

IMAGEM MUDANÇA

Falo imagem
Digo o que penso
Mudo
Mudo de imagem em pensamento
Mas não digo
Faço
Imagina só
Qual imagem diz o que digo?
O que quero dizer?
Metaforicamente entendo
Em imagem o meu dito se faz em mim
Mas como me vejo no que não vejo?
Eu visio
Me formo em imagens que me diz
Digo...EU
Danço...Eu
Em processo me firmo em forma
Formas que não firmam
Se movem
Ima-Gens
Gens
Gêneses do EU visivo, com M
De...
Metáfora
Morfismo
Meta
Metamorfose
Mutações
Miragem
Emes que me moldam
Me mudam
Me mexem
Metaforam-me
Muda a dança
Imagem MuDança



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

Ercy Araújo de Souza

IMAGEM MUDANÇA:
um processo de transcrição em dança.

**BELÉM
2014**

Ercy Araújo de Souza

IMAGEM MUDANÇA:

um processo de transcrição em dança.

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a orientação do Professor Doutor José Afonso Medeiros Souza e coorientação da Professora Doutora Ana Flávia Mendes Sapucahy.

BELÉM
2014

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

Souza, Ercy Araújo de , 1983-
Imagem mudança: um processo de transcrição
em dança. / Ercy Araújo de Souza. -
2014.

Orientador: José Afonso Medeiros Silva;
Coorientadora: Ana Flávia Mendes Sapucahy.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal
do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa
de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2014.

1. Dança. 2. Imagem corporal. I. Título.

CDD 23. ed. 793.3



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

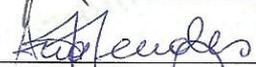
**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos seis (06) dias do mês de Junho do ano de dois mil e quatorze (2014), as quinze (15) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência do orientador professor doutor José Afonso Medeiros Souza ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Ercy Araújo de Souza, intitulada: Imagem Mudança: um processo de transcrição em dança, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores José Afonso Medeiros Souza, Ana Flávia de Mello Mendes e Lia Braga Vieira da Universidade Federal do Pará e Giselle da Cruz Moreira da Universidade do Estado do Pará. Dando início aos trabalhos, o professor doutor José Afonso Medeiros Souza passou a palavra ao mestrando, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excelente, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação de parte ou capítulo da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos membros examinadores será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor José Afonso Medeiros Souza, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pa, 06 de Junho de 2014.

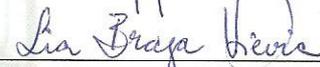
Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza



Profa. Dra. Ana Flávia de Mello Mendes



Profa. Dra. Lia Braga Vieira



Prof. Dr. Giselle da Cruz Moreira



Ercy Araújo de Souza



Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura _____

Local e Data _____

RESUMO

Esta pesquisa analisa o percurso de *transcrição* entre palavra, imagem e corpo no processo de criação coreográfica, com o intuito de desenvolver uma reflexão sobre este na cena da Dança Contemporânea. Para tanto, foram realizadas experimentações nos períodos de setembro de 2013 a março de 2014, com o Grupo de Dança Moderno em Cena – GDMEC. Estas experimentações são consideradas como sugestão de uma metodologia para desenvolver e compreender a *transcrição* coreográfica, associando-a metaforicamente ao ciclo de vida da borboleta. Acredita-se que este estudo auxilie na reflexão sobre os processos de criação em arte e, mais especificamente, na potencialidade criativa dos bailarinos, no que tange suas observações sobre seus corpos, suas imagens e suas palavras em uma experiência *transcritiva* sob os princípios da poética da Dança Imanente, vertente da própria Dança Contemporânea.

Palavras-Chaves: processo criativo, dança, *transcrição*.

ABSTRACT

This research analyses the *transcreation* course between word, image and body in the choreographic creation process, regarding to develop a reflection upon this in the Contemporary Dance scene. Thus, experimentations occurred from September 2013 through March 2014, with the Grupo de Dança Moderno em Cena – GDMEC. These experimentations are considered as a methodology suggestion to develop and comprehend the choreographic *transcreation*, metaphorically associating it to the butterfly's life cycle. It is believed that this study may assist in the considerations upon the creation process in art and, more specifically, in the dancers creative potentiality, regarding to their observation about their bodies, their images and their words in a *transcreative* experience under the principles of the Immanent Dance poetics, a branch of the Contemporary Dance itself.

Key words: creative process, dance, *transcreation*.

AGRADECIMENTOS

A minha fé que move minhas crenças e ameniza meus sofrimentos. E que neste período de desenvolvimento deste trabalho, vem acompanhando meus parentes, em diversos momentos de dificuldades.

A meus pais, Wantuil Souza e Vera Souza pela criação, amor e confiança depositados sobre mim e em minhas escolhas.

A meus irmãos, Thyago Souza e Wantuil Filho por todos os momentos de afeto e desafeto, companheirismo e troca, que somaram na construção do meu ser.

A minha companheira, Nelly Brito por seu amor, amizade, paciência e incansável apoio em todos os momentos e decisões. Minha inspiração.

