPGArtes	Desistiu.
Verônica Sayuri	IA, UNESP aluna graduação Artes Visuais - (BLAV)	Dançarina/participante	Saiu em Maio de 2009.

***Quadro 1 - Participantes do grupo IAdança durante o ano de 2009, sob minha orientação artística e coreográfica. No quadro acima relaciono como desistentes somente os participantes que permaneceram por algum tempo (poucas semanas) no grupo.***

Este quadro identifica os membros que continuaram no IAdança, sendo que alguns permaneceram até o mês de novembro, enquanto outros deixaram o grupo durante o percurso do processo de criação pelos motivos já citados.

Com isso, pude junto ao grupo iniciar as atividades em 2009 com a composição cênica “Jogos Corporais”, inspirado na obra “Dança de Quem?”, juntamente com a criação de uma obra inédita cujo tema se inspirou na “metáfora da cadeira”, com o

<sup>65</sup> PIBIC - Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica

título: “Por Exemplo as Cadeiras: *work in progress*”, a qual se dividiu em duas outras obras: “Citações...” e “Metáforas, ou Por Exemplo as Cadeiras” (uma videodança):

5. **Jogos Corporais:** A obra coreográfica “Jogos Corporais” deu continuidade ao trabalho desenvolvido ao longo do ano de 2008 sob a temática “Dança de Quem?” A apresentação foi constituída de jogos cênicos que compuseram uma dança aberta em um processo de experimentação e de construção do conhecimento artístico empreendido pelo grupo. A obra foi apresentada em maio, no SESC da cidade de Presidente Prudente, para o fechamento do II Fórum Cultural da FCT – Universidade, Cultura e Sociedade: Revelando Emancipações Sociais e em junho, no *campus* de Experimental da Unesp, na cidade de Registro, para a comunidade e alunos dos cursos de graduação e o curso preparatório para o vestibular. No Apêndice B, trago essa obra editada e registrada em DVD juntamente com as outras apresentações.

## Jogos Corporais



*Ilustração 19: Foto do cartaz do espetáculo “Jogos Corporais”. Coordenação/direção geral: Kathya Godoy. Orientação coreográfica: Ítalo Rodrigues. Elenco: Bruna Pereira Barbosa, Cynthia Nogueira, Milena Bushatsky, Rosana Aparecida Pimenta, Mariana Santos Teófilo, Ana Maria Simões de Araújo, Mirtes de Paula Reis Tosoni, Fábio dos Santos Dasher, Priscila Araújo de Oliveira, Verônica Sayuri, Flávia de O. Martins Coelho, Julianus Araújo Nunes, Natasha Curuci de Jesus e Ítalo Rodrigues Faria. Projeto gráfico: Ítalo Rodrigues.*



6. **Por Exemplo as Cadeiras: “Work in Progress”**: Este projeto coreográfico partiu da “*metáfora da cadeira*”, que se baseou nas leituras efetuadas do texto “Por exemplo a cadeira: um ensaio sobre as artes do corpo”, do escritor português António Pinto Ribeiro (1977). O resultado desta proposta corporal abrangeu a criação de uma obra inédita que integrou as linguagens da dança, teatro, artes visuais e música. O espetáculo discutiu metáforas como: poder, vida, morte, política, jogo cênico, relações interpessoais, erotismo, intervenções espaciais e estreou no mês de Agosto de 2009, no Instituto de Artes da Unesp. Esta obra está registrada em DVD e encontra-se no Apêndice B desta pesquisa.

### **Por Exemplo as Cadeiras: “Work in Progress”**



*Ilustração 20: Foto do espetáculo “Por Exemplo as Cadeiras: ‘work in progress’”. Coordenação/direção geral: Kathya Godoy. Orientação coreográfica: Ítalo Rodrigues. Elenco: Ana Maria Araújo, Bruna Pereira Barbosa, Cynthia Nogueira, Edison Eugênio, Fábio Batista, Flávia Coelho, Ilda Andrade, Julianus Nunes, Márcia Gonzaga, Mariana S. Teofilo, Milena Bushatsky, e Priscila Araújo. Produção cênica, cenografia e projeto de luz: Ítalo Rodrigues.*

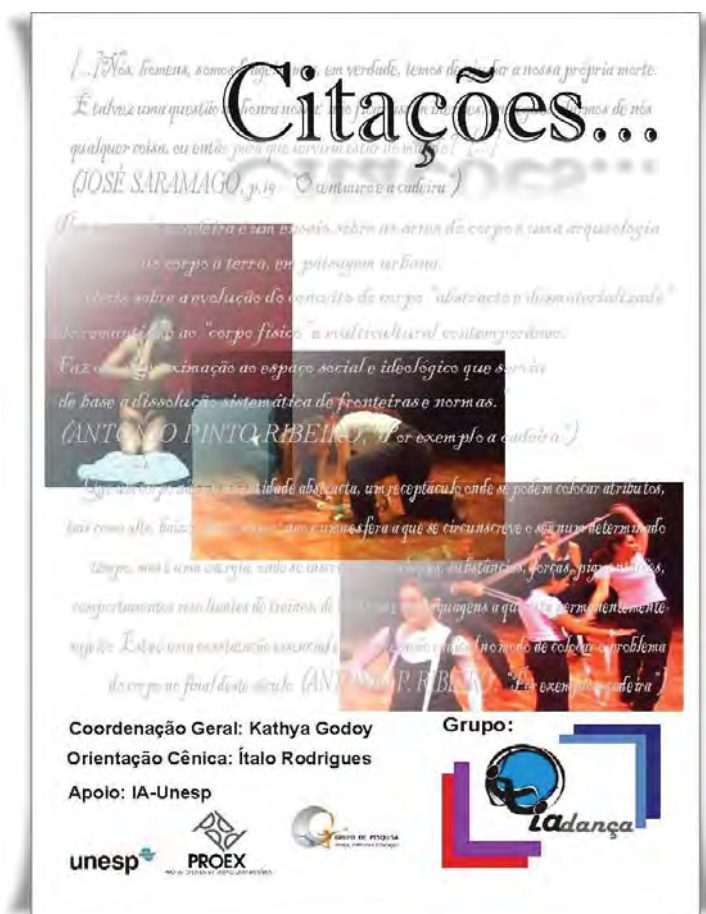
O projeto coreográfico “Por Exemplo as Cadeiras”, apresentado ao público em formato “*work in progress*” (trabalho em progresso), se desdobrou em duas outras obras coreográficas: “Citações...” e “Metáforas, ou Por Exemplo as Cadeiras” (uma

videodança). Todas as três obras também se encontram no Apêndice B, editadas e registradas em DVD:

7. **Citações...:** Esta obra, criada por meio de experimentações corporais, principalmente a *dança a dois*: o C.I. e os jogos de criação em dança remeteram ao universo das Artes do Corpo. “Leituras” e passagens coreográficas citavam momentos marcantes da história da dança e das artes corporais, juntamente com experimentações mediadas pelo uso de objetos cênicos, principalmente a cadeira. A coreografia se desenvolveu a partir da metáfora da cadeira que levou a busca de uma “descida”, ou uma “queda”, do mundo onírico, fantasioso e fantástico, para a realidade com movimentos do cotidiano, em que a corporeidade se traduziu em movimentos e gestos que significavam uma aproximação com o dia a dia em um mundo real. “Citações...” foi a metáfora que teve o objeto “cadeira” como o fio condutor do corpo para novas experimentações, novas “descidas” e novos “repousos”, conforme as leituras empreendidas pelo grupo do ensaio de Ribeiro (1977). A obra foi apresentada no projeto “Movimento e Cultura na Escola: Dança”, com trechos do espetáculo “Citações...” juntamente com membros do GPDEE – Grupo de Pesquisa Dança, Estética e Educação, para crianças do ensino Fundamental na Escola Municipal de Ensino Fundamental Professor Antônio Rodrigues de Campos em São Paulo – SP, em 13 de Outubro de 2009. E também no Centro Paula Souza – ETEC Artes, no mês de novembro para os alunos ETEC, em 26 de novembro de 2009. Esta obra também encontra-se editada no Apêndice B.



## Citações...

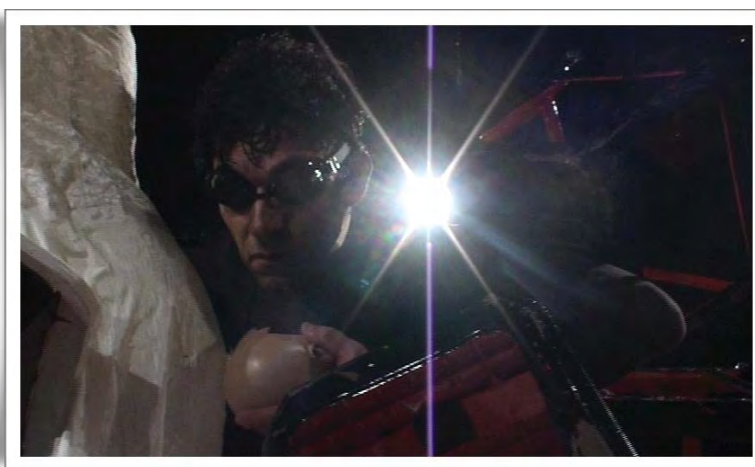


**Ilustração 21:** Foto do cartaz do espetáculo “Citações...”. Coordenação/direção geral: Kathya Godoy. Orientação coreográfica: Ítalo Rodrigues. Elenco: Ana Maria Araújo, Bruna Pereira Barbosa, Fábio Batista, Flávia Coelho, Ilda Andrade, Ítalo Rodrigues, Julianus Nunes, Larissa Costa, Márcia Gonzaga, Mariana S. Teófilo. Iluminação: Daniel Avilez. Projeto gráfico, produção, designer de luz, cenografia: Ítalo Rodrigues.

8. **Metáforas, ou Por Exemplo as Cadeiras:** Esta foi uma obra que surgiu como desdobramento na disciplina “Cinema: O Legado Audiovisual, da Película ao Digital”, apresentado à Universidade Estadual Paulista – UNESP, Instituto de Artes, ministrada pelo Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira e que também se inspirou no livro “Por exemplo a cadeira: um ensaio das artes do corpo” de António Pinto Ribeiro (1977). As cadeiras trouxeram a tona signos sociais que representam convenções, situações, ações que interferiam no cotidiano (como por exemplo, a cadeira/mídia, que representava a opressão pelo excesso de informação

midiática); o descanso, uma “pausa” para uma “ação futura”, uma transformação/metamorfose do homem. Em “Metáforas...”, a cadeira foi “ressignificada”, levou à indagação sobre a condição do homem diante da realidade, sobre o sujeito e objeto de um legado que transitou entre o racional e o fantástico; explicitou nessa metamorfose o renascimento, expôs outras faces de um indivíduo inserido em um meio que, de certa forma o aprisiona e deixa paralisado. Esta obra foi apresentada no Centro Paula Souza – ETEC Artes em São Paulo, juntamente com uma palestra sobre videodança e o processo de criação da obra “Metáforas...”, em 26 de novembro de 2009. Também no lançamento da Revista PETulante, com *performance* e instalação coreográfica em 12 de março de 2010, no Instituto de Artes de São Paulo. Encontra-se na íntegra no Apêndice B e também está disponível no site: <http://vimeo.com/7831071>.

#### **Metáforas, ou Por Exemplo as Cadeiras (videodança<sup>66</sup>)**



*Ilustração 22: Foto da videodança “Metáforas, Por Exemplo as Cadeiras”. Coordenação/direção geral: Kathya Godoy. Produção, Edição de vídeo, Roteiro e Cenografia: Ítalo Rodrigues. criador/intérprete: Ítalo Rodrigues. Videomaker: Freddy Leal. Iluminação: Daniel Avilez. Apoio: IAdança, GPDEE – Grupo de Pesquisa Dança Estética e Educação, Unesp e Proex. Agradecimentos: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Kathya Godoy e Prof. Dr. Pelópidas Cypriano.*

<sup>66</sup> Videodança disponível em: <<http://vimeo.com/7831071>>, Acesso em 20 de novembro de 2010. E também se encontra no Anexo 2 desta dissertação de mestrado.

Quadro com as apresentações realizadas pelo grupo IAdança em 2009.

Coreografia	Local
Jogos Corporais	<u>Unesp Instituto de Artes</u> <i>Work in Progress</i> no Instituto de Artes da Unesp – Campus São Paulo, apresentação realizada em 30 de Abril de 2009.
Jogos Corporais	<u>Unesp Presidente Prudente</u> Apresentação no II Fórum Cultural da FCT – Universidade, Cultura e Sociedade: Revelando Emancipações Sociais Cultural do Campus de Presidente Prudente, em 08 de Maio de 2009.
Jogos Corporais	<u>Unesp Registro</u> Apresentação no Campus de Experimental de Registro para a comunidade e alunos dos cursos de graduação e preparatório para o vestibular em 22 de junho de 2009.
Por Exemplo as Cadeiras “ <i>Work In Progress</i> ” Trabalho em processo.	<u>Unesp Instituto de Artes</u> “ <i>Work in progress</i> ”. Apresentação do espetáculo "Por Exemplo as Cadeiras" no dia 29 de Agosto no Instituto de Artes da Unesp – Campus São Paulo, às 16h. por ocasião do "Lançamento do Livro Digital - DVD-ROM e Documentário: Dança Criança na Vida Real".
Citações..., fragmentos...	<u>Unesp Instituto de Artes – Projeto Movimento e Cultura na Escola: Dança</u> Apresentação de trechos do espetáculo “Citações...” no Projeto: Movimento e cultura na escola: Dança, juntamente com membros do GPDEE – Grupo de Pesquisa Dança, Estética e Educação para crianças do ensino Fundamental na Escola Municipal de Ensino Fundamental Professor Antônio Rodrigues de Campos, São Paulo – SP, em 13 de Outubro de 2009.
Citações...	<u>Centro Paula Souza – ETEC Artes</u> Apresentação ocorrida no mês de novembro no ETEC de Artes na Av. Cruzeiro do Sul, Parque da Juventude, para os alunos de Artes da ETEC, em 26 de novembro de 2009.
Metáforas, ou Por Exemplo as Cadeiras	<u>Centro Paula Souza – ETEC Artes</u> Apresentação de videodança, juntamente com uma palestra sobre videodança e o processo de criação da obra “Metáforas...”, no ETEC de Artes do Centro Paula Souza, Parque da Juventude – São Paulo, em 26 de novembro de 2009.

**Quadro 2 - Apresentações do grupo IAdança em 2009, sob a orientação artística e coreográfica de Ítalo Rodrigues. O registro em DVD com espetáculos de 2009 no Apêndice B desta pesquisa.**

Esse quadro ilustra uma das metas do IAdança, que é produção e difusão da criação em Dança para a comunidade, dentro e fora das instalações do IA. Neste caso, os outros *campi* da UNESP, as escolas públicas (de ensino básico e técnico). Trata-se de possibilitar às pessoas o acesso à cultura, por meio de um projeto de extensão universitária que dialoga com o contexto escolar.

No ano seguinte, prossegui com o processo de criação no IAdança e pude com

isso, experimentar novas soluções para o desenvolvimento do projeto artístico do grupo. Além da remontagem da obra “Jogos Corporais”, criamos coletivamente a obra “Corpos Utópicos”:

9. **Em 2010** - O trabalho coreográfico realizado pelo grupo IAdança se inspirou no texto *Le corps, lieu d'utopies*<sup>67</sup> de Michel Foucault (1966). Este trabalho foi ao encontro de um corpo cênico que se refletiu, migrou entre “espelhos”, procurou desvios, atalhos, que aprisionou e se deixou aprisionar. O grupo IAdança procurou discutir o texto de Foucault, identificando as utopias que cercam o corpo revelando mitos, fronteiras, reflexos, prisões e desejos. Um corpo com lugares obscuros, incompreensível, cheio de contrastes, paradoxos e paradigmas; um corpo que admitiu a utopia da alma se tornou opaco, penetrável: com aberturas e fechaduras. O grupo IAdança buscou no pensamento foucaultiano inspiração para discorrer, por meio da Dança, as utopias do corpo. A duração do espetáculo foi de 45 minutos. Esta obra foi apresentada no Centro Paula Souza – ETEC Artes, para os alunos de Artes na semana de 21 a 25 de junho de 2010 em São Paulo; no Memorial da América Latina, para o 36º ENEAD - Encontro Nacional dos Estudantes de Administração - na Fundação Memorial da América Latina, em 08 de Julho; no Espaço Cultural Tattersal, nos dias 17 e 18 de julho, em parceria com o Fundo de Solidariedade e Desenvolvimento Social e Cultural – FUSSESP - do Governo de Estado de São Paulo. Também foi apresentado no evento “Melhores Práticas de Gestão”, em Águas de Lindóia, São Paulo, realizado no dia 28 de Setembro; no Instituto de Artes de São Paulo, no XXII Congresso de Iniciação Científica, em 23 de Outubro; no Laboratório de Artes Circenses do Instituto de Artes de São Paulo – UNESP, na Reunião Científica da Rede de Cooperação Acadêmica em Dança – CooperacDANÇA, e no ABRACE - VI Congresso da ABRACE ARTE E CIÊNCIA: Abismo de Rosas, em 11 de Novembro de 2010. Esta obra está registrada em DVD e encontra-se no

---

<sup>67</sup> “O corpo, lugar de utopias”. O texto está disponível na íntegra no site <<http://aspidistro.diy.free.fr/michelfoucault.html>> Acesso em 20 de junho de 2011.

Apêndice B desta pesquisa.

## Corpos Utópicos



*Ilustração 23: Foto do cartaz do espetáculo “Corpos Utópicos”. Coordenação/direção geral: Kathya Godoy. Orientação cênica e coreográfica: Ítalo Rodrigues. Assistente de coreografia: Flávia Borsani. Elenco: Cecília Ferreira Bortoli, Fabiana Silva de Moraes, Fabíola Delfino Araújo Lima, Fernanda de S. Almeida, Gabriela Striani Pereira, Flávia Borsani, Jaqueline Lamente, Juliana Corrêa, Katya Freitas Barcellos, Laura Marques de Souza Salvatore, Mariana Teófilo, Nayana Soffiatto, Priscila Ortelã André Novo, Rosa Alessandra da Silva, Wagner Mazzini Brancaccio. Criação gráfica: Ítalo Rodrigues.*

Quadro de apresentações do grupo IAdança durante o ano de 2010.

Coreografia	Local
Jogos Corporais	<u>Lançamento da Revista PETulante</u> Apresentação do processo de criação da obra coreográfica que trabalhou os jogos de improvisação em Dança no lançamento da Revista PET. 12 de março, às 16 horas, no Instituto de Artes de São Paulo.
Metáforas, ou Por Exemplo as Cadeiras	<u>Lançamento da Revista PETulante</u> Apresentação de <i>performance</i> com instalação artística e videodança no lançamento da Revista PETulante. 12 de março, às 16 horas, no Instituto de Artes de São Paulo.
Corpos Utópicos “ <i>work in progress</i> ”	<u>Centro Paula Souza – ETEC Artes</u> Apresentação na mostra de Artes na ETEC no Parque da Juventude em São Paulo, para os alunos de Artes na semana de 21 a 25 de junho. Mostra realizada no dia 24 de Junho, às 16 horas.
Corpos Utópicos “ <i>work in progress</i> ”	<u>Memorial da América Latina</u> Apresentação no 36º ENEAD - Encontro Nacional dos Estudantes de Administração - na Fundação Memorial da América Latina, realizado no dia: 08 de Julho de 2010, às 20 horas.
Corpos Utópicos	<u>Espaço Cultural Tattersal</u> Apresentação realizada no Espaço Tattersal, no Parque da Água Branca no mês de Julho, dias 17 e 18, às 16 horas, em Perdizes - São Paulo. Esta apresentação foi feita em parceria com o Fundo de Solidariedade e Desenvolvimento Social e Cultural – FUSSESP - do Governo de Estado de São Paulo.
Corpos Utópicos	<u>Evento Melhores Práticas de Gestão</u> Apresentação no evento "Melhores Práticas de Gestão" - em Águas de Lindóia, São Paulo, realizado no dia 28 de Setembro, às 20 horas, pela Pró-Reitoria de Administração - PRad.
Jogos Corporais	<u>Biblioteca do Instituto de Artes – UNESP</u> Apresentação na XI Semana Nacional do Livro e da Biblioteca do Instituto de Artes – UNESP, em 21 de Outubro, às 16 horas.
Corpos Utópicos	<u>Unesp – Instituto de Artes de São Paulo</u> Apresentação no XXII Congresso de Iniciação Científica - 1ª. Etapa - Instituto de Artes da UNESP, em 23 de Outubro, às 19 horas.
Corpos Utópicos	<u>Laboratório de Artes Circenses do Instituto de Artes de São Paulo - UNESP</u> Apresentação realizada na Reunião Científica da Rede de Cooperação Acadêmica em Dança – CooperacDANÇA, e no ABRACE - VI Congresso da ABRACE ARTE E CIÊNCIA: Abismo de Rosas, em 11 de Novembro, às 20 horas.