Ao meu orientador, Afonso Medeiros por acreditar no meu potencial e me apresentar o mundo das imagens com outro olhar.

A minha coorientadora e irmã, Ana Flávia Mendes Sapucahy por compartilhar, acreditar, incentivar de forma paciente, inteligente e humilde meus caminhos.

Ao Colégio Moderno, na figura da professora Marlene Vianna, do professor Luis Olavo Vianna e do professor Gláucio Sapucahy, agradeço as inúmeras possibilidades de construir caminhos pautados em sabedoria, humildade e generosidade.

Aos meus irmãos de coração, bailarinos e aliados da Companhia Moderno de Dança, Aline Maués, Andreza Barroso, Arianne Pimentel, Bruna Cruz, Christian Perrotta, Danielly Vasconcellos, Deborah Lago, Feliciano Marques, Iam Vasconcellos, Juanielson Silva, Letícia Barros, Luiz Thomaz Conceição, Luiza Monteiro, Márcio Moreira, Nelly Brito, Suzana Luz, Tarik Coelho, Wanderlon Cruz, pelas infinitas insanidades, parcerias intelectuais, artísticas e de vida.

Aos alunos do Grupo de Dança Moderno em Cena, Alcides Neto, Ana Carolina Santana, Ana Luiza Brandão, Ana Paula Colino, Bárbara Dias, Camila Costa, Larissa Chaves, Lucas Costa, Lucas Pamplona, Luiza Braga, Paola Pinheiro, Renata Alencar, Taís Morena pela confiança na liderança e pelo aprendizado eternamente em troca. Principalmente, por serem os sujeitos desta pesquisa.

Aos companheiros de turma Adriana Neves, Ana Claudia Carvalho, Ana Cláudia Costa, Andréa Flores, Arianne Pimentel, Barbara Dias, Barbara Livia, Bruno Costa, Cilene Nabiça, Fábio Lima, Filipe Barata, Francisco Weyl, Jaime Barradas, Jeová Couto, Jessika Rodrigues, Joelson Sousa, Juan Pablo Guimarães, Karollinne Aguiar, Luciana Magalhães, Lucienne Coutinho, Ludmila Silva, Maria Felicia Maia, Nailce Ferreira, Nayane Macedo, Patrich Moraes, Raphaella Oliveira, Raymundo Neto, Shirlene Almeida, Thiago Azevedo, Valéria Sales, Vanessa Simões, William Pereira pelas angústias e vitórias partilhadas.

Aos professores do corpo docente desta instituição, Agenor Sarraf, Áureo Freitas, Bene Martins, Giselle Guilhon, Joel Cardoso, Lia Braga, Liliam Barros, Luizan Pinheiro, Miguel Santa Brígida, Orlando Maneschy, Val Sampaio e Wlad Lima pelos momentos divididos no trilhar deste caminho.

A todos que direta ou indiretamente colaboraram com a realização desta obra.

Dedico este trabalho a minha família, amigos, companheiros de cena e sala de ensaio, a Nelly Brito minha companheira e sua família e ao Cielo, que me deixou esse ano e faz tanta falta todos os dias.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	Ovo de Borboleta.	13
FIGURA 2	Lagarta de Borboletas.	25
FIGURA 3	<i>Isto não é um cachimbo.</i>	31
FIGURA 4	Primeira versão da obra de Magritte.	31
FIGURA 5	Crisálida ou Pupa ou Casulo.	36
FIGURA 6	Imagens da apresentação do Espetáculo “O Que me Envolve?”.	39
FIGURA 7	Borboletas adultas.	44
FIGURA 8	Bárbara Dias 05/09/2013.	49
FIGURA 9	Ana Carolina Santana 24/08/2013.	50
FIGURA 10	Lucas Pamplona 27/08/2013.	51
FIGURA 11	Lucas Costa 24/08/2013.	52
FIGURA 12	Foto 01 – SPD.	57
FIGURA 13	Foto 02 – SPD.	57
FIGURA 14	Resultado da Oficina do SPD.	58
FIGURA 15	Resultado da Oficina do SPD.	58
FIGURA 16	Primeira Parte da Experimentação – Ana Carolina Santana.	59
FIGURA 17	Primeira Parte da Experimentação – Luiza Braga.	59
FIGURA 18	Palavras e Frases da Ana Carolina Santana.	60
FIGURA 19	Palavras e Frases da Luiza Braga.	61

FIGURA 20	Desenhos da Ana Carolina Santana.	61
FIGURA 21	Desenhos da Luzia Braga.	62
FIGURA 22	Imagem Corporal de Ana Carolina Santana.	62
FIGURA 23	Imagem Corporal de Luiza Braga.	63
FIGURA 24	Parágrafo do Grupo de Ana Carolina Santana, Luiza Braga, Lucas Pamplona e Taís Morena.	64
FIGURA 25	Organização dos desenhos na ordem da construção do parágrafo do grupo da Bárbara Dias, Camila Costa e Danielle Cascaes .	65
FIGURA 26	Fusão das Frases de Movimento do grupo da Bárbara Dias, Camila Costa e Danielle Cascaes.	65
FIGURA 27	Descrição e desenho dos espaços (concreto e abstrato) do grupo do Alcides Neto, Renata Alencar e Suzana Luz.	66
FIGURA 28	Resultado do Grupo da Ana Carolina Santana, Luiza Braga, Lucas Pamplona e Taís Morena.	67
FIGURA 29	Resultado do Grupo do Juanielson Silva, Larissa Chaves, Letícia Barros e Lucas Costa.	67
FIGURA 30	Borboletas voando.	69