**Quadro 3 - Apresentações do grupo IAdança em 2010. O registro em DVD com espetáculos de 2010, encontra-se no Apêndice B desta pesquisa.**

O quadro se refere às apresentações do grupo IAdança realizadas durante o ano de 2010, em diversos locais, assim como em eventos e espaços culturais.

Nos anos de 2009 e 2010, além dos espetáculos de dança, alguns integrantes do



grupo apresentaram trabalhos de pesquisa em congressos, seminários e encontros científicos com publicações, exposições de *banners* e comunicações orais. A seguir, apresento alguns desses trabalhos.

### **4.1.3 Pesquisas dos participantes e projetos de Iniciação Científica**

Durante a primeira reunião do grupo IAdança, sob minha orientação coreográfica em 2009, sugeri temas para projetos de iniciação científica, os quais deveriam se relacionar aos processos de criação, pesquisa e ensino em dança contemporânea, buscando fazer uma conexão com o Projeto “Movimento e Cultura na Escola: Dança”<sup>68</sup>.

Aquele projeto, sob a coordenação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Kathya Godoy, teve a contribuição do IAdança na medida em que alguns dançarinos/participantes utilizaram experimentações realizadas nos ensaios<sup>69</sup>, as quais serviram como material pedagógico para a aplicação nas propostas do referido projeto. Além disso, ao final, no dia 13 de outubro de 2009, o grupo se apresentou com a obra “Citações, fragmentos...”<sup>70</sup>.

As crianças, ao assistirem a apresentação da obra “Citações, fragmentos...”, articularam o que foi apreendido nas vivências propostas pelo projeto e o que estava sendo mostrado em cena.

Além da participação naquele projeto de cunho social, alguns membros do IAdança receberam, como orientação aos seus trabalhos de iniciação científica, sugestões para que relacionassem as experiências adquiridas no projeto do GPDEE ao IAdança, fazendo assim a conexão entre fazer/pensar pesquisando e produzindo dança.

Com a minha colaboração, o grupo desenvolveu três projetos – de Iniciação Científica – que elenco abaixo:

- Ana Maria Simões de Araújo e Márcia Gonzaga de Jesus Freire

---

<sup>68</sup> Projeto que envolveu pesquisadores do GPDEE, mestrandos, alunos especiais, bolsistas e seus projetos de iniciação científica, alunos ouvintes e dançarinos/participantes do IAdança .

<sup>69</sup> Estudos corporais e jogos que foram utilizados junto aos estudantes da EMEF Prof. Antônio Rodrigues de Campos, na cidade de São Paulo, local em que foi desenvolvido o Projeto “Movimento e Cultura na Escola: Dança”.

<sup>70</sup> Que foi um trecho coreográfico da obra “Citações...” desenvolvida durante a fase 5 no processo de criação com *dança a dois* junto ao IAdança, encontra-se no anexo 2.



- Título: Relato dos Processos de Criação do Grupo IAdança no ano de 2009.

Orientador: Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Kathya Maria Ayres de Godoy

Colaborador: Ítalo Rodrigues Faria

Este projeto de iniciação científica registrou os processos de criação em dança, partindo das atividades desenvolvidas nas aulas de dança contemporânea junto ao grupo IAdança. O objetivo foi relatar, por meio de observação, os procedimentos utilizados para o processo de criação do trabalho coreográfico empreendido durante o ano de 2009.

- Bruna Pereira Barbosa
- Título: Jogos em Dança: Um fichário de criação.

Orientador: Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Kathya Maria Ayres de Godoy

Colaborador: Ítalo Rodrigues Faria

Este projeto investigou o processo de criação do grupo IAdança, a partir das atividades desenvolvidas nas aulas práticas no ano de 2009, e organizou um material pedagógico em forma de fichário sobre Jogos em Dança, com o propósito de levantar dados para auxiliar no processo de preparação corporal do grupo. Por meio da observação, foram relatados e catalogados os jogos utilizados durante todo o processo de criação artística do IAdança, que resultou em um fichário contendo informação sobre os procedimentos e utilização dos jogos para a criação na dança cênica.

- Mariana Santos Teófilo e Larissa Carvalho Coutinho Costa
- Título: A Música na Dança Contemporânea: Processos de Criação.

Orientador: Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Kathya Maria Ayres de Godoy

Colaborador: Ítalo Rodrigues Faria

Este trabalho de iniciação científica investigou os procedimentos de criação de trilha musical para o espetáculo “Citações...”, no ano 2009, junto ao grupo IAdança, verificando quais eram as dificuldades entre o corpo que se movia e o entendimento do som enquanto caminho para a criação do movimento. Assim foi elaborada a trilha sonora, juntamente com um relato do processo empreendido. Durante as experimentações junto ao grupo, foram propostas vivências que buscaram verificar as possibilidades de uma criação musical coletiva, assim como foi realizado um

levantamento de diversas obras de compositores contemporâneos, para utilizar no espetáculo “Por exemplo as cadeiras: *‘work in progress’*”.

Um detalhe importante que precisa ser mencionado é que nem todos os integrantes do grupo IAdança receberam apoio financeiro via iniciação científica, pois não pertenciam ao IA como alunos regulares e também por falta de bolsas disponíveis para o projeto. Para o ano de 2009, foram disponibilizadas apenas cinco bolsas (PROEX), as quais foram distribuídas aos alunos.

A seguir, trago alguns trabalhos de pesquisa que foram publicados ou apresentados em congressos, seminários e eventos e que se relacionam com esta pesquisa:

- Artigos completos publicados em periódicos:

FARIA, Ítalo Rodrigues; GODOY, K. M. A.; ANTUNES, Rita de Cássia Franco de Souza; MARINHO, N. *O trabalho do IAdança*. PETulante Revista do PET-Música/Universidade Estadual Paulista. PETulante Revista do PET-Música/, v. 3, p. 64-68-2010, 2010.

- Trabalhos completos publicados em anais de congressos:

FARIA, Ítalo Rodrigues. *Uma reflexão sobre possibilidades de abertura de caminhos para a profissionalização em Dança junto a um grupo de extensão universitária*. In: I Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança, 2011, Porto Alegre. Quais devem ser as políticas de ação de uma Associação de Pesquisadores em Dança no Brasil hoje? São Paulo: Instituto de Artes da Unesp, 2011. v. 1. p. 111-123.

FARIA, Ítalo Rodrigues; GODOY, K. M. A. *Metáforas, ou por exemplo as cadeiras*. In: Caminhos da Dança-Teatro no Brasil - II Seminário e Mostra Nacional de Dança Teatro, 2010, Viçosa. II Seminário e Mostra Nacional de Dança Teatro. Viçosa, 2010.

- Artigos aceitos para publicação:

GODOY, K. M. A.; ANTUNES, Rita de Cássia de Souza Franco; PIMENTA, R. A.; SGARBI, F.; VOSS, Rita de Cássia Ribeiro; CRAVO, Claudia Souza Rosa; FARIA, Ítalo Rodrigues; MORAES JR, Edison Eugênio de; BATISTA, Fábio;

GONZAGA, Márcia de Jesus; ANDRADE, Ilda Maria de; NOGUEIRA, Cynthia Aparecida Lemos; FUSARO, Rafaella de Castro. *Ação Cultural em Dança. A universidade como via de diminuição dos efeitos da segregação residencial em relação ao acesso a bens culturais. In: VI Seminário Direitos Humanos no Século XXI*, 2010.

- Apresentações de Trabalhos:

FARIA, Ítalo Rodrigues; GODOY, K. M. A. *Metáforas, ou por exemplo as cadeiras*. 2010. (Apresentação de Trabalho no II Seminário e Mostra Nacional de Dança-Teatro. Universidade Federal de Viçosa, Minas Gerais).

FARIA, Ítalo Rodrigues. *A dança a dois nos processos de criação em dança contemporânea*. 2010. (Apresentação de Trabalho no 1o. Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA. Salvador, Bahia).

BARBOSA, Bruna Pereira; FARIA, Ítalo Rodrigues; GODOY, K. M. A. *Jogos em Dança: um fichário de criação*. 2009. (Apresentação de Trabalho – banner - no 5º Congresso de Extensão Universitária da UNESP. Águas de Lindóia, São Paulo).

Também participei de eventos, congressos e encontros. Aqui cito os que foram relevantes para esta pesquisa:

- 2º Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança. *A dança, o jogo e a improvisação: estratégias de criação e ensino*. 2011. (Encontro).

- I Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA. *Políticas de ação de uma Associação de Pesquisadores em Dança no Brasil hoje*. 2010. (Congresso).

- 5º Congresso de Extensão Universitária da Unesp. *Processos Criativos na Dança a Dois: um estudo de caso*. 2009. (Congresso).

Esses dados revelam que a produção do conhecimento em dança, viabilizada por minha participação como orientador artístico junto ao IAdança, possibilitou a difusão do mesmo em eventos científicos e artísticos.

## **4.2 Desenvolvendo caminhos, trajetos, trejeitos**

Esta pesquisa mostra idas e vindas. Optei por esta forma de descrição do processo, pois tenho essa construção dialética toda vez que exercito o processo de

criação. Para mim, este trabalho, é uma obra artística acadêmica. Assim, retomo meus passos, quando em 2009, ao ingressar como aluno regular do curso de mestrado no IA – Instituto de Artes da UNESP, apresentei à coordenadora e orientadora do IAdança, um projeto de criação artística.

Tal projeto buscou, por meio da extensão universitária, desenvolver o potencial criativo dos dançarinos/participantes promovendo a ligação entre pesquisas individuais e coletivas, criação e ensino, aprofundando assim, o caráter multi e interdisciplinar desta pesquisa junto ao grupo IAdança.

Com isso, apresentei um plano de curso de dança contemporânea para propiciar a preparação corporal dos ingressantes do grupo que se inscreveram no IAdança naquele ano. Propus vivências criadas para instrumentalizar o repertório de conhecimento corporal do grupo, tendo em vista que a maioria não tinha um histórico de contato com a dança contemporânea. Para alguns era a primeira vez que tinham a oportunidade de participar de vivências desse tipo.

A seguir descrevo, então, as bases do curso<sup>71</sup> de dança contemporânea ministrado aos dançarinos/participantes do IAdança, nas fases do processo de criação artística com os desdobramentos ocorridos com as apresentações.

#### **4.2.1 Desenvolvimento do curso de dança contemporânea**

Como já visto antes, o laboratório de dança estava inacabado, sendo que também não estava disponibilizado para o grupo nos dias desejados; ou seja, um dia, na quinta-feira, o grupo utilizava o Laboratório de Dança (sala 503), no outro dia, sexta-feira, utilizava o Laboratório de Teatralidades Brasileiras (sala 203).

O Laboratório de Dança tinha um piso coberto por E.V.A.<sup>72</sup>, pois o mesmo era de concreto sem acabamento necessário para uma sala de ensaios, o que dificultou o andamento das aulas com determinadas técnicas de preparação corporal.

---

<sup>71</sup> Ao designar curso, me refiro às vivências com princípios da dança contemporânea proposta ao grupo IAdança.

<sup>72</sup> A borracha EVA é uma mistura de alta tecnologia de Etil, Vinil e Acetato. Conhecido entre artesãos e artistas, como EVA, o Etil Vinil Acetato é uma borracha não- tóxica que pode ser aplicada em diversas atividades artesanais.



**Ilustração 24:** Participantes do grupo realizando um exercício de preparação corporal (relaxamento e improvisação) sobre o piso de E.V.A.; abaixo do piso se vê o piso de concreto sem acabamento.

Como recurso pedagógico, incluindo infraestrutura física<sup>73</sup>, solicitei também um esqueleto em tamanho natural para a realização de aulas teórico/práticas de dança com o intuito de realizar, junto aos participantes desta pesquisa, estudos de anatomia e educação somática, porém não foi disponibilizado neste ano pela falta de local adequado para guardar este material de apoio pedagógico.

Também utilizei uma filmadora digital de minha propriedade da marca Sony, modelo *Handycam* DVD 403 NTSC, com 3.0 megapixels, zoom ótico 120 x digital. As mídias utilizadas pela câmera em registros da pesquisa foram mini DVDs regraváveis, com duração de 30 minutos cada.

A partir disso, elaborei um programa de ensino de dez meses (de março a dezembro). As aulas ocorreram duas vezes por semana<sup>74</sup> e foram divididas em três partes: a primeira composta pela preparação corporal<sup>75</sup>, a segunda dedicada ao processo de criação e composição coreográfica e a terceira parte visou o resgate do repertório do grupo.

Assim, a estrutura da aula ficou dividida da seguinte forma:

- Início: 10 minutos, com alongamento, relaxamento muscular, roda de conversa (preparação para “o chegar e estar” presente na sala de aula).

<sup>73</sup> Sala de aula com piso adequado para a dança, um aparelho de som e se possível espelho na parede da sala.

<sup>74</sup> As quintas e sextas-feiras das 19hs as 21hs30min.

<sup>75</sup> O C.I., a técnica *Release* e a Educação Somática.

- Desenvolvimento: duração 1h10min. Processo de preparação corporal (utilizando o C.I., o método Béziers e a técnica *Release*) que elencou os conceitos de Espaço, Tempo, Força, Corpo, Movimento, Apoio e Sustentação. Essa abordagem conceitual/corporal foi necessária para que os dançarinos/participantes construíssem nos seus corpos o fazer/pensar a dança. Sistematizo abaixo os conceitos trabalhados:

### 1. Espaço:

Cênico	Espaço próprio (pessoal – interior), geral (sala – público)
Níveis	Alto, médio, baixo (princípios de Rudolf Laban <sup>76</sup> )
Direção	Para frente, para trás, para direita, para esquerda, para cima, para baixo.
Caminhos	Curvo, direto/reto, “zigzague”, diagonais.
Foco	Foco simples (olhando para si – para um ponto específico – para fora do espaço cênico), focos múltiplos.

### 2. Tempo:

Velocidade	Tempos rápido, médio, lento.
Ritmo	Pulso, padrão, respiração/repouso, acento.

### 3. Força:

Energia	Agudo (súbito), macio (sustentado).
Peso	Forte/pesado, fraco/leve.
Fluência	Livre (contínua, fora de equilíbrio), limitada (controlada, equilibrada).

### 4. Corpo:

Partes	Estudos do movimento enfatizando partes do corpo: cabeça, pescoço, ombros, braços, pulso, cotovelo, mãos, dedos, pelve, tronco, coluna vertebral, pélvis, ísquios, pernas, joelhos, pés, dedos, calcanhar, etc.
Conexões/ Relações	Perto, longe, em torno, através, acima, abaixo, ao lado, entre, dentro, fora, junto de, fora de, juntos, à parte de, sozinho, conectado, espelho, sombra.
Formas	Curvado, reto, angular, torcido, simétrico, assimétrico.

---

<sup>76</sup> Para estruturar a abordagem conceitual/corporal das aulas de dança contemporânea, me inspirei em alguns princípios de Rudolf Laban (dançarino, coreógrafo, teórico da dança do século XX).

Equilíbrio                      Instabilidade, Estabilidade.

#### 5. Movimento:

Com                                      Dar um passo, andar, correr, pular/saltar, (um por um, um por dois, dois por um, dois por dois), galopar, deslizar/escorregar, rastejar, rolar, valsar, trotar, sambar, mover-se improvisadamente, explorar níveis com movimento, dançar com e sem música utilizando técnicas diversas, etc...

Sem locomoção                      Inclinar, torcer, alongar, balançar, puxar, empurrar, cair, oscilar, rolar, girar, rodar, escapar, chutar, levantar, chicotear, cavar, enrolar, dar um bote, cortar, socar, sacudir, flutuar, planar, pressionar, apertar, ondular, etc...

#### 6. Apoio e Sustentação:

Em                                      Experienciação com os princípios do C.I.: consciência corporal duos/trios/quartetos                      abordando questões da coordenação motora, *Squeeze*<sup>77</sup>, rolamentos, exercícios de apoios e sustentação, conhecimento anatômico (utilização de esqueleto em tamanho natural para visualização das partes do corpo e possíveis eixos de transmissão de peso).

- Intervalo de 10 minutos.
- Processo de criação: 40 minutos. Tempo disponível para a realização das experimentações com o processo de criação cênica, desenvolvidos ao longo do projeto de extensão. Esses trabalhos e experimentos foram registrados em DVD, disponível no Apêndice A desta pesquisa.
- Resgate de repertório: 20 minutos. Ensaio da obra: “Jogos Corporais”.

A organização do curso com os princípios da dança contemporânea, abordados em sala de aula, possibilitou ao grupo IAdança uma preparação, com uma experimentação cênica, que culminou na realização de uma obra coreográfica.

Junto aos princípios do C.I., da Educação Somática e do *Release*, propus também alguns jogos coreográficos com o intuito de despertar no grupo noções de companheirismo, cooperação, percepção de si e do outro, e criatividade. Alguns desses jogos foram incorporados aos temas elencados para o processo de criação, como se pode ver mais adiante.

A seguir apresento alguns desses jogos coreográficos propostos em sala de aula

---

<sup>77</sup> Técnica de preparação corporal utilizada em Contato Improvisação em que um corpo é manipulado pelo corpo do outro parceiro. *Squeeze* significa apertar, espremer, torcer, abrir caminho, compressão.



para o curso de dança contemporânea:

1. “Sentidos, pés e apoios”: experimento em que os dançarinos utilizaram os pés para iniciar uma ação/movimento, buscando executar uma trajetória no espaço em que fosse utilizada a *dança a dois*, no caso, os princípios do Contato Improvisação.
2. “Enlace”: trabalho de improvisação, que consistiu em manter o contato corporal, em duos ou trios, utilizando apenas algumas partes do corpo; por exemplo: dançar com o outro tocando um quadril com um ombro, ou um pé com um joelho, etc...
3. “Umbigada”: nesses encontros estudamos os princípios da umbigada, dança oriunda das danças africanas e que se enraizou no Brasil. Trabalhamos alguns passos criando uma *dança a dois*, na qual os participantes dançavam sozinhos e de vez em quando faziam a “umbigada”.
4. “Percepção rítmica”: vivências realizadas com a colaboração de uma dançarina/participante do grupo IAdança, Mariana S. Teófilo, bolsista PROEX e cursando a Licenciatura em Educação Musical no IA, com experimentações que focaram a criação de vivências com percepção rítmica utilizando instrumentos de percussão, voz e corpo.
5. “Assinaturas”: O jogador escreve o próprio nome em um pedaço de papel. O “desenho” da assinatura servirá como referência para a movimentação da escrita corporal. É possível o uso de letras de forma (A, B, C), bastão (a, b, c) ou cursivas (à mão), maiúsculas ou minúsculas, ou basear-se na própria assinatura. Deve-se procurar sair do padrão convencional de escrever as letras decompondo-as. O objetivo é usar mais de uma parte do corpo para traçar a “assinatura” no espaço. Também, com esse jogo, pode-se trabalhar os princípios do sistema de análise do movimento de Rudolf Laban (1971) como a fluidez, a continuidade e a descontinuidade do movimento, usar dinâmicas (fraco, forte, rápido, lento), noções de amplitude (pequena, grande), enfim, diferentes qualidades do movimento.

6. “Eu te levo, você me leva”: Um jogador é o condutor, o outro o conduzido. O jogo inicia quando o condutor aproxima a mão do rosto do jogador, convidando-o a jogar, imaginando como se a mão fosse um ímã, ou fio imaginário que atraísse o parceiro escolhido. Ambos se movimentam pelo espaço, sem que o conduzido deixe de olhar para a mão condutora do outro jogador, procurando explorar os níveis (baixo, médio, alto), até que o jogador/condutor coloque as mãos nas extremidades da coluna vertebral do parceiro: uma na nuca/região cervical e outra na região lombar/osso sacro. Então, o condutor deixa-se conduzir para possibilitar que o parceiro crie movimentos a partir da percepção e conscientização da coluna vertebral, servindo-se das mãos do colega como apoio ou suporte quando necessário.
7. “Objetos em jogo”: os jogadores se mantêm em círculo, em uma roda. O jogo acontece com os participantes sempre mantendo contato com algum objeto, modificando ou não a funcionalidade do mesmo, explorando movimentos em níveis diferentes e usando dança, movimento e o objeto como suporte, apoio, ou elemento de transformação cênica.
8. “Vivências de Jogos em Dança”: resultado da colaboração de Bruna Pereira, bolsista PROEX e também cursando a Licenciatura em Educação Musical no IA, cuja pesquisa relatou jogos em dança, que foram aplicados junto ao IAdança com o intuito de enriquecer o repertório de criação artística dos participantes do grupo, alguns jogos aplicados foram:
  - “Corpo numerado”: jogo em que se deve numerar algumas partes do corpo, fazendo com que cada participante (jogador) associe e memorize a parte corporal ao número indicado; logo em seguida, uma pessoa deverá conduzir o jogo, sugerindo duas partes corporais a serem trabalhadas, indicando apenas o número correspondente a fim de exercitar a memória.
  - “O rei e os ladrões”: jogo que consiste em nomear um participante (jogador) como “o rei”, em seguida os outros dançarinos/participantes são definidos como “os ladrões” que querem tomar o trono do rei.

Enquanto o rei fica sentado em um trono, de costas para os ladrões, ao som de uma música, os ladrões se aproximam tentando tocá-lo. Ao perceber a movimentação, o rei vira-se rapidamente apontando o “ladrão” em movimento. Para não ser pego, o participante deve, rapidamente, formar uma pose (“virar uma estátua”). Aquele que for pego deve sair do jogo.

- “O mestre invisível”: Os jogadores espalham-se pelo espaço. O orientador dá um sinal para que todos caminhem enquanto, sem que ninguém o veja, toca em uma pessoa tornando-a mestre, cuja função será realizar uma série de ações com o intuito de que todos reproduzam os seus movimentos. A principal condição é a de que o dançarino/participante mantenha o olhar apenas em quem estiver ao alcance do seu campo de visão, sem movimentar a cabeça para os lados para procurar o mestre.

Esses foram alguns dos principais jogos trabalhados com os dançarinos/participantes durante o período do curso.

O registro em DVD, editado, do desenvolvimento do curso de dança contemporânea, encontra-se no Apêndice A – DVD com vídeo aulas e Processo de criação e experimentação.

O curso de dança contemporânea teve como objetivo oferecer subsídios para uma preparação corporal que pudesse suprir as necessidades do processo de criação para o IAdança.

Os dançarinos/participantes tiveram a oportunidade de conhecer elementos de construção coreográfica, tendo o apoio do material pedagógico que apresentei ao grupo no decorrer do curso<sup>78</sup>.

Após as aulas práticas, havia um breve intervalo para descanso e em seguida, se iniciava o processo de criação coreográfica.

#### **4.2.2 Fases de desenvolvimento do processo de criação em 2009**

O processo de criação foi dividido nas cinco fases que apresento a seguir:

---

<sup>78</sup> Tais como apostilhas, livros indicados e leituras em sala de aula com interpretação dos textos.

- **Fase 1:** Apresentação de temas e leituras para que os dançarinos/participantes, experimentassem corporalmente propostas coreográficas em solos, duos, trios, etc. Durante o início desse processo, explicitarei o porquê da escolha do tema, das leituras e da realização de registro em DVD. Nesta fase, surgiram os principais elementos para as escolhas da composição coreográfica;
- **Fase 2:** Escolha das células<sup>79</sup> coreográficas criadas durante o processo de experimentação corporal. Expliquei ao grupo que tais células obedeceriam a critérios que deveriam condizer com o tema apresentado no início do processo de criação para a realização de uma obra coreográfica. Tais escolhas implicariam na seleção das cenas com inclusões e/ou exclusões das células coreográficas criadas durante a experimentação corporal;
- **Fase 3:** Construção da obra cênica. Houve a seleção das células coreográficas para a composição da obra cênica.
- **Fase 4:** Fechamento do roteiro cênico e apresentação do espetáculo em um *work in progress* no mês de Agosto de 2009.
- **Fase 5:** Reestruturação da obra coreográfica, com a rediscussão do tema. Propus ao grupo mudanças para melhoria do processo de criação cênica com base em depoimentos levantados junto ao público, sugestões da coordenadora/diretora do grupo IAdança, e também dos próprios dançarinos/participantes, que foram os principais colaboradores deste processo de criação. Por fim, apresentei os novos resultados obtidos: houve com isso, o desdobramento da obra coreográfica “Por Exemplo as Cadeiras: ‘*Work in Progress*’”, em duas outras obras, conforme já mencionado anteriormente<sup>80</sup>: “Citações...” e “Metáforas, ou Por Exemplo as Cadeiras” (uma videodança).

No começo do processo de criação, reuni o grupo com o intuito de fazer uma apresentação em que cada um pudesse relatar sua formação em Arte, seus projetos de vida, intenções e expectativas junto ao grupo IAdança. Isso foi necessário, pois, pedagogicamente se tratou de uma sondagem inicial para traçar um perfil do grupo a ser

---

<sup>79</sup> São fragmentos de cenas, que podem ou não ser utilizados em uma construção cênica.

<sup>80</sup> Veja no início deste capítulo: “Repertório de 2009...”

trabalhado.

Primeiramente houve uma conversa dirigida com os dançarinos/participantes na qual perguntei a formação, os objetivos em estar no IAdança, suas preferências artísticas, qual o entendimento que cada um tinha a respeito da *dança a dois*, e qual o seu significado, o que conheciam sobre processo de criação e como conceituavam isso em Arte.

Então, depois de analisar as respostas dadas pelos dançarinos/participantes, iniciei o processo de criação.

### - Fases 1, 2 e 3

Nas fases 1, 2 e 3, fizemos (orientador coreográfico juntamente com os dançarinos/participantes) a leitura do livro “Por Exemplo a Cadeira: um ensaio das Artes do Corpo”, de Ribeiro (1997). Em seguida, elencamos temas para a construção de células para o trabalho coreográfico.

Apresentei ao grupo a biografia do autor, António Pinto Ribeiro, e após a leitura de alguns trechos do livro, discutimos o porquê da utilização do tema “cadeiras” e qual o significado metafórico do signo *cadeira* no contexto do livro.

Para o autor:

*Por exemplo a cadeira é um ensaio sobre as artes do corpo e uma arqueologia da descida do corpo à terra, em paisagem urbana. Reflete sobre a evolução do conceito do corpo “abstracto e desmaterializado” do romantismo ao “corpo físico” e multicultural contemporâneo. (RIBEIRO, 1997)<sup>81</sup>*

Nas discussões sobre o livro, o grupo chegou a algumas considerações propostas no ensaio:

- A metáfora do uso da cadeira significa a busca de uma descida, a partir do etéreo e do espiritual (simbolizado pelo virtuosismo romântico do *ballet* clássico do final do séc. XIX) para o terreno e o material (personificado na figura de Isadora Duncan aos olhos de Ribeiro).

---

<sup>81</sup> Disponível em: <[http://www.antoniopintoribeiro.com/cms/?por-exemplo-a-cadeira-\(cotovia-1997\),12](http://www.antoniopintoribeiro.com/cms/?por-exemplo-a-cadeira-(cotovia-1997),12)> Acesso em 01 de junho de 2011.

- A cadeira também remete a uma *epoché*<sup>82</sup>, isto é, uma pausa, um descanso na busca pela criação; um estado de repouso que se faz na transição de um período da história da Dança/Arte para outro; trata-se de uma suspensão temporária de quaisquer julgamentos; uma “pausa” em que se deixam de lado os preconceitos, em uma pendência provisória de convicções, de conhecimentos preestabelecidos, de julgamentos, para se apreender as “coisas em si”, no seu estado primitivo em busca de uma ação que resulte em um estado de transformação.

Além daquelas as quais o autor do ensaio se referiu, o grupo levantou outras possíveis “metáforas” da cadeira:

- Humanidade, que traz ao terreno.
- Ritual, a que traduz os ritos de passagem.
- Imobilidade, que evoca o “não movimento”, a reflexão sobre as ações corporais.
- Conforto, lugares no espaço do repouso.
- Prisão, corpo cerceado, prisioneiro.
- Criação, em que as ideias afloram.
- Esconderijo, no qual todos se protegem.
- Erótica, lugar dos sentidos.
- Higiênica, cadeira hospitalar, cadeira do banho.
- Terapêutica, cadeira de rodas.
- Pedestal, o poder se faz presente.
- Filosófica, o pensamento cria.
- Juiz, delimitação de espaços e poderes.
- Réu, que fica sob as penas do júri.
- Trabalho, em que se garante o sustento.
- Morte, onde se dá o fim.

---

<sup>82</sup> Palavra de origem grega que significa “suspensão”. Na fenomenologia tem o sentido de deixar de lado todos os nossos preconceitos, numa suspensão provisória das nossas convicções, dos nossos conhecimentos preestabelecidos, dos nossos julgamentos, para apreendermos as “coisas em si”, no seu estado primitivo. Em sentido primário, a *epoché* não significa mais que o fato de que suspendemos o juízo perante o conteúdo doutrinal de qualquer dada filosofia e realizamos todas as nossas comprovações dentro dos limites dessa suspensão. Disponível em: <<http://www.filoinfo.bem-vindo.net/filosofia/modules/lexico/entry.php?entryID=658>> Acesso em: 15 de maio de 2011.

Após as leituras, discussões e levantamento de possibilidades metafóricas, dividi o elenco em subgrupos para a realização de tarefas a serem distribuídas:

- Subgrupo LEM (Licenciandos em Educação Musical): responsáveis pela criação de trilha sonora para a coreografia/instalação; representado pelo subgrupo de alunos da graduação em Música, sob a responsabilidade da aluna Mariana S. Teófilo (que inter-relacionou ao seu projeto de iniciação científica com a pesquisa e o processo de criação empreendido pelo grupo IAdança). Este subgrupo trouxe propostas que auxiliaram na composição da trilha sonora.
- Subgrupo BLAV (Graduandos em Artes Visuais): responsável pela criação do projeto cenográfico da obra “Por exemplo as cadeiras”. Este grupo deveria pensar um projeto cenográfico para a obra.
- Subgrupo LAT (Licenciandos em Arte – Teatro), subgrupo responsável por pensar a criação dos figurinos, assim como nos adereços utilizados na obra.

Nos meses de março e abril o grupo ficou envolvido na criação da obra “Jogos Corporais”, sendo que o processo de criação para a nova montagem para 2009 se iniciou somente a partir do dia 21 de maio, ou seja, final de maio e princípio do mês de junho.

Com isso, tive problemas com relação ao subgrupo BLAV e subgrupo LAT, pois as tarefas que lhes cabiam não foram cumpridas. Isso ocorreu por dois motivos:

O primeiro foi que os membros do BLAV não permaneceram no grupo. O segundo foi que tínhamos pouco tempo para ensaios e já havia um agendamento de apresentação para o final do mês de Agosto.

Com relação à cenografia, durante o pouco tempo que os alunos dos cursos de Artes Visuais estiveram no grupo, colhi sugestões sobre a estrutura de criação de uma obra que utilizasse instalações coreográficas. Chegamos<sup>83</sup> a esboçar uma ambientação cenográfica para as cenas criadas, porém no momento da execução do projeto cenográfico, esses alunos não estavam mais no grupo. Então dei andamento à criação cenográfica.

As discussões sobre adereços e figurinos (grupo LAT) não estavam ocorrendo como o esperado porque na sexta-feira alguns faltavam à aula alegando problemas para

---

<sup>83</sup> Nesse caso, como tenho experiência com cenografia, discuti com esse grupo algumas possibilidades de criação cenográfica.



chegar ao IA (problemas de trânsito, emendas de feriados, etc.) então propus que cada dançarino/participante preparasse seu figurino, sendo que haveria a participação de todos na escolha final desses figurinos. Com isso, pedi a cada um que trouxesse peças de roupa para que o coletivo opinasse sobre os figurinos dos personagens. Esta estratégia funcionou, pois houve uma participação de todos nas escolhas, e não de um figurinista ou grupo determinado.

Estas opções e definições são necessárias quando se constrói uma obra na qual os dançarinos/participantes são colaboradores ativos. Vejo também uma atitude educativa na qual minha atuação como mediador do processo se fez presente em todos os momentos.

Na continuidade das ações empreendidas, passei para o próximo momento que foi a experimentação corporal a partir da proposição de nove temas. Estes foram inspirados nas discussões feitas sobre as leituras, mas com minha intervenção direta.

Com estes temas pude, junto ao IAdança, promover experimentações corporais que definiram células coreográficas, as quais foram aproveitadas na composição das cenas do espetáculo. A seguir, apresento como se deu o processo de criação, desde a proposição, escolhas e reflexão, a partir dos temas sugeridos por mim para o desenvolvimento do processo de criação.

### **Primeiro tema - A Descida**

Situação que deveria sugerir as transições ocorridas no final do século XIX e a passagem para o século XX, da dança clássica para a moderna; como consequências dessa descida, sugeri ao grupo uma ambientação cênica com um objeto (um cubo branco ou cadeira) no centro da sala, enquanto os personagens criariam um movimentação ao seu redor, dialogando com a personificação desse período da história da dança.

Nessa primeira experimentação com o grupo formado pelos dançarinos/participantes: Fábio Dasher, Ana Maria, Flávia Coelho, Bruna Barbosa, Julianus Nunes, introduzi fragmentos dos textos criados pelos próprios dançarinos assim como textos teatrais de autores conhecidos, como por exemplo: Nelson Rodrigues. Propus também algumas músicas<sup>84</sup> para uma movimentação que fosse inspirada nas

---

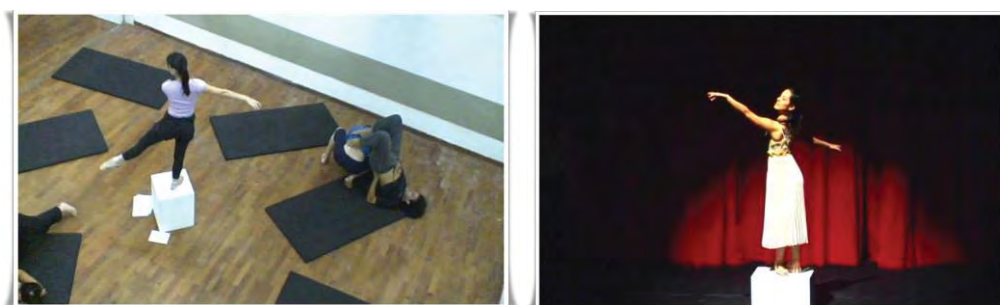
<sup>84</sup> Pensei em utilizar músicas eletroacústicas para auxiliar nessa construção, porém ao final esta cena foi

ações do cotidiano.

Também sugeri uma movimentação que utilizasse elementos da dança clássica para a dançarina/participante Bruna, que possui conhecimentos dessa técnica, sendo que ela executou um solo sobre um cubo branco ao som da música “*Prélude à l'après-midi d'un faune*”, do compositor Claude Debussy, usando sapatilhas de ponta de balé clássico.

Flávia e Julianus recitaram fragmentos de textos criados por eles. Aqui os dançarinos/participantes usaram textos, *performances*, trabalho de Contato Improvisação, e outras estratégias para compor a célula conforme o tema sugerido.

A experimentação deveria acontecer em torno de um personagem central, simbolizando pela bailarina clássica que desce de cima cubo branco (uma forma de sintetizar o pensamento de uma descida do mundo etéreo para o terreno: cadeira x solo).



**Ilustração 25 e 26: Fotos do ensaio (processo de criação) e do espetáculo da personagem sobre um cubo branco, significando o etéreo, executando uma dança clássica.**

Assim, a bailarina foi trazida ao solo por um dos dançarinos. Em seguida, realizou um duo (ou uma *dança a dois*) com o seu *partner*<sup>85</sup>. Enquanto executava seus movimentos, os outros personagens recitavam textos, tocavam música e realizavam *performances* utilizando princípios do C.I.

#### Reflexão sobre proposta cênica:

Bruna primeiramente trouxe uma movimentação em que explorava elementos da dança clássica, porém precisaria definir melhor seus movimentos em relação à improvisação sobre as pontas, mostrando onde começava e terminava. Sugeri que ela realizasse movimentos mais simples, pois na ânsia do “fazer”, a composição cênica se

---

construída sem a utilização dessas músicas, alterando inclusive a música de Debussy.

<sup>85</sup> Significa parceiro de dança, como visto antes.

tornava “poluída” com excessos de gestos e ações.

Quanto ao texto da Flávia, precisava ser editado/reescrito; também era necessário corrigir a marcação cênica, ou seja, harmonizar o espaço de deslocamento para que pudesse desenvolver a sua proposta coreográfica juntamente com a Bruna. Naquele momento, ela ainda não havia definido qual personagem estava sendo composto. Mais tarde, com novos encontros, sua personagem passou a representar Isadora Duncan.

Assim, decidi que esses experimentos se constituíam em uma célula criadora e seriam aproveitados para uma possível cena dentro da obra que ali começava a se desenhar.

## **Segundo tema - O lugar onde as coisas acontecem**

Os dançarinos deveriam criar uma ambientação, onde uma determinada situação ocorria, por exemplo: prisão, banheiro, praia, etc. Além de pensarem em situações que explorasse cenicamente o tema “as coisas acontecem”, deveriam também demonstrar as sensações que estes lugares suscitavam no corpo do dançarino, buscando, se possível, utilizar objetos cênicos (cadeiras, cubos, bancos).

Sugeri este tema para que os dançarinos pudessem explorar um pouco as possibilidades do C.I., e também para começar a delinear como seria o espaço cênico da obra coreográfica, que até então ainda não tinha uma sequência para a continuidade da cena da “Descida”.

O grupo composto por: Edson, Jackeline, Milena, Mariana, Fábio Batista e Sérgio, apresentou um experimento cênico utilizando elásticos de diversos tamanhos e espessuras.

Neste experimento os dançarinos/participantes realizaram investigação buscando na *metáfora da cadeira* um jogo de “quedas e recuperação”; utilizaram o equilíbrio/estabilidade e o desequilíbrio/instabilidade no espaço, o repouso e a movimentação. O grupo formou um “bloco” que explorou diferentes níveis de altura, que, a meu ver, formatou uma célula criadora. Em um primeiro momento, não havia trilha sonora; em ensaios posteriores, apresentei uma música que pudesse compor essa célula.

Aqui, o grupo buscou a relação do contato corporal, em duos, trios, com a

possibilidade de utilização do C.I., na *dança a dois*.

#### Reflexão sobre a proposta cênica:

O grupo trabalhou em harmonia, porém existia a necessidade de explorar mais o Contato Improvisação. Precisavam também realizar uma transição mais tranquila de movimentação pelo espaço. Os movimentos eram muito bruscos com quebras repentinas. A princípio, faltava fluência na transição de um movimento para outro, porém isso foi se resolvendo conforme a ocorrência de novas experimentações.

Essa célula foi aproveitada como uma cena no espetáculo final apresentado em Agosto, o *work in progress*.

### **Terceiro tema - Sentidos**

Um terceiro grupo composto pelos dançarinos/participantes: Caio, Beatriz e Cibele, trabalhou um experimento cênico em que a plateia ficaria sentada no centro da ação. Os dançarinos buscariam, em torno dessa possível plateia, realizar movimentações de improvisação para gerar maior intervenção e interação com o público.

Este tema foi sugerido para que esse grupo explorasse possibilidades de se trabalhar com os sentidos da plateia, trazendo à tona a metáfora da cadeira. Eles deveriam se inspirar em uma das metáforas e buscar com isso o afloramento da percepção de quem fosse assistir a coreografia.

Trabalharam metade do tempo com silhuetas, claro x escuro, sendo que no final do experimento criavam sons diversos (voz, ruídos, etc...) com a luz apagada. O público deveria ficar no escuro nesse momento.

#### Reflexão sobre a proposta cênica:

Neste instante não pude identificar a proposta do grupo como possibilidade para composição da futura obra coreográfica, pois ainda faltava uma conexão com o todo. Porém, mais adiante, como descrito no roteiro cênico, essa célula foi aproveitada na construção da cena 2 com a instalação coreográfica.

Este experimento poderia ser aproveitado, desde que se encaixasse, ou apresentasse mais conexões, com a proposta central: “cadeiras”.

## **Quarto Tema - Cadeiras de Brinquedo**

Exploração das tensões espaciais, utilizando quedas, desequilíbrios, Contato Improvisação, com mudanças de apoios diversos para movimentação no espaço cênico; os dançarinos/participantes deveriam utilizar os níveis de altura (baixo, médio e alto), buscar a relação do olhar para o outro. Aqui, o objetivo proposto com o tema foi expressar a relação corpo x cadeira, utilizando diversos objetos cenográficos, além de instrumentos de percussão musical, e objetos para produzir som (colheres, pratos, panelas, tubos de plástico, etc.).

Todo o elenco participou desta experiência cênica, sendo que utilizei como proposta coreográfica, uma *jam session*, ou sessão de improvisação, com a utilização de diversas músicas aleatórias, que eram escolhidas sem uma ordem prevista, porém obedecendo a escolha de trilhas sonoras que abordassem a contemporaneidade, dando preferência às músicas eletroacústicas.

Esta célula foi aproveitada no final do espetáculo, porém sem os objetos cênicos.

Com o desdobramento do *work in progress*, ou seja, após a apresentação em 29 de agosto, este experimento foi usado em “Citações...”

### Reflexão sobre a proposta cênica:

Como era uma sessão de improvisação, esse experimento foi repetido algumas vezes, sendo aproveitado como célula criativa no espetáculo.

Esta célula também auxiliou em um segundo momento do processo de criação, na composição de uma cena poética, e menos panfletária.

## **Quinto tema - Uma cadeira para o rei:**

Discussão sobre as relações de poder. Propus que o grupo discutisse e refletisse sobre a metáfora da cadeira/poder. Essa célula teve origem no jogo coreográfico descrito anteriormente, realizado durante os exercícios de preparação corporal do IAdança.

Pedi aos dançarinos/participantes que criassem uma experimentação cênica em que deveriam realizar ações simples, inspiradas no movimento cotidiano.

Propus também que um personagem, representante de algum tipo de poder (fio condutor da ação) fizesse interferências no grupo, nas ações e movimentos. Este

personagem (interpretado por Fábio) tinha a função de intervir, interromper, cercear as relações das outras personagens; ele não precisaria dançar, porém teria um papel importante na metáfora da “cadeira/poder”, ele representava aquele que dominava, interferia na vida dos outros: era o signo do poder.



*Ilustração 27: Cena em que o dançarino/participante observa o grupo à sua frente; isto ocorreu na cena 4 da obra “Por exemplo as cadeiras: ‘work in progress’”. Nesta cena este personagem se prepara para interferir nos afazeres cotidianos dos seus subordinados.*

#### Reflexão sobre a proposta cênica:

Este experimento levou a célula criadora, que se tornou uma das cenas finais do espetáculo, pois nela se desenvolveu o desfecho e o clímax de tudo.

### **Sexto tema - O que eu faria para agradar o rei?**

Situações em que deveriam agradar o personagem que representava o poder, sendo que depois precisariam gerar possibilidades/situações para se libertarem desse “poder opressivo”.

Propus esse tema para que os dançarinos pudessem de alguma forma se tornar maleáveis às intervenções do personagem que representava o poder.

Seria uma continuidade da célula “uma cadeira para o rei”.

No dia 29 de maio optei, após uma aula de dança contemporânea, por ensaiar somente a célula “Uma cadeira para o Rei”, proposto na aula anterior, pois esse experimento exigia um pouco mais de atenção: o mesmo seria o clímax e o desdobramento da futura coreografia que estava sendo esboçada até o momento.

Primeiramente a célula não tinha uma trilha musical. Eram experimentações coreográficas sem música.

Essa célula acabou por não ser utilizada dessa forma, pois sofreu modificações na medida em que utilizei uma música eletroacústica que remetia a ideia de rebanho, trazendo a imagem de um pastor e suas ovelhas.

Tal música lembrava o som de ovelhas pastando, trazendo para o imaginário do ouvinte a noção de que havia um rebanho de ovelhas pastando e se comunicando.

Chamei essa célula coreográfica de “Ovelhas”.

#### Reflexão sobre a proposta cênica:

A célula, após modificações, se tornou um momento importante na cena 4 do espetáculo, a qual descrevo a seguir.

### **Sétimo tema – Ovelhas**

Nova experiência de processo de criação para o grupo. Desta vez, propus uma coreografia sem a intervenção direta dos dançarinos/participantes. Ou seja, trouxe uma proposta coreográfica já finalizada, fechada. Os dançarinos deveriam apenas realizar os movimentos determinados para a sequência.

Como dito antes, esse experimento teve como objetivo expressar a submissão. Personagens presos a seus afazeres cotidianos, a mercê de um poder manipulador.

Utilizei músicas experimentais trazidas por Mariana e comecei a compor a célula coreográfica sem permitir que os dançarinos/participantes pudessem propor nenhuma movimentação.

Ao centro, havia um trono com um representante do poder, um personagem que poderia ser um rei, um governante ou um ditador qualquer. À sua frente, existiam duplas dispostas umas olhando para as outras. Toda a coreografia desta célula foi proposta por mim.

Notei que alguns acharam interessante a proposta de “serem coreografados”, e não criar por eles mesmos. Ainda estava no começo e, portanto, teria que observar essa proposta com mais cuidado para colher sensações e impressões sobre essa célula.



### Reflexão sobre a proposta cênica:

Naquele momento pude perceber que alguns membros do grupo necessitavam de um direcionamento para realizarem as tarefas que lhes eram pedidas.

Desde o início, com o processo de criação, minha proposta como criador e preparador corporal do IAdança, buscou levar um trabalho voltado à improvisação, ao autoconhecimento, à percepção de si e do outro sem enfatizar técnicas de preparação corporal mais rígidas como a dança moderna, ou clássica.

Optei pelos princípios da dança contemporânea para que pudesse alcançar com maior facilidade os objetivos pretendidos com esta pesquisa.

No entanto, ao apresentar ao grupo uma proposta de criação já definida com a célula coreográfica “Ovelhas”, percebi que algumas pessoas, principalmente as que tiveram menos contato com dança anteriormente, gostariam de realizar um trabalho em que fossem “conduzidos”, ao invés de terem a liberdade de criar por si.

### **Oitavo tema - O rei e os ladrões**

Foi a experimentação de uma dança/jogo coreográfico que expressou uma forma de “rebelião”. Os personagens oprimidos pelo poder manipulador, teriam desta vez, a oportunidade de se amotinarem. Neste experimento, inspirado no jogo de mesmo nome, os personagens atacam o poder pelas costas “vendando seus olhos”.

### Reflexão sobre a proposta cênica:

Esse experimento feito por meio do jogo “o rei e os ladrões”, proposto como tema para a criação de uma célula coreográfica, se tornou uma cena com sua utilização na íntegra. Foi levado ao público em uma construção coreográfica que exprimiu a “retomada do poder” pelos personagens que foram manipulados o tempo todo.

### **Nono tema - O retorno**

Esse tema não foi sugerido a nenhum membro do grupo até os ensaios finais para o dia do espetáculo. Meu intuito foi o de manter segredo, trabalhar com a surpresa, tanto para o dançarinos/participantes como para o público.

Por isso, o experimento se tornou uma cena na íntegra. A intenção foi a de criar um momento de reflexão junto ao público utilizando o elemento surpresa. Após os aplausos ao final da cena 4, as luzes foram apagadas e logo acesas novamente, então

pedi que o ajudante do governante se sentasse na cadeira/poder antes das luzes serem acendidas.

A intenção foi trazer ao público a imagem de que, a partir daquele momento, outro poder se instaurou. Após 10 segundos, as luzes seriam apagadas novamente, finalizando a apresentação.

A proposta deste tema foi a de trazer ao público a mensagem de que não é possível uma “revolução” social e política, ou mesmo uma tomada do poder pela força, ou por meios pacíficos. Sempre haveria alguém disposto a substituir aquele líder e, à sua maneira, criar um novo meio de opressão.

#### Reflexão sobre a proposta cênica:

Apesar de durar somente 10 segundos, tinha como objetivo advertir, alertar sobre a impossibilidade da “revolução”. Após os desdobramentos na fase 5 do processo de criação, essa cena foi cortada.

A maioria das células coreográficas foi criada no prazo de um mês e quinze dias, sendo que ainda ficaram algumas dúvidas para alguns participantes do IAdança. Na tentativa de solucionar o problema, solicitei ao grupo que retornasse uma semana mais cedo no segundo semestre, última semana do mês de Julho de 2009, antes do início das aulas oficiais do IA.

Ao final do semestre, com um mês destinado ao processo de criação, o grupo IAdança se reduziu à quantidade de 20 participantes, sendo que as pessoas que saíram alegaram motivos de força maior, tais como: 1) Rosana Pimenta (passou em concurso público), 2) Beatriz Duarte (passou em concurso público), 3) Isaías Martins (impossibilidade de participar por estar em outro projeto), 4) Sérgio Souza (saiu sem dar explicações), entre outros.

Com isso, fiz novas adaptações e ajustes nas células coreográficas para a construção das cenas do espetáculo e também para que se pudesse, a partir de então, juntá-las em uma composição final da obra.

#### **- Fase 4**

Esta fase, como dito antes, caracterizou-se pelo fechamento do roteiro cênico e

a apresentação da obra ao público. O registro encontra-se no Apêndice B - DVDs com espetáculos realizados em 2009 e 2010.

Senti a necessidade de esboçar um roteiro cênico, à medida que as cenas se desenvolviam durante o processo de criação nas fases 1 a 3. Tal procedimento propiciou a possibilidade da construção da obra coreográfica, assim como a junção das células criadas para o espetáculo. Por meio do roteiro, consegui sanar as dúvidas que já se acumulavam entre os dançarinos/participantes, os quais não conseguiam enxergar a obra em “um todo”, o que lhes causava um pouco de desconforto. Também com isso, pude efetivar a construção de cenas conforme as células coreográficas eram realizadas e ensaiadas.

Porém, para alguns parecia que tudo era um “caos”, mesmo com explicações repetidas sobre as intenções da obra, para eles tudo era um “emaranhado” de cenas que, aparentemente, não tinham conexão alguma. Isso levou inclusive à desistência de um dos dançarinos/participantes do grupo. Então, decidi que era preciso apresentar o roteiro didaticamente a eles para que visualizassem a composição da obra coreográfica que estava sendo construída com a participação de todos.

A seguir, trago o roteiro cênico extraído do diário de bordo que utilizei para registro e anotações durante o processo de criação:

### **Descrição do roteiro e das cenas**

A obra coreográfica foi dividida em quatro partes (cenas) e cada uma foi apresentada em um espaço diferente com uma ambientação cênica própria.

A primeira cena ocorreu no Teatro Maria de Lourdes Sekeff, a segunda em uma instalação coreográfica (*hall* do IA) utilizando cadeiras temáticas. A terceira cena ocorreu em um corredor, sem nenhuma cenografia (era somente uma passagem). Por último, o quarto espaço utilizou o Teatro Reynuncio Lima, com formato semiarena.

A escolha por utilizar diversos espaços cênicos foi possibilitar ao público um deslocamento nesses ambientes, participando ativamente da ação. O público andou, sentou-se ao lado, conversou, dançou e participou junto aos dançarinos do espetáculo. Assim, como se vê a seguir, ele teve a oportunidade de assistir e participar da obra sob diferentes aspectos de percepção.

### **Cena 1:**

“A descida”. Fora do teatro há uma caixa cênica com um aparelho de TV onde aparecem imagens do processo de criação do grupo IAdança. O personagem que simboliza o ajudante de um governante sinaliza para que o público entre no teatro e tome seus lugares. No *hall* da entrada, também se encontra uma instalação coreográfica contendo diversas cadeiras temáticas pintadas, esculpidas, personalizadas com temas que remetem às metáforas da cadeira (infância, morte, esporte, erótica, etc.)

O público entra no teatro, senta-se, em seguida aparece o personagem representante do poder, senta-se no trono localizado no meio da plateia<sup>86</sup>, pronto para assistir ao “espetáculo”. Em seguida, acende um foco sobre uma bailarina em cima de um cubo no centro do palco.

Música 1: Introdução do 2º Ato do balé Giselle – música de: Adolf Adam.

A bailarina dança um adágio<sup>87</sup> sobre um cubo, com sapatilha de ponta, vestida com uma túnica (toca a música de Adam), a música faz referência ao balé romântico.

Enquanto isso, quatro dançarinos estão à sua volta, sentados em cadeiras. No começo, essas pessoas formam um quadrado cênico, enquanto outro grupo de pessoas está em volta, do lado de fora da cena: cada um com um instrumento de percussão musical.

Música 2: música tocada pelo grupo.

Todos observam Julianus e Mariana, dançarinos/participantes do grupo, que começam a tocar instrumentos de percussão; eles se aproximam do centro, ficando em volta da bailarina.

A bailarina tira a túnica e coloca atrás do cubo, no chão.

Durante essa música, a dançarina (Ana Araújo), sentada em sua cadeira, diz o texto:

*“Parecia-me que naquela música, havia toda a insatisfação dos sentidos. Os dois anos que se seguiram à minha aventura em Budapeste, vivi intensamente casta, nas vistas do mar. Já notei que todos os grandes acontecimentos de minha vida ocorreram nas suas proximidades.*

---

<sup>86</sup> Isso faz referência aos espetáculos das danças da corte europeia em que os nobres e o rei ficavam sentados junto à cena. Com isso propus a intenção de que a cena também ocorria, simultaneamente, fora do palco.

<sup>87</sup> Sequência de passos e de posições complexas sobre um ritmo lento, primeira parte obrigatória de um grande *pas de deux* do balé clássico. Cf.: Dicionário Houaiss Eletrônico.

*É que cada ato do meu ser; alma e corpo, fora absorvida pela música de Richard Bach. E por que tentar o impossível? Não o tentarei. Indico apenas. Mas o amor que há outra vez por despertar em mim... foi-se embora de uma forma inteiramente nova. Repito: não o tentarei, indico apenas, indico apenas.”*

Após isso, ela se levanta e cruza a cena caminhando por trás do cubo.

Dançarinos devem caminhar cruzando a cena; os que estiverem em torno da bailarina, se afastam do centro abrindo espaço.

Começa a música 3: *Suite for Piano, op. 25 - 06 Gigue; Rasch - Schoenberg* (por Paul Jacobs).

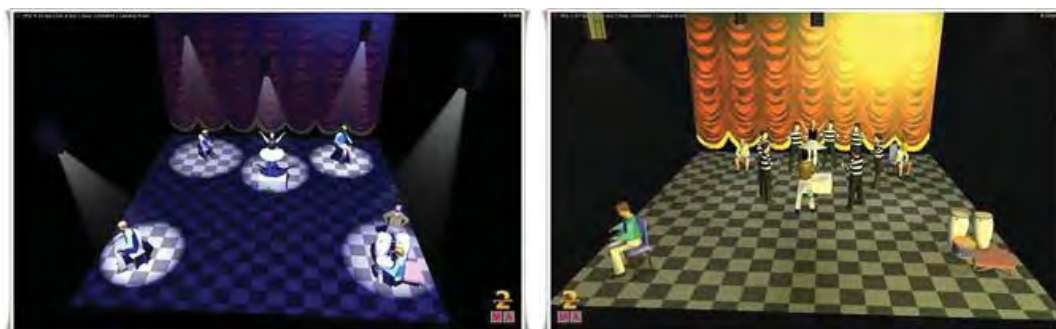
O dançarino próximo ao cubo segura a bailarina e realiza uma *dança a dois*, começando por tirá-la daquele local. A coreografia utiliza os recursos do balé clássico e da dança contemporânea, fazendo uma mescla dessas duas linguagens.

No final do *pas de deux*, no meio da música, duas dançarinas (Ana e Flávia), se abraçam e iniciam um dueto utilizando o C.I. Quando a música termina, as duas continuam a dançar ao som da percussão que se inicia novamente, até a saída de todos daquele teatro.

Enquanto as duas dançam, Bruna não sai de cena, caminha para a cadeira da Flávia, retira a sapatilha de pontas lentamente, vai para o fundo da cena e as coloca sobre o cubo. Retira-se para vestir outro figurino.

Música 4: Percussão (igual a Música 2)

Ao final da música 3, os dançarinos em volta (grupo com instrumentos) tocam novamente a música 2 indo em direção à saída do palco, formando com isso uma procissão. Marcam ritmo para a saída conduzindo o público para outra instalação coreográfica no *hall* do teatro.





*Ilustrações 28, 29, 30 e 31: Maquete eletrônica da descrição de algumas das cenas realizadas nas sequências da coreografia da cena 1.*

Figurinos utilizados para a cena 1:

Bruna (túnica, por baixo da túnica roupa cor da pele, nos pés sapatilha de ponta). Todos os dançarinos/participantes dançam descalço.

Todos:

Rapazes e Moças: roupa com base preta com detalhes em branco.

Governante: Terno preto com paletó e gravata, sapatos também pretos.

Auxiliar do governante: igual ao do governante.

Descrição da cena:

Um cubo ao centro, cadeiras em volta (madeira estilo antigo).

Julianus e Mariana sentam-se no chão sobre um tapete com os instrumentos.

Um trono para o governante no meio da plateia.

### **Cena 2:**

“Elásticos” – Cena que ocorreu no *hall* em frente ao Teatro Maria de Lourdes Sekeff, dentro de uma instalação coreográfica.

Música 1: *Third Construction* de: John Cage - *Music for Percussion Quartet*

Música 2: Fuzuê – de: Luís Roberto Pinheiro - Música Eletroacústica Brasileira, vol. 1 (1996).

Todos os dançarinos param próximo ao trono ainda dentro do teatro <sup>88</sup>; o auxiliar do governante chama o povo/público para seguir a procissão. No fim, um personagem começa a empurrar o trono, com toda a solenidade que esta cadeira/poder inspira; se posicionam em direção à outra instalação, aguardando que o governante

<sup>88</sup> Teatro Maria de Lourdes Sekeff.

comece a caminhar.

Enquanto as pessoas (o público conduzido pelo governante e seu ajudante) vão chegando ao *hall* de entrada, seis dançarinas se sentam nas cadeiras amarradas por elásticos; colocam o elástico na cintura e se prendem em duplas fazendo um jogo coreográfico com os de elásticos. Enquanto isso, começa a trilha sonora que servirá de estímulo para a realização dessa cena. Essa cena significa um entretenimento para o governante em que o público em geral está convidado a apreciar. Para a plateia e para o governante, é apenas diversão, um deleite artístico oferecido ao povo durante a jornada que continua em direção a outro estabelecimento.



*Ilustração 32: Cena 2, que se desenrolou no hall de entrada; várias cadeiras temáticas construindo uma instalação cenográfica que ficou em exposição durante o dia do espetáculo. O público podia entrar e sair da instalação e, se quisesse, poderia sentar-se sobre os objetos.*

Ao final da música, os dançarinos/participantes param de dançar deixando o elástico cair ao chão.

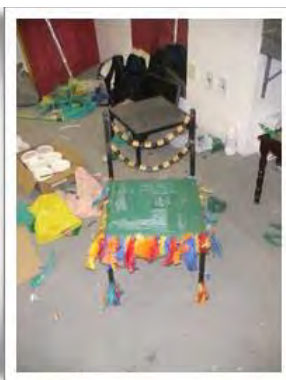
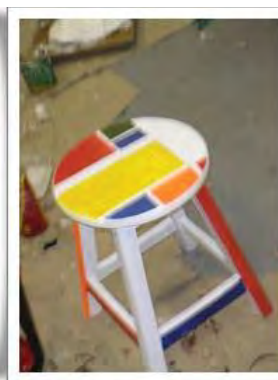
Esse jogo traz várias interpretações que, conforme as cadeiras temáticas, pode ir da simples brincadeira infantil até a repulsa de um pelo outro, na tentativa de se livrar do parceiro que o prende por um laço, um elástico.

O ajudante do governante invade a cena, ao fim da música, passeando entre as dançarinos/esculturas, corpos/instalações. Anuncia a todos para que se prossiga a jornada em direção ao destino final, seguindo em direção do espaço cênico por um corredor estreito.



O governante se levanta enquanto outra dançarina, servilmente, se aproxima por trás da cadeira/trono e começa a empurrá-la, assim que o governante começa a caminhar.

A procissão continua em direção à outra cena.



*Ilustração 33 a 40: Algumas cadeiras temáticas criadas para a utilização na instalação coreográfica e na cenografia do espetáculo. Algumas destas cadeiras estão incompletas na imagem, pois são do processo de criação.*

Descrição da instalação:

Várias esculturas amarradas por elásticos nas pontas.

Nos espaços existentes, vários elásticos cruzam a cena.

A cena se desenvolve dentro desse emaranhado de elásticos e cadeiras temáticas que trazem na estrutura diferentes temas inspirados durante as primeiras discussões na leitura do livro de António Pinto Ribeiro: cadeira/morte, cadeira/erótica, cadeira/esportiva, etc.

### **Cena 3:**

“O bicho cadeira”: no caminho da procissão, estendido no chão, há um personagem que se parece como uma lagarta, um bicho rastejante. Trata-se de um signo, de uma representação de uma consciência que está além do real, do possível, do bem e do mal. Um bicho que rasteja. Possui as cores do perigo da natureza: o preto e o vermelho.

Esse bicho fala, porém não pode ser calado, com isso ele é ignorado. Para as esferas do poder, ele é insignificante, rastejante, não pode ferir ninguém, somente falar:

*“De quatro em quatro anos, a gente faz papel de besta...  
De quatro em quatro anos, a gente faz papel de besta...  
De quatro em quatro anos, a gente faz papel de besta...  
De quatro em quatro anos, a gente faz papel de besta...”*  
(continua repetindo até sair de cena)

Portando, o deixam seguir, falando palavras sem sentido na direção da procissão. Palavras que os dançarinos<sup>89</sup> preferem fingir que não ouvem, pois aos ouvidos de um governante, são apenas frases desconexas de um bicho demente, o qual ele acredita não poder atingi-lo.



*Ilustração 41 e 42: Imagens do “Bicho Cadeira”. Em volta do corpo brotam cadeiras pretas e vermelhas simbolizando as cores do perigo.*

<sup>89</sup> No caso os personagens da procissão.

Descrição da cena:

Ao longo do corpo, o personagem tem preso dezenas de cadeiras na cor preta e vermelha como se elas brotassem de sua pele. O bicho cadeira está usando um figurino todo negro. As vezes pode andar, outras pode rastejar.

Sua passagem causa espanto, porém, os condutores da procissão apressam para seguir o caminho, ignorando aquele personagem.

#### **Cena 4:**

“Uma cadeira para o rei”. Entrada no Teatro Reynuncio Lima (Artes Cênicas). A cadeira/trono está no centro da arena e os dançarinos estão dispostos ao redor da mesma em um círculo. O público entra e se acomoda nas arquibancadas que estão em torno da arena. Músicas e células utilizadas na construção da cena:

1. *Abduzidos* – de: Barbatuques (O Seguinte é Este) (1:43 minutos): *Dança a dois*: os casais se tocam apenas com o tronco. Momento de descida ao solo com rolamentos os casais se erguem para a segunda parte.

2. *Dubauru* – de: Barbatuques (O Seguinte é Este) (4:16 minutos): Nesse instante, cada dupla segue, utilizando o Contato Improvisação, rolando no chão para as extremidades da arena, para se preparar para a próxima coreografia usando os elásticos nos pulsos.

3. *Stereo Behavior* – de: Esther Grennwood – Música experimental brasileira vol. 1 (5:09 minutos): Nesta música, os dançarinos se expressam com movimentos e gestos do cotidiano transformando tudo em uma micro dança, que é repetida maquinalmente várias vezes.

Essas coreografias representam ações do cotidiano, enquanto o “poder”<sup>90</sup> as observa do alto, no trono, intervindo em suas vidas, interferindo e manipulando os seus “afazeres”. As pessoas executam estas ações enquanto o governante passa e observa o trabalho de todos. Ao se aproximar de cada um, ele aproveita e manipula a ação dos personagens como se fossem marionetes.

---

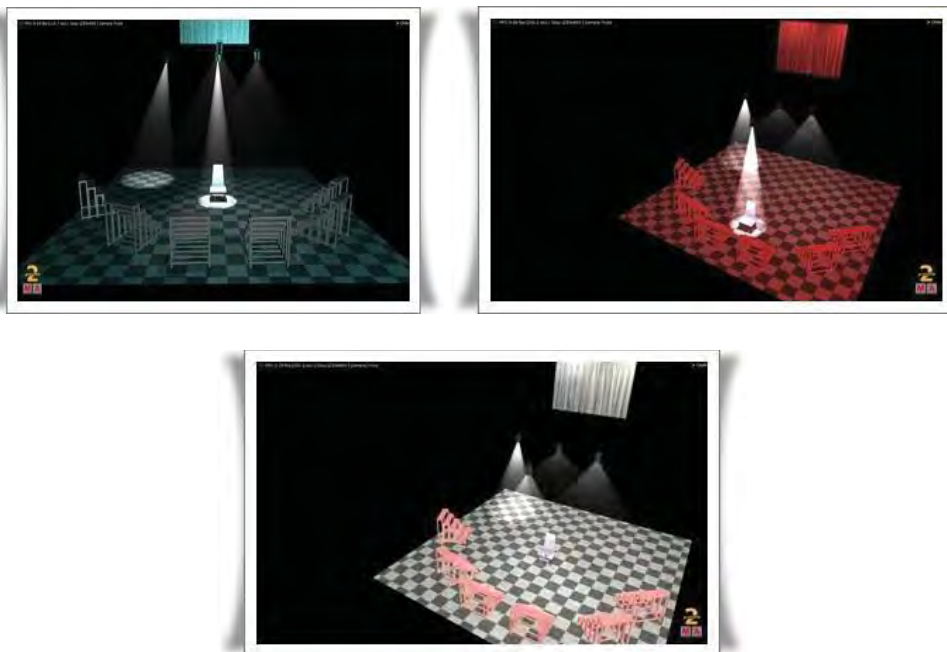
<sup>90</sup> Representado pelos dançarinos Fábio e seu auxiliar, Edson.



*Ilustração 43: Nesta cena o governante observa os subordinados (o rebanho), logo em seguida manipula-os utilizando elásticos brancos.*

4. Jogo do Rei e os ladrões: O governante caminha em direção à plateia, olha o trono e senta-se, começa o jogo. O jogo consiste em tentar alcançar o “rei” sem ser descoberto. Quando ele se vira, quem estiver em movimento é pego e “transformado” em “estátua”. Ao final da cena, um dos dançarinos alcança o governante. Coloca as mãos nos seus olhos, vendando-o com uma gaze hospitalar, enquanto os outros personagens o amarram, “mumificando-o” com ataduras. O auxiliar do governante, ao ver que seu líder foi dominado, afasta-se silenciosamente e aguarda o desenrolar dos acontecimentos.

5. Final (*Batuque*). Música executada ao vivo por músicos do Instituto de Artes da Unesp. Após amarrarem o governante, começa uma dança, a princípio individual, brincando com a plateia e, em seguida, em duplas. Enquanto o governante está atado, deposto e subjugado, dançam ao seu redor. Os dançarinos chamam as pessoas (público) para entrar em cena a fim de comemorar a destituição do governante.



*Ilustração 44, 45 e 46: Maquete eletrônica da sequencia coreográfica da cena 4, com a disposição dos objetos cênicos e das arquibancadas da plateia.*

Descrição da cenografia:

Um trono marrom com objetos pendurados simbolizando as “metáforas da cadeira”. O trono é localizado no centro do palco, que é uma arena.

Há móveis de cadeiras/metáforas pendurados nas varas cênicas.

### **Cena 5:**

“Retorno ao poder”. Após o final da cena anterior, os dançarinos/participantes agradecem os aplausos da plateia, há um *black out*. Logo em seguida, um foco de luz acende no centro. No foco, está sentado o ex-ajudante do governante, sentindo-se agora o novo “rei da situação”. Então se segue o *black out* final.



*Ilustração 47: Maquete eletrônica da cena 5, foco central na cadeira/poder com o novo “governante” observando a plateia.*



## **Observações/reflexões: signos das cenas**

### Cena 1: “A Descida”

A princípio, inspirada no texto de Ribeiro (1997), a cena da bailarina representou o irreal, o etéreo, o sonho, o ideal romântico que inspirou a dança clássica no século XIX. Seu parceiro de dança a convidou para a “descida”, uma dança que a levaria para a superfície. Em seguida, “outros sons” também a chamaram, envolvendo-a por meio da percussão à sua volta.

A bailarina sobre o pedestal desceu do cubo, porém em sua descida sofreu “quedas”, rupturas. As pessoas à volta representavam a humanização da Arte. A realidade que chamava a dança para novos caminhos, para novas experimentações.

No trono, o personagem simbolizando um poder real estava ali para ser entretido. Essa cadeira/trono representava os valores sociais da opressão, da aparência, da ilusão e também desejo: de poder.

Os dançarinos/participantes representaram a consciência coletiva de um povo que, assim com a dança, também reclamou pelo que é terreno, tátil, buscando de alguma forma sair daquele estado onírico que a princípio se desenrolou no palco.

Com isso, o governante que ainda os observava, os guiou para outros espaços.

Em sinal de respeito, todos seguiram em procissão.

### Cena 2: “Elásticos”

Neste lugar foram colocadas diversas cadeiras temáticas representando algumas metáforas que foram levantadas durante o momento das leituras da obra de Ribeiro (1977).

Essa cena trouxe a ideia de um jogo: colocar cadeiras em volta do espaço para que os dançarinos/participantes escolhessem alguma e, se tivessem vontade ou necessidade, se sentassem. As cadeiras cercavam o espaço onde a ação se desenrolava.

Para a composição desta cena, utilizei os recursos da *dança a dois*, juntamente com a improvisação em dança, com movimentação em duos.

Nessa construção cênica fiz o seguinte questionamento para os dançarinos/participantes: a que essa cadeira remete? O que mobiliza? O que essa cadeira representa? As dançarinas estavam presas umas as outras por elásticos que as unia ou aprisionavam.

O objetivo foi trabalhar a significação do objeto cadeira. Os dançarinos deveriam se perguntar sempre: O que essa obra me diz? A partir disso a movimentação deveria surgir para eles com uma significação especial, traduzindo a intenção cênica expressa nas pinturas e colagens das cadeiras. Porém, como dito anteriormente, para o governante, essa dança deveria significar apenas um entretenimento que foi oferecido a ele e sua comitiva.

#### Cena 3: “O bicho cadeira”

Na transição do espaço cênico do *hall* de entrada para o espaço cênico preparado para a cena 4, tinha um ser “fantástico”, com o corpo cheio de cadeiras. Um personagem que teve corpo metamorfoseado em cadeira: “Bicho Cadeira”.

Durante sua passagem, esse “Bicho Cadeira” falava palavras desconexas, com expressões tresloucadas, rastejando, gritando palavras de ordem contra o poder. O significado dessa intervenção seria uma forma anárquica de dizer a todos que ninguém precisa de um rei ou um governante, ou qualquer tipo de guia que não seja consentido.

#### Cena 4: “Uma cadeira para o rei”

Nesta cena o personagem que representava o governante leva a multidão para o espaço cênico onde se desenrolaria a ação. Ao chegar, posicionou-se no centro do palco e sentou-se no trono para observar os seus subordinados, que estavam realizando movimentos repetitivos inspirados em ações do cotidiano<sup>91</sup>, enquanto o público também se acomodava.

Nesta cena, busquei trazer ao público as relações de poder, assim como a derrocada desse poder ao ser derrubado pelas mãos dos subordinados.

A “cadeira trono” foi transformada em uma “utopia anárquica da comunhão”, em que os povos (representados pelos dançarinos/participantes) se uniram em prol da “extinção do poder”, celebrando ao final da coreografia, por meio da *dança a dois*.

#### Cena 5: “Retorno ao poder”

Após a celebração as luzes se apagaram, então, em seguida, um foco se abriu sobre a cadeira/trono e lá havia outro “dono do poder”.

---

<sup>91</sup> São movimentações/ações que foram transformadas em dança.



O significado dessa última cena foi a tentativa de mostrar a todos que “uma revolução” contra a opressão pode gerar outra forma de opressão.

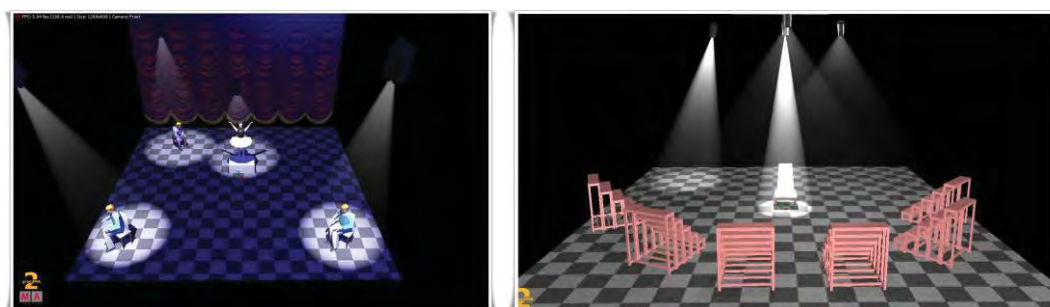
### **Propostas para cenografia/iluminação**

Quando fiz alguns esboços e rascunhos para a criação de uma instalação coreográfica, concluí que cada cena, que estava sendo construída, poderia ter uma instalação diferenciada.

Resolvi investir na proposição da criação de várias instalações, em vez de uma; criei alguns esboços para que o grupo apreciasse e pudesse também propor soluções cênicas.

Decidi realizar o espetáculo utilizando os espaços cênicos disponíveis no Instituto de Artes: Teatro Maria de Lourdes Sekeff, *hall* de entrada para os teatros, corredor de transição e o Teatro Reynuncio Lima.

O público deveria caminhar por estes espaços cênicos durante o espetáculo, intervindo, participando ativamente do espetáculo.



**Ilustração 48 e 49: Maquete eletrônica da proposta cenográfica para as cenas 1, 4 e 5; nessas maquetes posicionei os personagens e os objetos de cena.**

O intuito foi de que o público pudesse transitar pelas instalações junto aos dançarinos/participantes, sendo que o mesmo era conduzido de uma instalação para outra conforme o término de cada cena coreografada, seguindo em procissão, conforme descrito no roteiro.

Esse espetáculo foi apresentado no formato de um *work in progress*<sup>92</sup>. Ou seja, uma obra aberta a novas leituras, podendo ser encerrada ali, ou podendo ser continuada conforme o interesse das pessoas que a realizaram.

<sup>92</sup> Como já mencionado anteriormente na p. 94.

## - Fase 5

Após a apresentação da obra, senti a necessidade de retornar à sala de ensaios. Busquei uma nova reestruturação da obra coreográfica “*work in progress*”. Rediscuti o tema, propus ao grupo mudanças para melhoria do processo de criação cênica com base em depoimentos levantados junto ao público, a coordenação do grupo IAdança, e também aos próprios dançarinos/participantes que foram os principais colaboradores deste processo de criação.

As fases<sup>93</sup> 1 e 2 ocorreram durante o período de Maio e Junho; a fase 3 ocorreu no final de Junho e Julho. A fase 4 ocorreu no mês de Agosto e, a última fase, entre os meses de Setembro a Novembro de 2009.

Para a reestruturação da obra, uni as cenas 1 e a 4 (“A descida” e “Uma cadeira para o rei”), fazendo uma síntese do que foi trabalhado em termos de movimentação coreográfica. Mantive as intenções das cenas já mencionadas acima, porém busquei eliminar o caráter “panfletário” da obra. Não tinha mais um trono, nem uma procissão. As relações de poder poderiam estar presentes, porém de uma forma menos explícita.

A essa nova obra, chamei “Citações...”; imprimi nas cenas novas ações que buscaram “citar”, fazer referência a personagens e situações da história da dança, conforme sugere a obra de António Pinto Ribeiro.

Já as cenas 2 e 3 (a da instalação coreográfica e a do bicho cadeira), foram aproveitadas para a criação de uma videodança: “Metáforas, ou Por Exemplo as Cadeiras”, que mencionei anteriormente. Essa obra também utilizou o tema “cadeiras”, porém em um sentido metafórico em busca da metamorfose ou fusão do homem e a cadeira.

O personagem, que fez um solo coreográfico, encontrava-se em um mundo isolado, cercado por cadeiras/temas, que simbolizavam o seu subconsciente. Nesse mergulho para dentro de si, este personagem sofreu uma metamorfose. Tornou-se um “bicho cadeira”, o mesmo do espetáculo dançado em Agosto. Porém, esse novo “bicho” surgiu mais forte, cruel e antropofágico.

Essas obras se encontram no Apêndice B. “Citações...” não chegou a ser apresentada ao público na íntegra, pois o ano em que isto se deu, chegara ao fim. Entretanto, há o registro da apresentação que foi realizada no projeto “Movimento e Cultura na Escola: Dança”, o qual denominei: “Citações, fragmentos...”, que é uma

---

<sup>93</sup> Como dito antes, o processo de criação desta obra com a metáfora das cadeiras começou em 21 de Maio de 2009.

parte finalizada da obra “Citações...”

### **4.3 Desdobramentos: percalços e novas proposições para o IAdança**

Apresentar um projeto de extensão significa, no caso do IAdança, inter-relacionar pesquisa, ensino e extensão por meio da produção artística e acadêmica.

Esta produção também se deu em várias “esferas do fazer/agir/pensar o corpo”, sendo que o IAdança se constituiu no campo desta pesquisa viabilizando também outras redes de ação, tais como a possibilidade de desenvolvimento de iniciações científicas, formação de público, formação profissional, além da produção de obras coreográficas. Nestas, também houve outros desdobramentos, pois algumas apresentações ocorreram nos *campi* da Unesp para os alunos universitários, funcionários, professores, etc.; outras em escolas de nível técnico e ensino fundamental; e outras ainda em apresentações para o grande público.

Também é necessário ressaltar que o projeto do grupo IAdança se articulou com outra pesquisa realizada no Instituto de Artes, o da mestranda Cláudia de Souza Rosa, ao contribuir com o projeto “Movimento e Cultura na Escola: Dança”, pois a pesquisa dela também esteve diretamente ligada ao projeto mencionado.

Dessa forma, a minha contribuição como proponente/pesquisador desta edição do IAdança, pretendeu trazer aos participantes do projeto de extensão, juntamente com todos os envolvidos, tanto colaboradores, público, outras instituições de ensino formal, ou não, de ensino da arte, uma reflexão do corpo e para o corpo que se traduziu em pesquisa, criação, produção artística e científica.

Porém, houve variáveis que influenciaram no andamento desta pesquisa, as quais trago a seguir:

-A sala de aula inadequada, percalços na utilização do espaço:

Como mencionei anteriormente, naquele ano houve a mudança de localização das instalações do Instituto de Artes da UNESP, sendo o laboratório de dança não estava concluído dificultando a realização do curso de dança contemporânea aplicada junto ao grupo IAdança. Isso às vezes causava um pouco de desânimo nos dançarinos/participantes devido as mudanças constantes de espaço de aula.

-Falta de esqueleto para estudos em aula:

Apesar de não ser totalmente essencial para a realização desta pesquisa, esse recurso pedagógico fez falta para uma melhor compreensão dos exercícios propostos nas aulas em que apresentei os princípios do método Béziers para o IAdança.

-Horário e dia inadequados:

Por motivos de falta de espaço, ou seja, em outros dias e horários os laboratórios de dança e cênicas estavam ocupados, os encontros do grupo se deram às quintas e sextas-feiras. O horário de quinta-feira foi adequado, sempre estava presente todo o grupo, com poucas faltas registradas neste dia. Porém, nas sextas-feiras quase sempre havia muitas faltas dos dançarinos. Isso foi o fator que mais prejudicou o andamento do processo de criação, assim como o de formação do grupo. Principalmente daqueles que nunca compareciam na sexta-feira, alegando ser um dia em que a cidade de São Paulo estaria com o trânsito muito congestionado, não conseguindo chegar a tempo para os ensaios.

-Grupo de pessoas sem conhecimento prévio de dança e com interesses diferentes:

O grupo IAdança se renova todos os anos. Os motivos para essa renovação constante de elenco residem nos objetivos de cada dançarino/participante. Como a maioria são alunos dos cursos de graduação<sup>94</sup> no Instituto de Artes, muitos acabam mudando para outros interesses dentro do curso de Artes ao qual está vinculado: Música, Artes Visuais ou Teatro.

Assim como os graduandos, dançarinos/participantes do grupo IAdança, outros integrantes do grupo, os membros da comunidade, aspirantes aos cursos de mestrado oferecidos pelo PPG – Programa de Pós-Graduação do IA, ou mesmo mestrandos e participantes do GPDEE – Grupo de Pesquisa: Dança, Estética e Educação, às vezes também deixavam o grupo pelos mesmos motivos: mudavam os interesses, ou até mesmo conseguiam se fixar em outros grupos ou companhias de dança fora da universidade.

Isso acabou dificultando o andamento e a continuidade de produção coreográfica do grupo, comprometendo também o repertório de criação na medida em que o elenco, e inclusive o coreógrafo convidado para o ano, deixava o grupo.

Essas foram algumas variáveis que permearam a construção das obras

---

<sup>94</sup> Até a realização desta pesquisa, ainda não existia o curso de Dança no Instituto de Artes.

coreográficas criadas naquele ano, influenciando diretamente nos resultados obtidos na produção artística em 2009.

Como fui convidado a continuar orientando um processo de criação no grupo IAdança (2010 e 2011), percebi que alguma estratégia precisaria ser pensada para poder minimizar os efeitos dessa condição para o projeto IAdança.

Em 2010, também fiz uma divulgação no site da UNESP, do Instituto de Artes no *campus* Barra Funda, com chamada para a composição do novo elenco do grupo IAdança.

Decidi não “convidar” as pessoas a participar do IAdança sem uma exigência ou condição prévia voltada aos interesses do grupo. Como estratégia de mudança, no ano de 2010, propus à coordenadora uma “audição pública” para o ingresso no grupo. Então, para a escolha do elenco, primeiramente foi colocado no site do Instituto de Artes da Unesp<sup>95</sup>, uma nota explicativa informando a abertura de inscrições para ingresso no grupo IAdança:



*Ilustração 50: Anúncio sobre abertura de inscrições com uma audição pública para participar do grupo IAdança, com informação sobre horários e dias da realização da mesma. Este aviso ficou disponível no site do Instituto de Artes da UNESP por 15 dias.*

Resolvemos com isso, limitar o número de vagas a 20 pessoas. Os critérios de seleção foram relacionados às metas do projeto IAdança e também aos interesses e disponibilidade das pessoas que compareceram na audição, levando em conta as condições propostas para participar de um grupo de extensão universitária. Tais condições foram expostas aos dançarinos/participantes para que os mesmos pudessem

<sup>95</sup> Instituto de Artes da Unesp <[www.ia.unesp.br](http://www.ia.unesp.br)>

escolher entre continuar ou não no processo de seleção.

Para o ingresso foi preciso participar de uma aula prática de dança, com uma roda de conversa e entrevista coletiva, para que esses interessados pudessem conhecer um pouco das propostas coreográficas, a linha de pesquisa desenvolvida junto ao grupo IAdança, assim como o projeto para o ano de 2010.

Dos dançarinos/participantes do ano anterior (2009), somente uma aluna do curso de graduação em Música vinculou seu projeto de iniciação científica – TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) ao projeto IAdança em 2010. Assim como nos outros anos, 2005 a 2008, o IAdança havia se desfeito e recomeçava com um novo elenco.

Os objetivos ao realizar uma “audição pública” foram: selecionar pessoas cujo interesse estivesse voltado para a criação em dança; oferecer aos interessados a oportunidade de construir um projeto inovador que pudesse ter continuidade visando o fortalecimento do grupo; selecionar pessoas que tivessem um conhecimento prévio em dança (não importando qual tipo de dança); oferecer a oportunidade de participar da produção artística de espetáculos de dança para o ano; resgatar o repertório do grupo criado no ano anterior.

Com essa nova estratégia, pude então observar as mudanças no perfil e na composição do elenco. As pessoas que compareceram ao processo seletivo, já vieram com uma intenção voltada à experimentação corporal para o movimento. Todos os inscritos na audição tinham em seu histórico de formação algum momento em que estudaram dança, tanto em vivências em espaços culturais, como em academias e escolas de dança.

O projeto IAdança recebeu inscrições de pessoas com formação em dança contemporânea, danças brasileiras, danças urbanas (dança de salão, dança de rua), além de pessoas com formação em educação física e algumas com experiência em circo e *Parkur*<sup>96</sup>.

O resultado foi a formação de um elenco de dança com objetivos claros, ainda que heterogêneo (devido a diferentes formações em dança), porém com menores

---

<sup>96</sup> *Parkour* (por vezes abreviado como PK) ou *l'art du déplacement* (em português: arte do deslocamento) é a possibilidade de locomover-se, usando as habilidades do corpo humano, saltando, rolando, escalando sobre obstáculos diversos; é praticado em diversos ambientes. Criado para ajudar a superar obstáculos de qualquer natureza no ambiente circundante — desde galhos e pedras até grades e paredes de concreto — e pode ser praticado em áreas rurais e urbanas. Disponível em: <<http://www.lepartanos.com/2009/03/historia-do-parkour.html>> Acesso em 22 de abril de 2011.

dificuldades no entendimento das propostas para o projeto IAdança, e também interessadas em conhecer os aspectos que se relacionam ao fazer e pensar a dança na contemporaneidade. Percebi menor dificuldade em trabalhar com os processos de criação desenvolvidos durante o ano de 2010, em relação ao ano de 2009.

Essas alterações em relação à escolha do elenco possibilitaram o fortalecimento e a união entre os componentes do grupo, pois os interesses dos participantes se tornaram mais próximos, tanto que a base do grupo não se alterou para o ano de 2011, conseguindo manter um elenco razoável para a continuidade dos trabalhos.

Além dessas propostas que apresentei para o ano de 2010, também consegui alterar os horários dos encontros do grupo, o que facilitou ainda mais o processo de construção cênica e corporal que se deu no laboratório de Dança, que a partir deste ano contou com instalações adequadas, piso apropriado, espelhos, esqueleto e armários disponíveis, além de uma aparelhagem de som razoável para a realização de aulas de dança e ensaios.

Assim, tal percurso me levou às *InConclusões* desta pesquisa, que apresento a seguir.



## 5. *InConclusões*

A arte visa a verdade, se ela não for imediata; sob este aspecto, a verdade é o seu conteúdo. A arte é conhecimento mediante a sua relação com a verdade; a própria arte reconhece-a, ao fazê-la emergir em si. No entanto, enquanto conhecimento, ela não é nem discursiva nem a sua verdade é o reflexo de um objecto.

(ADORNO, 2003, p. 43)

No início eu era um artesão... Porém, com esta pesquisa, além de artesão, descobri que sou um contador de histórias/histórias.

Neste trabalho busquei renovar fontes, atualizar bibliografias, compreender o processo de criação em Arte na dança contemporânea, comparar, perceber, ouvir os dançarinos/participantes que foram também os coparticipantes desta pesquisa e que me auxiliaram no encontro de perspectivas que revelaram caminhos para a realização de um projeto de construção coreográfica. Tive a oportunidade de adquirir conhecimento e aperfeiçoamento, tanto no pensar, quanto no fazer Dança.

Esta pesquisa nunca teve como premissa a apresentação de uma obra artística, pois a obra “finalizada” encerra o pensamento, fecha um contexto, está entregue ao mundo, se deixa vislumbrar pelo olhar do espectador. Perde também as rédeas da autoria que a partir de então, vai ao encontro de novas histórias para se contar/ou dançar. Por isso a opção pelo “trabalho em progresso”: o *work in progress*.

Busquei no *work in progress* caminhos para apresentar a obra coreográfica “Por exemplo as cadeiras”. Em Arte, o trabalho em progresso designa uma obra inacabada, em andamento, apresentada ao público como parte de um processo de criação, também designando uma obra artística aberta, em que está implícita a noção de obra em feitura, de risco, de projeção ao longo do tempo/espço.

Isso causou estranhamento para alguns dançarinos/participantes e para uma parte do público. Cohen (2006), diz que isso não é novo, é aplicado nas artes, na ciência, na comunicação, na filosofia e psicologia, e em quaisquer disciplinas que utilizem, ou incorporem, em seus modelos a “temporalidade e as ocorrências do processo”. Corre-se riscos ao se fazer opção por esta construção artística. É preciso clareza ao apresentar resultados, pois pode ocorrer que, aos olhares desapercibidos, a obra está sem um rumo, ou até mesmo inconsistente.

O que apresentei ao público foi uma possibilidade cênica, sendo que ao retornar à sala de ensaios, propus novos caminhos e desdobramentos para a obra, o que não invalidou os resultados já alcançados até então. Por isso *InConclusões*, metáfora que visa enfatizar o trabalho em progresso/processo, aberto a novas possibilidades.

Nesta pesquisa também fiz opção pelo discurso em primeira pessoa. Isso diz respeito ao fato de querer relatar uma experiência que partiu de um conhecimento prévio, um conhecimento adquirido ao longo de toda uma carreira profissional. Um relato pessoal, com uma autoria identificada, deixando de lado a impessoalidade, correndo com isto riscos. Esse conhecimento prévio foi se alterando à medida em que fui refletindo sobre o fazer/pensar dança.

Busquei nesse discurso, assim como no *work in progress* do processo de criação, me colocar à frente desta pesquisa assumindo riscos, construindo um texto, com idas e vindas, permeado de perguntas que precisavam de respostas. Tais respostas foram pessoais, o que não invalidou o coletivo, o esforço empreendido por todos os participantes da ação. Por isso, também, a escolha pelo estudo de caso como recurso de investigação, em que pude conceber este trabalho artístico/científico, com a colaboração de um grupo extensionista em uma universidade pública.

Mas houve alguma modificação no modo de agir/pensar deste pesquisador, antes e depois de propor o processo de criação descrito nesta pesquisa?

Poder integrar uma equipe de estudos em Artes, e principalmente Arte que fala de Dança como área de conhecimento, me despertou a vontade de querer prosseguir nessa busca por mais conhecimento: produzir arte, ideias, além de auxiliar na formação de pessoas que porventura necessitassem de algo com o qual pudesse contribuir.

O fato do grupo IAdança ser teórico/prático proporcionou a oportunidade de discutir projetos, ampliar repertórios de conhecimento em uma troca permanente com aqueles que me auxiliaram todos os dias na investigação sobre os processos de criação na dança contemporânea. O trabalho realizado pelo grupo dialogou com outras linguagens da Arte (música, dança, teatro e artes visuais), com outros projetos de pesquisa e extensão universitária (iniciação científica), com projetos de pesquisa acadêmica (mestrado e doutorado), com a formação universitária (alunos dos cursos de graduação), além de promover reflexão, via produção artística e bibliográfica, se estendendo ao meio acadêmico, transbordando para a comunidade.

Nesse diálogo, tive a oportunidade de refletir sobre meu processo de criação, e como fui tocado pelo processo de criação empreendido junto aos dançarinos/participantes do grupo IAdança. Influenciei e fui influenciado.

Assim como na Arte Contemporânea, tudo foi urgente, “para o dia de ontem”, transcorrendo em uma velocidade vertiginosa, às vezes com dois, três, ou mais eventos ocorrendo simultaneamente. Apesar de ser recente a formação do IAdança, o mesmo tem uma agenda repleta durante o ano. Precisa apresentar resultados rápidos, ter um repertório que sustente os compromissos assumidos pela coordenação do grupo. O que não deixa de ser um desafio para o processo de criação.

Aprendi a ser ágil nas escolhas, a priorizar urgências, além de minhas próprias dificuldades, a ouvir as dificuldades dos dançarinos/participantes do grupo, os quais necessitavam de especial atenção, devido ao fato de que não eram dançarinos profissionais, alguns nem mesmo amadores. Eram pessoas com habilidades em outras áreas de conhecimento da Arte que, por razões pessoais, ensejavam adentrar nos caminhos da dança. O que de fato possibilitou ações inter/multidisciplinares.

Nisso tudo, havia uma espécie de “contrabando” acontecendo em sala de aula/ensaios, nos processos de aprendizagem/ensino e de criação. Nas palavras de Edgar Morin (2000), a tarefa foi promover “um contrabando do saber”, fruto de uma peregrinação pelos corredores da universidade, das bibliotecas, das ruas movimentadas da cidade de São Paulo com metrô lotados, ônibus cheios, horários apertados, em busca das razões que nos movia a estar ali.

A guisa do pensamento Baushiano<sup>97</sup>, outra pergunta que sempre permeou as ações do grupo e, conseqüentemente as minhas (FARIA, 2003), foi: o que faz com que me mova? Por que vou por ali e não por aqui? Que ação, gesto, movimento, impulsiona um processo de criação em determinada direção?

À medida que avançava com as experiências nos ensaios e na preparação corporal do grupo, experimentei novas indagações, *In Conclusões*.

Foi necessária uma visão “poli ocular” para que entendesse que as disciplinas/habilidades se mesclam, geram novas relações na busca por respostas, se traduzindo diferentes caminhos para a criação.

Morin (2000), diz que é necessário que procuremos “juntar” as mais variadas

---

<sup>97</sup> Filipino "Pina" Bausch (27 de julho de 1940 - 30 de Junho de 2009) foi uma coreógrafa de dança alemã e uma influência importante no desenvolvimento da dança *Tanztheater* (dança-teatro).

áreas de conhecimento a fim de evitarmos a fragmentação, é necessário um esforço para que o conhecimento seja pertinente, onde os saberes devem contemplar uma educação que abranja, o contexto, a globalidade, o multidimensional (pois o ser humano é biológico, psíquico, social e afetivo), o complexo (a ligação entre a unidade e a multiplicidade). Uma educação deve se complementar e ser complementada com uma visão ampla a qual perpassa pela globalidade.

Trago assim, as principais indagações que permearam este trabalho no intuito de *in* concluir o trajeto traçado desde o início prático/teórico desta pesquisa. Prático, pois foi uma pesquisa que partiu da ação para a reflexão, buscando elementos para compor um processo de construção teórica.

Mas afinal, houve modificações no grupo?

Com a realização desta pesquisa em 2009, pude lançar mão de estratégias metodológicas que lançaram as “sementes” para um trabalho com maior durabilidade no ano seguinte, com uma significativa melhoria da qualidade dos trabalhos coreográficos, assim como na ampliação do repertório artístico do IAdança.

Com a perspectiva de que o grupo se renovava todos os anos, a partir do ano de 2010, após experiência adquirida no ano anterior como orientador coreográfico, consegui estabelecer critérios para se criar um núcleo fixo que continuou participando do projeto IAdança em 2011. Com isso houve uma transformação e uma renovação estrutural do grupo.

Mas ainda me pergunto, será que esta pesquisa respondeu às expectativas e objetivos, dos dançarinos/participantes, minhas, e do programa de Pós-Graduação da UNESP?

Refleti sobre meu processo de criação e percebi que no grupo, em 2009, houve dificuldades entre os participantes em se integrar totalmente no trabalho proposto, assim como no processo de criação empreendido naquele período, sendo que no ano seguinte, com as estratégias que adotei, houve diferenças significativas no aproveitamento de quase tudo o que foi proposto ao grupo na realização desta pesquisa. Hoje me vejo também como um mediador que provoca essa integração por meio do desenvolvimento de ações educativas no IAdança.

Alguns dançarinos/participantes deixaram seus depoimentos sobre como se sentiram participando de apresentações:

**BRUNA BARBOSA:**

*“Senti que houve um acréscimo, uma subida de nível na atuação das pessoas, houve uma interação maior entre os componentes, o grupo cresceu e se tornou um pouco mais consistente do que havia anteriormente. As apresentações foram mais fluidas, tinha luz, um espaço cênico delimitado, um público... foi muito construtivo.”*

**FLÁVIA COELHO:**

*“Pelo pouco tempo que esta formação do grupo tem, houve uma ótima integração entre todos. Tivemos um JOGO, tivemos uma interação com a plateia, as pessoas se apresentaram com mais vontade, com mais garra, havia luz, cor, público enquanto o grupo estava confiante.”*

**ANA ARAÚJO:**

*“Foi muito bom, adorei. Foram ótimas acomodações, nos alimentamos bem, ensaiamos (um ensaio ótimo, onde todos se integraram no empenho de uma apresentação perfeita), a apresentação ocorreu muito bem. Foi o melhor dia que já nos apresentamos. Adorei muito participar. As pessoas se conheceram mais, estávamos todos integrados. Desde a viagem, no ônibus, já houve uma grande integração das pessoas.”*

**MIRTHES DE PAULA:**

*“Também achei ótimo, principalmente acomodações, o público, as pessoas, a interação, o empenho de todos. Foi o melhor dia deste trabalho. Acho que nunca nos apresentamos tão bem...”*

**FÁBIO DASHER:**

*“Houve uma interação, uma grande troca de energia, o grupo tinha uma afinidade que foi se construindo desde a viagem, foi importante a questão da aproximação das pessoas. Foi importante para as pessoas se conhecerem melhor. Rolou uma energia muito positiva. Havia um clima de bem favorável, o público ajudou muito na aproximação.”*

**MARIANA TEÓFILO:**

*“Foi excelente, gostei de tudo, do lugar, havia camarins, havia uma interação entre os participantes, tinha uma energia positiva acontecendo. Foi muito bom. Houve um crescimento do grupo. Foi a melhor apresentação feita até hoje.”<sup>98</sup>*

Após as mudanças empreendidas na apresentação de 29 de agosto de 2009 (o primeiro *work in progress*), o grupo apresentou duas outras obras: “Citações...” (que não teve um final determinado por falta de mais tempo para ensaios, discussões, etc.); e a segunda, que apresentou um resultado finalizado em uma videodança (que apesar de não utilizar a *dança a dois* atendeu às expectativas desta pesquisa, revelando um

---

<sup>98</sup> Depoimento de alguns ex-integrantes do grupo IAdança que participaram do processo de criação durante o ano de 2009, com relação às apresentações realizadas na cidade de Presidente Prudente, por conta do II FÓRUM DE CULTURA, ocorrida no SESC Thermas.

processo de criação que partiu desta mesma investigação).

No ano seguinte, com o resgate da obra “Jogos Corporais”, houve um significativo progresso na estruturação do grupo IAdança, o que pôde se vislumbrar foram as ações empreendidas na reorganização do grupo que auxiliaram na configuração de uma linha de trabalho mais consistente, resultando em obras com um perfil diferenciado, ainda permeada pelo *work in progress*, porém, com aspectos mais consistentes e estruturados, voltados para a construção de uma “narratividade” cênica, que expôs um amadurecimento dos trabalhos que desenvolvi juntamente com os dançarinos/participantes do IAdança.

Mas se a problemática deste estudo é: como a *dança a dois* sofre transformações em sua forma de execução e é possível desenvolver um processo de criação em dança contemporânea, com *dança a dois*, junto a um grupo de pessoas com diferentes histórias corporais?

Sim, é possível um processo de criação em dança contemporânea com *dança a dois*, e que também essa *dança a dois* sofrerá variações conforme sua aplicação, utilização e objetivos junto a diferentes grupos interessados na “Experienciação” corporal. Independente da formação anterior do dançarino/participante, essa estratégia de preparação corporal permite diferentes resultados cênicos e corporais, conforme o empenho da pessoa interessada nessa estratégia e também das ações empreendidas pelo orientador coreográfico do grupo.

Como isto se dá em um grupo de extensão universitária? E quais as relações que surgem deste encontro?

É possível observar que, conforme as premissas que desenvolvi utilizando a *dança a dois*, pode-se chegar a um resultado cênico que depende de vários fatores, dentre os quais: a disponibilidade (tempo presente) dos participantes nos ensaios; a quantidade e duração de horas de ensaio por semana (fatores que pesaram em muito no desenvolvimento desta pesquisa em 2009); a infraestrutura adequada para a realização dos trabalhos; bolsas de estudo como auxílio financeiro aos dançarinos/participantes do grupo; a formação de uma equipe técnica que cuide da produção, divulgação e planejamento das atividades artísticas do grupo (cuidando de agendamentos, recursos necessários para as apresentações: condução, estadia, alimentação, etc...).

Também é preciso salientar sobre a experiência do orientador coreográfico em

lidar com grupos com formação artística multidisciplinar, pois é necessário que se saiba aproveitar as qualidades e o conhecimento prévio em Arte do dançarino/participante, a fim de poder explorar uma gama maior de possibilidades de criação artística junto ao grupo.

Neste caso, juntamente com minha experiência anterior, tive a oportunidade de adquirir novos conhecimentos dentro do grupo IAdança. A princípio, consegui propor caminhos para a solução de problemas que iam surgindo durante o processo de criação do grupo, porém tive muitas dificuldades ao lidar com agendamentos, compromissos com data e local marcados. Deparei-me com situações em que não conseguia cumprir prazos, me levando a procurar novas alternativas para essa situação.

Outros fatores que provocaram mudanças em minha forma de agir e que desafiou meus conhecimentos prévios em lidar com processos de criação, foram as variáveis descritas no capítulo anterior: como lidar com atrasos dos componentes do grupo, com questões cruciais como pontualidade, assiduidade, participação, e até mesmo motivação? São questões pedagógicas que me levaram a repensar posturas antes adquiridas.

Tornei-me mais flexível, aprendi a entender as dificuldades dos dançarinos/participantes. Tive que “aprender” também a ser paciente e tolerante com relação a metas.

O grupo IAdança necessita de urgências nos seus processos de criação. Tem uma agenda a cumprir e o orientador coreográfico precisa lidar com imprevistos, datas que surgem repentinamente, prazos curtos, etc.

Em 2009, tive dificuldades com o grupo, pois o “conhecimento prévio” com processos de criação não foi suficiente para lidar com imprevistos, aprendi então a ser mais ágil, a prever imprevistos, a cuidar da agenda. Em 2010, como dito anteriormente, foi mais fácil lidar com todas essas questões, pois o conhecimento adquirido junto ao IAdança me proporcionou melhor desenvoltura para solucionar esses imprevistos, além de propor mudanças que resultaram em um crescimento do grupo.

Isso pode influenciar diretamente na organização em processos de criação, pois é necessário estabelecer relações que se afinem com a proposta final, juntamente com os ensaios de cada participante do grupo. Caso o orientador não consiga estabelecer essas relações de conhecimento/interesses, pode ocorrer uma ruptura na estrutura relacional



do grupo, gerando insatisfações, frustrações e descontentamento por parte de todos.

Neste grupo de extensão universitária, pude perceber que essas relações entre o conhecimento trazido pelo aluno influenciam em muito o processo de criação, estabelecendo uma considerável riqueza de material cênico aproveitado para a construção das obras coreográficas, inclusive mudando os rumos previamente estabelecidos no projeto inicial do processo de criação.

Um exemplo disso se vê na fala de Larissa Costa (2009) - musicista participante do grupo:

*“Todo o percurso vivido no IAdança foi uma grande novidade para mim. Trabalhar o processo de criação foi um desafio muito interessante. Em minhas atuações como musicista sempre me limitei muito à função de mera intérprete, em geral muito presa a partituras ou outros fatores que podem ser considerados ‘limitantes’. No IAdança, trabalhando o processo de improvisação, pude perceber limitações no trato com meu instrumento e com minha musicalidade, o que foi de extrema importância, pois a partir destas constatações, pude buscar sanar essas dificuldades, trabalhando áreas fundamentais.*

*Além disso, ampliei meus ‘horizontes musicais’, passando a dedicar maior atenção ao repertório contemporâneo, fonte de estudo e pesquisa para melhor atuar no projeto. Outro aspecto muito marcante foi, sem dúvida, passar a ter noções sobre o riquíssimo mundo da dança contemporânea. E da expressão corporal. Pude, através da experiência, me envolver, por exemplo, em ‘jams’, outra total novidade para mim. Ter que lidar com meu corpo, meus movimentos e com o fato de ser vista por outras pessoas, foi um desafio que me ajudou a trabalhar minha expressividade e controlar ansiedade e timidez ao lidar com o público; o que significa, sem dúvida, grandes avanços no meu desenvolvimento pessoal, especialmente como musicista.”*

Nessas relações entre os participantes do grupo, o “contrabando” de conhecimento foi um fator determinante na construção das obras coreográficas apresentadas desde o início desta pesquisa.

Assim, a *dança a dois*, permeou expressivamente o processo de criação. Possibilitou também uma metodologia que se valeu do diálogo constante com o grupo, entre corpos que se fizeram pensantes, ágeis, criativos, com trocas de conhecimento, debates, avaliações e autoavaliações, gerando um ambiente de “trocas” saudável, em que todos tinham voz e vez nesta pesquisa, na sala de aula e no palco:

**MARIANA TEÓFILO:**

*“Eu saio do IAdança com um repertório ampliado de movimentos corporais e com uma contextualização do desenvolvimento da Dança do século passado até os dias de hoje [...]*

*No começo do processo, me vi dialogando com a obra, porque trazíamos ideias. Estávamos inseridos nos processos de criação, depois da coreografia pronta, me senti um pouco distante da obra. Meu envolvimento foi mais com o movimento que ocorria nas 'jams'. Mas no todo foi muito interessante porque não conhecia nada de Dança; e conheci bastante coisa que me interessou; o que fizemos de técnicas de dança contemporânea me fez querer continuar dançando. [...] o projeto IAdança me fez colocar em prática o que vi em minha graduação, portanto, minha participação nesse projeto foi gratificante e fundamental na minha vida profissional..."*

Como criador, aprendi junto a esta investigação: sistematizar, organizar e estabelecer metas conforme o grupo que estou envolvido. Pude ampliar minha formação profissional, me ajudando a entender melhor o processo de criação em dança contemporânea.

Consegui, com isso, modificar o modo de agir/fazer/pensar dança por meio das experiências adquiridas durante os anos de 2008 a 2011 junto ao grupo IAdança e o também no GPDEE.

Entendi os mecanismos de um projeto extensionista dentro de uma instituição de ensino universitário, aprendendo na prática a "lidar" com os protocolos, organização estrutural dos grupos de extensionistas, assim como compreender melhor o processo de formação de público e artístico que é promovido pelo grupo IAdança.

Com isto, tenho claro que a ação leva a uma reflexão constante e permite uma volta à ação de uma maneira inteiramente diferenciada. Nas palavras de Schön (2000), o *practicum* se dá nas situações de confusão e incerteza que permitem o processo de aprendizagem. Nesse sentido não é possível desconsiderar que na interação interpessoal, nos momentos vividos por mim e pelos dançarinos/participantes, no fazer/pensar dança, houve a construção de um conhecimento advindo da prática que foi compartilhado, refletido, impregnado, marcado em nossas criações e apresentações ao longo do percurso deste estudo.

Nessas *InConclusões*, esta pesquisa deixa espaço para perguntas, diálogos, continuidades, buscando desta forma, fortalecer a área da Dança, trazendo ao público, à comunidade, aos pesquisadores e interessados no assunto, novas possibilidades de percepção do universo da dança contemporânea. Trago com isso, minha contribuição, na esperança de que a *dança a dois* continue descortinando novas possibilidades em novos processos de criação.

## Referências

ADORNO, Theodor W. *Experiência e criação artística: arte e comunicação*. Lisboa: Editora Edições 70, 2003.

AGG, Katia. *Contato, técnica energética e improvisação: investigação na construção da personagem marabá*. 2005. 162 f. Dissertação (mestrado em Artes apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas). Campinas, São Paulo.

BEY, Hakim. *TAZ zona autônoma temporária*. São Paulo: Conrad Editora, 2004.

BÉZIERS, Marie-Madeleine; PIRET, Suzane. *A coordenação motora: aspecto mecânico da organização psicomotora do homem*. Tradução por Ângela Santos; ver. téc. Lúcia Campello Hahn. São Paulo: Summus, 1992.

BORELLI, Solange. *A dança no reino do improvável: as interferências do acaso na ação coreográfica*. 2004. 99 f. Dissertação (mestrado em Artes apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas). Campinas, São Paulo.

CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens*. Lisboa: Edições Cotovia Ltda., 1990.

CAMINADA, Eliana. *História da dança: evolução cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel*. 2007. 256 f. Tese (doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP). São Paulo, São Paulo.

CARNEIRO, Edison. *Samba de umbigada*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1961.

CARVALHO, Diogo Túlio Wernik de. *Contato Improvisação: Implicações Metodológicas e Pedagógicas*. 2004. 53f. Monografia (Licenciatura em Educação Artística apresentada a UNB – Universidade de Brasília). Brasília, Distrito Federal.

CHIZZOTTI, Antonio. *Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2006.

CONTACT Improvisation. *What is contact improvisation?* London, s/d. Disponível em: <<http://contactimprovisation.co.uk/>> Acesso em: 09 de fev. de 2009.

CONTACT Quarterly. *Contact collaborations, inc*. New York, 1978. Disponível em: <<http://www.contactquarterly.com/>> Acesso em: 09 de fev. de 2009.

CONTATO Improvisação. Londrina, Conexão dança, 2009. Disponível em: <<http://www.conexaodanca.art.br/estudoimp.htm>> Acesso em: 09 de fev. De 2009.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CUNNINGHAM, Merce. *About Merce*. Set. 1994. Disponível em: <<http://www.merce.org/>> Acesso em: 30 de Ago. 2010.

DUNCAN, Isadora. *Fragmentos autobiográficos*. Tradução Lya Luft. Porto Alegre: L&PM, 1996.

EFEGÊ, Jota. *Maxixe: a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

ELLMERICH, Luís. *História da dança*. São Paulo: Ricordi, 1987.

FACHIN, Odília. *Fundamentos de metodologia*. São Paulo: Saraiva, 2002.

FARIA, Ítalo Rodrigues. *Dança-Teatro: de Pina Bausch aos palcos Brasileiros*. 2003. 72f. Monografia (conclusão de curso do programa de Pós Graduação Lato Sensu em Artes Cênicas - Teatro da USJT - Universidade São Judas Tadeu) São Paulo, SP.

FORTE, Sérgio Henrique Arruda Cavalcante. *Manual de elaboração de tese, dissertação e monografia*. Fortaleza: Universidade de Fortaleza, 2004.

GELEWSKI, Rolf. *Casa Sri Aurobindo: núcleo para o livre desenvolvimento da consciência*. s/d. Disponível em: <[http://br.geocities.com/casa\\_sri\\_aurobindo/a\\_casa/historico/rolfgelewski.htm](http://br.geocities.com/casa_sri_aurobindo/a_casa/historico/rolfgelewski.htm)> Acesso em: 06 de Fev. de 2009.

\_\_\_\_\_. *Ver, ouvir e movimentar-se: dois métodos e reflexões referentes à improvisação na dança*. São Paulo: Nós Editora, 1973.

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 1991.

GODOY, Kathya Maria Ayres de. *Dança no 3º grau: o desenvolvimento da auto-expressão criativa*. 1995. Dissertação (mestrado em Educação: Psicologia da Educação, PUC). São Paulo, São Paulo.

GODOY, K. M. A. (Org.); ANTUNES, Rita de Cássia de Souza Franco (Org.) . *Dança criança na vida real*. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2008.

HANNA, Judith Lynne. *Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação , desafio e desejo*. Tradução por Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss eletrônico*, versão 3.0. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss e Editora Objetiva Ltda., 2009.

KALTENBRUNNER, Thomas. *Contact improvisation: moving, dancing, interaction, with an introduction to new*. USA: Dance Eyer & Meyer Sport, 2004.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Editora Summus, 1971.

LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho. *Contato improvisação (contact improvisation): 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/index.php/Movimento/article/view/2870/0>>. Acesso em: 02 de Fev. de 2009.

MALANGA, Eliana Branco. *Comunicação e balê*. São Paulo: Edima, 1985.

MORENO, Luís. *Dois na dança: conheça a mais completa das artes*. Santo André: Edição do autor, 2004.

MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez, 2000.

NEDER, Fernando. *Contato improvisação: origens, influências e evolução*. Gens, fluências e tons. 2005. 25 f. Monografia (Trabalho conclusão de curso desenvolvido para a disciplina Evolução da Dança, UNIRIO-CLA). Rio de Janeiro, RJ.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

PALLANT, Cheryl. *Contact improvisation: an introduction to a vitalizing dance form*. North Carolina. USA: Publishers McFarland & Company, Inc, 2006.

PAXTON, Steve. *Material for the spin: a movement study*. Brussels: Contredanse, 2008.

PEREIRA, Roberto. *A Formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

PERNA, Marco Antônio. *Samba de gafieira: a história da dança de salão brasileira*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2002.

REBOUÇAS, Ana Maria; XAVIER, Renata Ferreira. *Lisa Nelson e Steve Paxton*. Revista D'Art, São Paulo, 2001, no. 8, p. 24-33, Dezembro de 2001. Disponível em <[http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista\\_dart/pdfs/dart8%20lisa%20nelson%20e%20steve%20paxton.pdf](http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista_dart/pdfs/dart8%20lisa%20nelson%20e%20steve%20paxton.pdf)> Acesso em 04 de Abril de 2011.

RIBEIRO, António Pinto. *Dança temporariamente contemporânea*. Lisboa: Vega, 1994.

\_\_\_\_\_. *Por Exemplo a cadeira*: ensaio sobre as Artes do Corpo. Lisboa: Livros Cotovia, 1997.

RIOS, Laura. *¿Qué es Release?* México: Danza Ballet, 2007. Disponível em: <<http://www.danzaballet.com/modules.php?name=News&file=article&sid=1087>> Acesso em 20 de Jul. de 2010.

ROBATTO, Lia. *Dança em processo*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

RODRIGUES, Vagner. *Fora da mídia e dentro do salão*: samba-rock e mestiçagem. 2006. 98 f. Dissertação (mestrado em Comunicação e Semiótica apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC) São Paulo, SP.

SACHS, Curt. *Historia universal de la danza*. Buenos Aires: Ediciones Centurion, 1943.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. São Paulo: Fapesp, Editora Annablume, 2007.

SCHÖN, D. *Educando o profissional reflexivo*: um novo design para o ensino e a aprendizagem. Porto Alegre: Artes Médicas, 2000.

SILVA, Eliana Rodrigues. *Dança e pós-modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2005.

VINHAS, Camila. *A arte do contato improvisação*. Dança em Revista, São Paulo, 2007, Ano 1, no. 02, p. 20-22, Janeiro de 2007.

## Filmes

LE MYSTÈRE PICASSO (O mistério de Picasso). Direção Henry-Georges Clouzot. França: Distribuição Magnus Opus, 1956. 1 DVD (75 minutos), NTSC, dvd, áudio dolby digital 2.0, color, preto e branco, legendas: português, inglês, espanhol. Atores: Pablo Picasso, Claude Renoir, Henri-Georges Clouzot. Música: Georges Aurenche.

KALTENBRUNNER, Thomas. Contato improvisação no CONTACT IN RIO 2009. Disponível em <<http://corposeguro.jimdo.com/atividades/contato-improvisao/videos-de-ci/>>, Acesso em 02 de out. 2010. Entrevista concedida comissão organizadora do evento.

## ***Apêndice A - DVD com vídeo aulas e Processo de criação***

Ao entrar o *menu* principal do DVD, opte por “Escolher o processo”, em vez de “Ver tudo”, pois se tem uma melhor dimensão do processo corporal e de criação.



## ***Apêndice B - DVD com espetáculos de 2009, 2010***

Ao entrar o *menu* principal do DVD, opte por “Escolher o espetáculo”, em vez de “Ver tudo”, pois se tem uma melhor dimensão do processo corporal e de criação.

## *Apêndice C - E-mail para Antônio Pinto Ribeiro*

### **Email enviado ao Prof. Antônio Pinto Ribeiro**

de: Ítalo Rodrigues <italo@artescoreograficas.com>

para: Antônio Pinto Ribeiro <apintoribeiro@gmail.com>

cco: Kathya Godoy <xxxxxxxxxxx@xxxxxxxxxxx>

data: 21 de maio de 2009 12:52

assunto: Boa tarde

enviado por: gmail.com

Boa tarde Professor.

Primeiramente gostaria de me apresentar, pedindo licença por interromper seu cotidiano de muitas tarefas e afazeres, prometendo ser breve. Sou estudante do curso de mestrado no Instituto de Artes da UNESP em São Paulo, Brasil. <http://www.ia.unesp.br/> sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Kathya Maria Ayres de Godoy.

Este é o meu primeiro ano do curso de mestrado e minha investigação/dissertação tem o título: Processos de Criação na Dança a dois: (um estudo de caso)

Abaixo tem um link para meu site (onde o Sr. poderá conferir meu currículo áreas de atuação e interesse [www.artescoreograficas.com](http://www.artescoreograficas.com), tem também meu currículo lates: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4236106E5>>

Estou desenvolvendo uma investigação junto a um grupo de dança no Inst. de Artes, Grupo IAdança, onde neste ano, estou como orientador. Eles têm aulas duas vezes por semana de dança contemporânea com duração de 02h30min.

Em um dia eu trabalho a técnica: Contato Improvisação, com base nos estudos de Steve Paxton (e minha experiência profissional); no outro dia trabalho a técnica Release, mesclada a princípios de organização corporal, educação somática e dança contemporânea (com base em minha experiência profissional).

Uma parte dos encontros é destinada ao processo de criação coreográfica.

O que me leva ao contato com o Sr. é justamente o uso, que estou iniciando, do trabalho de investigação em processos de criação.

Estou investigando, propondo ao grupo a criação de uma obra coreográfica com base no estudo do seu livro: "Por Exemplo a Cadeira: ensaio sobre as artes do corpo" (1997), onde discuto a "metáfora da cadeira" em uma obra coreográfica: pretendo realizar uma **INSTALAÇÃO COREOGRÁFICA**, onde é fundamental, para mim, discutir tal metáfora e a relação dança a dois em um processo criativo multidisciplinar.

Tive contato com seu livro no ano de 1998, época em que fiz minha graduação e licenciatura em Dança, e desde então me chamou a atenção para o conteúdo do mesmo. Até que a semente lançada naquela época me inspirou e trabalhar com o tema criando um trabalho coreográfico.

O grupo de dança é um grupo de extensão da Universidade e tem, sob minha orientação e coordenação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Kathya; é composto por pessoas provindas das artes visuais, artes cênicas: teatro e dança, e da música. Trata-se de um grupo multidisciplinar que se renova a cada ano.

Meu intuito com essa obra é investigar os processos criativos do grupo tendo como base de criação a dança a dois. Tal investigação irá fazer parte de minha dissertação que procura abordar dimensões simbólicas/fenomenológicas, históricas (acerca da dança a dois) e concretas (abordagens do processo prático-criativo empreendido junto ao grupo IAdança).

Com este email, pretendo então informar sobre minhas investigações e se for do interesse do Sr., crendo eu que seu tempo deva ser muito escasso, possa nos fornecer sugestões sobre a METÁFORA DA CADEIRA a qual o Sr. se refere no brilhante ensaio publicado em 1997.

Obs: Obtive seu contato via site: <<http://www.antoniopintoribeiro.com/>>

Agradeço atenciosamente a atenção dispensada.

--

Ítalo Rodrigues

*“a linguagem não é nem o tempo, nem a eternidade, nem o homem, mas a forma sempre desfeita do exterior” (Michel Foucault)*

---

### **Email resposta**

De: António Pinto Ribeiro<[apintoribeiro@gmail.com](mailto:apintoribeiro@gmail.com)>

para: Ítalo Rodrigues <[italo@artescoreograficas.com](mailto:italo@artescoreograficas.com)>

data: 22 de maio de 2009 19:27

assunto: por exemplo a cadeira

assinado por: gmail.com

Ítalo

Obrigado pelo seu email... pois fico grato com o facto de estar a trabalhar sobre o meu ensaio "por exemplo a cadeira"....não sei mais o que lhe dizer a não ser o que lá está escrito. Espero que para si o trabalho corra muito bem e alcance os objectivos desejados abraço.

António

## *Apêndice D – Autorizações: entrevistas, imagens e som*

Modelo utilizado e apresentado a todos os membros do grupo IAdança para:

### **Autorização de Uso de Imagem, Som de Voz, Nome, Dados Biográficos e Entrevista**

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de minha imagem, som da minha voz, nome e dados biográficos por mim revelados em depoimento pessoal concedido e, além de todo e qualquer material entre fotos e documentos por mim apresentados, para compor *obras artísticas diversas, entrevistas, apresentação em espetáculos* que venha a ser planejadas, criadas e/ou produzidas por Ítalo Rodrigues Faria, residente à Rua XXXXXXXXXXXX – XXXXX – São Paulo – Cep XXXXXX, para fins de pesquisa de mestrado no Instituto de Artes UNESP, as quais sejam destinadas à divulgação ao público em geral e/ou para publicação de defesa de dissertação e afins.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, out-door, entre outros) como também em mídia eletrônica (filmes para televisão aberta e/ou fechada, cinema, documentários para cinema ou televisão, programas para rádio, entre outros), Internet, Banco de Dados Informatizado *Multimídia*, CD ROM, CD-I (“compact-disc” interativo), “home vídeo”, DAT (“digital audio tape”), DVD (“digital vídeo disc”), suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e *formação de acervo bibliográfico*, sem qualquer ônus ao **INSTITUTO DE ARTES DA UNESP** e/ou terceiros por essa expressamente autorizados, que poderão utilizá-los em todo e qualquer projeto e/ou obra de natureza sócio-cultural voltada a *divulgação de pesquisa de mestrado em processos de criação em dança contemporânea*, em todo território nacional e no exterior.

As obras que utilizarem as imagens, sons, nomes e dados biográficos objetos da presente Autorização, poderão ser disponibilizadas, a exclusivo critério do **INSTITUTO DE ARTES DA UNESP e pelo mestrando supracitado**, ficando certo que o presente documento autoriza essa forma de licenciamento.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem ou som de voz, ou a qualquer outro, e assino a presente autorização.

São Paulo, 2009.

---

**Assinatura**

Nome:
Endereço:
RG Nº:
Telefone para contato:

A seguir imagens das autorizações assinadas:

## Anexo A – Autorização assinada

### Autorização de Uso de Imagem, Som de Voz, Nome, Dados Biográficos e Entrevista

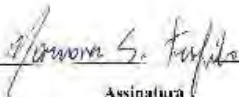
Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de minha imagem, som da minha voz, nome e dados biográficos por mim revelados em depoimento pessoal concedido e, além de todo o qualquer material entre fotos e documentos por mim apresentados, para compor *obras artísticas diversas, entrevistas, apresentação em espetáculos* que venha a ser planejadas, criadas e/ou produzidas por Ítalo Rodrigues Faria, residente à Rua Cons. Turtado 846 ap. 141 – Liberdade – São Paulo – Cep 01511-000, para fins de pesquisa de mestrado no Instituto de Artes (UNESP), as quais sejam destinadas à divulgação ao público em geral e/ou para publicação de defesa de dissertação e afins.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, out-door, entre outros) como também em mídia eletrônica (filmes para televisão aberta e/ou fechada, cinema, documentários para cinema ou televisão, programas para rádio, entre outros), Internet, Banco de Dados Informático *Multimídia*, CD-ROM, CD-I ("compact disc" interativo), "home video", DAT ("digital audio tape"), DVI ("digital video disc"), suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e *formação de acervo bibliográfico*, sem qualquer ônus ao **INSTITUTO DE ARTES DA UNESP** e/ou terceiros por essa expressamente autorizados, que poderão utilizá-los em todo o qualquer projeto e/ou obra de natureza sócio cultural voltada a *divulgação de pesquisa de mestrado em processos de criação em dança contemporânea*, em todo território nacional e no exterior.

As obras que utilizarem as imagens, sons, nomes e dados biográficos objetos da presente Autorização, poderão ser disponibilizadas, a exclusivo critério do **INSTITUTO DE ARTES DA UNESP** e pelo **mestrando supracitado**, ficando certo que o presente documento autoriza esse forma de licenciamento.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem ou som de voz, ou a qualquer outro, e assino a presente autorização.

São Paulo, 2009.

  
Assinatura

Nome:	MARIANA SANTOS TEÓFILO
Endereço:	AV. ENG. HEITOR ANTONIO EIRAS GARCIA, 2344
Cidade:	São Paulo - SP
RG Nº:	333 44 252-2
CPT Nº:	351 165 69328
Telefone para contato:	11 9176 7141

## Anexo B – Autorização assinada

### Autorização de Uso de Imagem, Som de Voz, Nome, Dados Biográficos e Entrevista

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de minha imagem, som da minha voz, nome e dados biográficos por mim revelados em depoimento pessoal concedido e, além de todo e qualquer material entre fotos e documentos por mim apresentados, para compor *obras artísticas diversas, entrevistas, apresentação em espetáculos* que venha a ser planejadas, criadas e/ou produzidas por Italo Rodrigues Faria, residente à Rua Cons. Faria, 844 ap. 141 - Liberdade - São Paulo - Cep 01511-000, para fins de pesquisa de mestrado no Instituto de Artes UNESP, as quais sejam destinadas à divulgação ao público em geral e/ou para publicação de defesa de dissertação e afins.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, out-door, entre outros) como também em mídia eletrônica (filmes para televisão aberta e/ou fechada, cinema, documentários para cinema ou televisão, programas para rádio, entre outros), Internet, Banco de Dados Informatizado *Multimídia* CD ROM, CD-I ("compact-disc" interativo), "home video", DAT ("digital audio tape"), DVD ("digital video disc"); suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e *formação de acervo bibliográfico*, sem qualquer ônus ao **INSTITUTO DE ARTES DA UNESP** e/ou terceiros por essa expressamente autorizados, que poderão utilizá-los em todo e qualquer projeto e/ou obra de natureza sócio-cultural voltada a *divulgação de pesquisa de mestrado em processos de criação em dança contemporânea*, em todo território nacional e no exterior.

As obras que utilizarem as imagens, sons, nomes e dados biográficos objetos da presente Autorização, poderão ser disponibilizadas, a exclusivo critério do **INSTITUTO DE ARTES DA UNESP e pelo mestrando supracitado**, ficando certo que o presente documento autoriza essa forma de licenciamento.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem ou som de voz, ou a qualquer outro, e assino a presente autorização.

São Paulo, 2009.

*Flávia O.M. Coelho*

Assinatura

Nome: Flávia de Oliveira Martins Coelho
Endereço: R. Marquês de Itá, 411, apto 62
Cidade: São Paulo
RG Nº: 29.742.446-4
CPF Nº: 288.576.888-60
Telefone para contato: 9277-7949



## Anexo C – Autorização assinada

### Autorização de Uso de Imagem, Som de Voz, Nome, Dados Biográficos e Entrevista

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de minha imagem, som da minha voz, nome e dados biográficos por mim revelados em depoimento pessoal concedido e, além de todo e qualquer material entre fotos e documentos por mim apresentados, para compor *obras artísticas diversas, entrevistas, apresentação em espetáculos* que venha a ser planejadas, criadas e/ou produzidas por Ítalo Rodrigues Faria, residente à Rua Cons. Furtado 844 ap. 141 – Liberdade – São Paulo – Cep 01511-000, para fins de pesquisa de mestrado no Instituto de Artes UNESP, as quais sejam destinadas à divulgação ao público em geral e/ou para publicação de defesa de dissertação e afins.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, out-door, entre outros) como também em mídia eletrônica (filmes para televisão aberta e/ou fechada, cinema, documentários para cinema ou televisão, programas para rádio, entre outros), Internet, Banco de Dados Informatizado *Multimídia*, CD ROM, CD-I (“compact-disc” interativo), “home video”, DAT (“digital audio tape”), DVD (“digital video disc”), suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e *formação de acervo bibliográfico*, sem qualquer ônus ao **INSTITUTO DE ARTES DA UNESP** e/ou terceiros por essa expressamente autorizados, que poderão utilizá-los em todo e qualquer projeto e/ou obra de natureza sócio-cultural voltada a *divulgação de pesquisa de mestrado em processos de criação em dança contemporânea*, em todo território nacional e no exterior.

As obras que utilizarem as imagens, sons, nomes e dados biográficos objetos da presente Autorização, poderão ser disponibilizadas, a exclusivo critério do **INSTITUTO DE ARTES DA UNESP e pelo mestrando supracitado**, ficando certo que o presente documento autoriza essa forma de licenciamento.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem ou som de voz, ou a qualquer outro, e assino a presente autorização.

São Paulo, 2009.



Assinatura

Nome:	Bruna Pereira Barbosa
Endereço:	Rua Ricardo Abel, 85 - Vila Jêde
Cidade:	São Paulo
RG Nº:	47.028.558-8
CPF Nº:	381.651.878-80
Telefone para contato:	8068-9808 / 7154-0870



## Anexo D – Autorização assinada

### **Autorização de Uso de Imagem, Som de Voz, Nome, Dados Biográficos e Entrevista**

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de minha imagem, som da minha voz, nome e dados biográficos por mim revelados em depoimento pessoal concedido e, além de todo e qualquer material entre fotos e documentos por mim apresentados, para compor *obras artísticas diversas, ensaios, apresentação em espetáculos* que venha a ser planejadas, criadas e ou produzidas por Italo Rodrigues Faria, residente à Rua Cons. Furtado 344 ap. 141 – Liberdade – São Paulo – Cep. 01511-000, para fins de pesquisa de mestrado no Instituto de Artes UNESP, as quais sejam destinadas a divulgação ao público em geral e ou para publicação de defesa de dissertação e afins.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, out-door, entre outros) como também em mídia eletrônica (filmes para televisão aberta e ou fechada, cinema, documentários para cinema ou televisão, programas para rádio, entre outros), Internet, Banco de Dados Informatizado *Multimídia*, CD ROM, CD-R, "compact-disk" interativo, "home video", DAT ("digital audio tape"), DVD ("digital video disc"), suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e *formação de acervo bibliográfico*, sem qualquer ônus ao INSTITUTO DE ARTES DA UNESP e ou terceiros por essa expressamente autorizados, que poderão utilizá-los em todo e qualquer projeto e ou obra de natureza sócio-cultural voltada à *divulgação de pesquisa de mestrado em processos de criação em dança contemporânea*, em todo território nacional e no exterior.

As obras que utilizarem as imagens, sons, nomes e dados biográficos objetos da presente Autorização, poderão ser disponibilizadas, a exclusivo critério do INSTITUTO DE ARTES DA UNESP e pelo *mestrando supracitado*, ficando certo que o presente documento autoriza essa forma de licenciamento.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem ou som de voz, ou a qualquer outro, e assino a presente autorização.

São Paulo, 2009

  
Assinatura

Nome: Edison Eugenio
Endereço:
Cidade:
RG Nº: 43.561.096-X
CPF Nº:
Telefone para contato: 9886-5151

## Anexo E – Autorização assinada

### Autorização de Uso de Imagem, Som de Voz, Nome, Dados Biográficos e Entrevista

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de minha imagem, som da minha voz, nome e dados biográficos por mim revelados em depoimento pessoal concedido e, além de todo e qualquer material entre fotos e documentos por mim apresentados, para compor *obras artísticas diversas, entrevistas, apresentação em espetáculos* que venham a ser planejadas, criadas e/ou produzidas por Italo Rodrigues Faria, residente à Rua Cons. Furtado 844 ap. 141 – Liberdade – São Paulo – Cep 01511-000, CPF: 517020616-04, RG 27468275-8, para fins de pesquisa de mestrado no Instituto de Artes UNESP, campus São Paulo, as quais sejam destinadas à divulgação ao público em geral e/ou para publicação de defesa de dissertação e afins.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, *out-door*, entre outros) como também em mídia eletrônica (filmes para televisão aberta e/ou fechada, cinema, documentários para cinema ou televisão, programas para rádio, entre outros), Internet, Banco de Dados Informatizado *Multimídia*, CD ROM, CD-I (*compact-disc* interativo), *home video*, DAT (*digital audio tape*), DVD (*digital video disc*), suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e *formação de acervo bibliográfico*, sem qualquer ônus ao INSTITUTO DE ARTES DA UNESP e/ou terceiros por essa expressamente autorizados, que poderão utilizá-los em todo e qualquer projeto e/ou obra de natureza sociocultural voltada a *divulgação de pesquisa de mestrado em processos de criação em dança contemporânea*, em todo território nacional e no exterior.

As obras que utilizarem as imagens, sons, nomes e dados biográficos objetos da presente Autorização, poderão ser disponibilizadas, a exclusivo critério do INSTITUTO DE ARTES DA UNESP e pelo mestrando supracitado, ficando certo que o presente documento autoriza essa forma de licenciamento.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem ou som de voz, ou a qualquer outro, e assino a presente autorização.

São Paulo, 2009.

Italo Rodrigues Faria

Assinatura

Nome:	Italo Rodrigues Faria
Endereço:	email - piru.teatro@hotmail.com.
Cidade:	São Paulo
RG Nº:	34.108.213.2
CPF Nº:	
Telefone para contato:	4444-7120

## Anexo F – Autorização assinada

### Autorização de Uso de Imagem, Som de Voz, Nome, Dados Biográficos e Entrevista

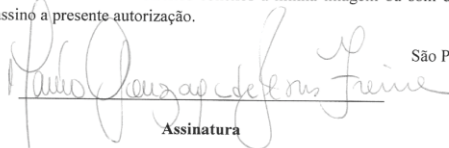
Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de minha imagem, som da minha voz, nome e dados biográficos por mim revelados em depoimento pessoal concedido e, além de todo e qualquer material entre fotos e documentos por mim apresentados, para compor *obras artísticas diversas, entrevistas, apresentação em espetáculos* que venha a ser planejadas, criadas e/ou produzidas por Ítalo Rodrigues Faria, residente à Rua Cons. Furtado 844 ap. 141 – Liberdade – São Paulo – Cep 01511-000, para fins de pesquisa de mestrado no Instituto de Artes UNESP, as quais sejam destinadas à divulgação ao público em geral e/ou para publicação de defesa de dissertação e afins.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, out-door, entre outros) como também em mídia eletrônica (filmes para televisão aberta e/ou fechada, cinema, documentários para cinema ou televisão, programas para rádio, entre outros), Internet, Banco de Dados Informatizado *Multimídia*, CD ROM, CD-I (“compact-disc” interativo), “home vídeo”, DAT (“digital audio tape”), DVD (“digital vídeo disc”), suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e *formação de acervo bibliográfico*, sem qualquer ônus ao **INSTITUTO DE ARTES DA UNESP** e/ou terceiros por essa expressamente autorizados, que poderão utilizá-los em todo e qualquer projeto e/ou obra de natureza sócio-cultural voltada a *divulgação de pesquisa de mestrado em processos de criação em dança contemporânea*, em todo território nacional e no exterior.

As obras que utilizarem as imagens, sons, nomes e dados biográficos objetos da presente Autorização, poderão ser disponibilizadas, a exclusivo critério do **INSTITUTO DE ARTES DA UNESP e pelo mestrando supracitado**, ficando certo que o presente documento autoriza essa forma de licenciamento.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem ou som de voz, ou a qualquer outro, e assino a presente autorização.

São Paulo, 2009.

  
Assinatura

Nome:	Marcia Gonzaga de Jesus Freire
Endereço:	Rua Apa, 304 apt 103 - Campos Eliseos
Cidade:	São Paulo - SP
RG Nº:	35.196.937-2
CPF Nº:	034344969-20
Telefone para contato:	7055.4491

## Anexo G – Autorização assinada

### Autorização de Uso de Imagem, Som de Voz, Nome, Dados Biográficos e Entrevista

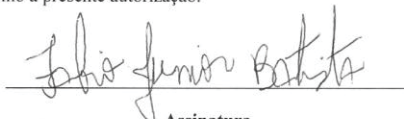
Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de minha imagem, som da minha voz, nome e dados biográficos por mim revelados em depoimento pessoal concedido e, além de todo e qualquer material entre fotos e documentos por mim apresentados, para compor *obras artísticas diversas, entrevistas, apresentação em espetáculos* que venha a ser planejadas, criadas e/ou produzidas por Ítalo Rodrigues Faria, residente à Rua Cons. Furtado 844 ap. 141 – Liberdade – São Paulo – Cep 01511-000, para fins de pesquisa de mestrado no Instituto de Artes UNESP, as quais sejam destinadas à divulgação ao público em geral e/ou para publicação de defesa de dissertação e afins.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, out-door, entre outros) como também em mídia eletrônica (filmes para televisão aberta e/ou fechada, cinema, documentários para cinema ou televisão, programas para rádio, entre outros), Internet, Banco de Dados Informatizado *Multimídia*, CD ROM, CD-I (“compact-disc” interativo), “home vídeo”, DAT (“digital audio tape”), DVD (“digital video disc”), suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e *formação de acervo bibliográfico*, sem qualquer ônus ao **INSTITUTO DE ARTES DA UNESP** e/ou terceiros por essa expressamente autorizados, que poderão utilizá-los em todo e qualquer projeto e/ou obra de natureza sócio-cultural voltada a *divulgação de pesquisa de mestrado em processos de criação em dança contemporânea*, em todo território nacional e no exterior.

As obras que utilizarem as imagens, sons, nomes e dados biográficos objetos da presente Autorização, poderão ser disponibilizadas, a exclusivo critério do **INSTITUTO DE ARTES DA UNESP** e pelo **mestrando supracitado**, ficando certo que o presente documento autoriza essa forma de licenciamento.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem ou som de voz, ou a qualquer outro, e assino a presente autorização.

São Paulo, 2009.



Assinatura

Nome:	Fábio Junior Batista
Endereço:	Rua Cons. Furtado, nº 844 apto 141
Cidade:	São Paulo
RG Nº:	29.106.908-3
CPF Nº:	311.273.268-56
Telefone para contato:	11 2372.2828 / 8486.8467



## Anexo H – Autorização assinada

### Autorização de Uso de Imagem, Som de Voz, Nome, Dados Biográficos e Entrevista

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de minha imagem, som da minha voz, nome e dados biográficos por mim revelados em depoimento pessoal concedido e, além de todo e qualquer material entre fotos e documentos por mim apresentados, para compor *obras artísticas diversas, entrevistas, apresentação em espetáculos* que venham a ser planejadas, criadas e/ou produzidas por Italo Rodrigues Faria, residente à Rua Cons. Furtado 844 ap. 141 – Liberdade – São Paulo – Cep 01511-000, CPF: 517020616-04, RG 27468275-8, para fins de pesquisa de mestrado no Instituto de Artes UNESP, *campus* São Paulo, as quais sejam destinadas à divulgação ao público em geral e/ou para publicação de defesa de dissertação e afins.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, *out-door*, entre outros) como também em mídia eletrônica (filmes para televisão aberta e/ou fechada, cinema, documentários para cinema ou televisão, programas para rádio, entre outros), Internet, Banco de Dados Informatizado *Multimídia*, CD ROM, CD-I (“compact-disc” interativo), “home video”, DAT (“digital audio tape”), DVD (“digital video disc”), suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e *formação de acervo bibliográfico*, sem qualquer ônus ao **INSTITUTO DE ARTES DA UNESP** e/ou terceiros por essa expressamente autorizados, que poderão utilizá-los em todo e qualquer projeto e/ou obra de natureza sociocultural voltada a *divulgação de pesquisa de mestrado em processos de criação em dança contemporânea*, em todo território nacional e no exterior.

As obras que utilizarem as imagens, sons, nomes e dados biográficos objetos da presente Autorização, poderão ser disponibilizadas, a exclusivo critério do **INSTITUTO DE ARTES DA UNESP e pelo mestrando supracitado**, ficando certo que o presente documento autoriza essa forma de licenciamento.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem ou som de voz, ou a qualquer outro, e assino a presente autorização.

São Paulo, 2009.



Assinatura

Nome: Karina Nakahara
Endereço: Rua Mario Morelo, 122- jd. Belita -
Cidade: São Bernardo do Campo São Paulo
RG Nº: 30714901-8
CPF Nº: 317856508-66
Telefone para contato:

## Anexo I – Autorização assinada

### AUTORIZAÇÃO PARA UTILIZAÇÃO DE IMAGEM (foto e vídeo), SOM E ENTREVISTA

Pelo presente instrumento particular, Sergio Roberto de Souza  
Residente à R. Gasparino Sumardi, 67  
Data de nascimento: 09/02/1974 RG: 23.366.491 CIC: 162.220.068-33  
doravante denominado LICENCIANTE, tenho como acordo com o Sr. Ítalo Rodrigues Faria, brasileiro, residente à Rua Conselheiro Furtado 844 ap 141, Cep 01511-000 - Bairro Liberdade - São Paulo - SP, com CPF 517.020.616-04, RG: 27.468.275-8, doravante denominado LICENCIADO, têm entre si junto e acertado o que segue:

1. O LICENCIANTE autoriza o LICENCIADO a utilizar sua imagem, registros em vídeo, som e entrevistas concedidas fixadas na obra adiante especificada:

#### **MESTRADO EM ARTES - TEMA: PROCESSOS CRIATIVOS NA DANÇA A BOIS**

1. Serão utilizados fotos de ensaios e aulas;
2. Serão realizadas coletas de dados via entrevistas Semi-estruturadas;
3. Registro em vídeo dos ensaios e aula;
4. Registro em DVD de espetáculos que Licenciante participe;
5. Outros registros que se façam necessários.

Todo o material será utilizado para criação do processo de mestrado do Licenciado com posterior publicação

2. O LICENCIADO é mestrando no Projeto de pesquisa apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", para obtenção do título de Mestre, sob a orientação da **Profa. Dra. Kathya Maria Ayres de Godoy**.

3. A presente autorização confere ao LICENCIADO o direito de usar a imagem, som, entrevistas concedidas, registros de imagens e apresentações da obra resultante do processo criativo do LICENCIANTE na composição e ilustração da dissertação de mestrado do LICENCIADO por um período indeterminado.

4. O LICENCIADO não responderá pelos direitos autorais da imagem, som, registros em vídeo e entrevistas, sempre que a fixação desta tenha sido especialmente feita para os fins desta autorização.

5. O LICENCIANTE recuperará todos os direitos aqui cedidos sobre sua imagem fixada em obra que não tiver sido publicada após 3 (três) anos da data deste instrumento, mediante simples carta do LICENCIANTE ao LICENCIADO solicitando a devolução do suporte físico correspondente.

6. O presente contrato confere exclusivamente ao LICENCIADO, obrigando-se o LICENCIANTE a não autorizar para terceiros a utilização da imagem deste contrato, salvo a anuência escrita do LICENCIADO.

São Paulo, 15 de maio de 2009.

LICENCIANTE



LICENCIADO

ÍTALO RODRIGUES FARIA

## Anexo J – Autorização assinada

### Autorização de Uso de Imagem, Som de Voz, Nome, Dados Biográficos e Entrevista

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de minha imagem, som da minha voz, nome e dados biográficos por mim revelados em depoimento pessoal concedido e, além de todo e qualquer material entre fotos e documentos por mim apresentados, para compor *obras artísticas diversas, entrevistas, apresentação em espetáculos* que venha a ser planejadas, criadas e/ou produzidas por Ítalo Rodrigues Faria, residente à Rua Cons. Furtado 844 ap. 141 – Liberdade – São Paulo – Cep 01511-000, para fins de pesquisa de mestrado no Instituto de Artes UNESP, as quais sejam destinadas à divulgação ao público em geral e/ou para publicação de defesa de dissertação e afins.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, out-door, entre outros) como também em mídia eletrônica (filmes para televisão aberta e/ou fechada, cinema, documentários para cinema ou televisão, programas para rádio, entre outros), Internet, Banco de Dados Informatizado *Multimídia*, CD ROM, CD-I (“compact-disc” interativo), “home video”, DAT (“digital audio tape”), DVD (“digital vídeo disc”), suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e *formação de acervo bibliográfico*, sem qualquer ônus ao INSTITUTO DE ARTES DA UNESP e/ou terceiros por essa expressamente autorizados, que poderão utilizá-los em todo e qualquer projeto e/ou obra de natureza sócio-cultural voltada a *divulgação de pesquisa de mestrado em processos de criação em dança contemporânea*, em todo território nacional e no exterior.

As obras que utilizarem as imagens, sons, nomes e dados biográficos objetos da presente Autorização, poderão ser disponibilizadas, a exclusivo critério do INSTITUTO DE ARTES DA UNESP e pelo mestrando supracitado, ficando certo que o presente documento autoriza essa forma de licenciamento.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem ou som de voz, ou a qualquer outro, e assino a presente autorização.

São Paulo, 2009.



Assinatura

Nome:	Larissa Corvelho Coutinho Costa
Endereço:	R. Camperas, 188, Perdizes
Cidade:	São Paulo
RG Nº:	43 736.023 -4
CPF Nº:	226.475.998-40
Telefone para contato:	(11) 9315.1547



## Anexo K – Autorização assinada

### Autorização de Uso de Imagem, Som de Voz, Nome, Dados Biográficos e Entrevista

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de minha imagem, som da minha voz, nome e dados biográficos por mim revelados em depoimento pessoal concedido e, além de todo e qualquer material entre fotos e documentos por mim apresentados, para compor *obras artísticas diversas, entrevistas, apresentação em espetáculos* que venha a ser planejadas, criadas e/ou produzidas por Ítalo Rodrigues Faria, residente à Rua Cons. Furtado 844 ap. 141 – Liberdade – São Paulo – Cep 01511-000, para fins de pesquisa de mestrado no Instituto de Artes UNESP, as quais sejam destinadas à divulgação ao público em geral e/ou para publicação de defesa de dissertação e afins.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, out-door, entre outros) como também em mídia eletrônica (filmes para televisão aberta e/ou fechada, cinema, documentários para cinema ou televisão, programas para rádio, entre outros), Internet, Banco de Dados Informatizado *Multimídia*, CD ROM, CD-I (“compact-disc” interativo), “home video”, DAT (“digital audio tape”), DVD (“digital video disc”), suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e *formação de acervo bibliográfico*, sem qualquer ônus ao INSTITUTO DE ARTES DA UNESP e/ou terceiros por essa expressamente autorizados, que poderão utilizá-los em todo e qualquer projeto e/ou obra de natureza sócio-cultural voltada a *divulgação de pesquisa de mestrado em processos de criação em dança contemporânea*, em todo território nacional e no exterior.

As obras que utilizarem as imagens, sons, nomes e dados biográficos objetos da presente Autorização, poderão ser disponibilizadas, a exclusivo critério do INSTITUTO DE ARTES DA UNESP e pelo mestrando supracitado, ficando certo que o presente documento autoriza essa forma de licenciamento.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem ou som de voz, ou a qualquer outro, e assino a presente autorização.

São Paulo, 2009.

Assinatura

Nome: ANA MARIA ARAUJO
Endereço: ana-arte@bol.com.br
Cidade: São Paulo - SP
RG Nº: 43501454-7
CPF Nº:
Telefone para contato: (11) 7883-3570