METAMORFOSE

OVO: primeira fase ou eclosão – surgimento de uma ideia de dança	13
LAGARTA: segunda fase – De(s)forma e devir na construção do “pode ser” como princípio coreográfico.	25
PRIMEIRA FOLHA	31
SEGUNDA FOLHA	33
CRISÁLIDA: terceira fase – A dança como elo relacional da tríade palavra-imagem-corpo	36
BORBOLETA: quarta fase – Experimentações junto ao Grupo de Dança Moderno em Cena.	44
VOO: quinta fase – construções e contradições de um processo de criação em dança	69
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	72
POSTURA	74

OVO: primeira fase ou eclosão – surgimento de uma ideia de dança

Figura 1 – Ovo de borboleta (http://4.bp.blogspot.com/_zCqDtzulerQ/TImDBZw73-I/AAAAAAAAALIE/Ys1a2F6BdAc/s1600/untitled2.bmp)



Os ovo da maioria das borboletas possuem

a coloração é branco-esverdeada a vermelha e em algumas espécies, próxima à eclosão, aparecem, por transparência, manchas devido ao desenvolvimento de pigmentos no embrião. (Dell'Erba, Kaminski e Moreira. <http://hdl.handle.net/10183/23054>)

No ovo de uma borboleta
inicia-se o mistério da mutação,
o ponto em que a vida surge
não para de se transformar.
A eclosão marca o ponto visual.

Ercy Souza

Inicialmente gostaria de dizer que proponho que seja entendido como título dessa pesquisa o desenho que está na capa, assim como o subtítulo o poema logo abaixo do desenho.

Só a proposição do título como imagem referencial e do subtítulo como o poema *imagem mudança* já é passível de uma pesquisa acadêmica e uma polêmica para as estruturas formais regidas pelo Ministério da Educação – MEC. Não negarei a intenção de provocar a reflexão sobre alguns paradigmas, como também não negarei que esta pesquisa é a construção de uma obra, mas essencialmente, esta pesquisa é um trabalho acadêmico estruturado em regras e normas previamente determinadas. Deste modo, procuro desenvolver um percurso de escrita analítica, de escrita poética e de apresentações de figuras que deixem claras as minhas intenções.

Acredito que um título composto apenas de “palavras” ocuparia a função de legenda explicativa e, com certeza, iria de encontro com o que será lido adiante, nas seções-fases seguintes.

Ainda sobre a capa, digo que coloquei a figura sobre o poema com a intenção de antecipá-la ao leitor, ou seja, a figura vem primeiro que a escrita alfabética, pois “correntemente também lemos a legenda antes de olhar a foto e, assim, temos tendência de ‘re-conhecer’ nela (sem por vezes nos darmos conta disso) o que esse texto liminar nos incita a ver” (MARESCA, 2012 p. 37). Apesar de parecer que proponho uma inversão, na realidade proponho uma (re)inversão, pois, se pensarmos na ordem cronológica, verificaremos que

As pinturas rupestres na Europa datam do Paleolítico superior (há datações aproximadas de 20.000 anos), enquanto a origem da escrita tem, provavelmente, pouco mais de 5.000 (...) Nesses sistemas (como os hieróglifos egípcios) a figura foi reduzida às suas formas essenciais para tornar-se o equivalente de um objeto, de uma palavra ou de uma ideia (embora também servissem, em alguns casos, como equivalentes fonéticos)” (MEDEIROS, 2008 p.207)

Dispondo da figura sobre o poema, obedeço a ordem cronológica e a ideia de não por legenda explicativa. O intuito desta proposição na pesquisa é expor a obra pela obra e entender a importância de se fazer isso no processo de criação.

Medeiros, em um de seus textos publicados sobre a classificação das artes em termos de monolinguagem, diz que “se a monolinguística da arte praticamente não se sustenta diante

dos fenômenos artísticos contemporâneos e dos processos neuro-físicos de construção do conhecimento, para que serve a manutenção acadêmico-teórica dessas categorias?” (MEDEIROS, 2012).

Transporto este mesmo entendimento aos trabalhos de pesquisa no campo da arte, mais especificamente nos de alguns colegas da minha turma que pude acompanhar neste programa de mestrado em artes. Estes trabalhos, em muitos momentos em sala de aula foram questionados e tidos como não cabíveis às regras acadêmicas ou mesmo como não sendo nem sequer uma pesquisa, isto pelos próprios colegas de sala de aula e por vezes por alguns professores. Seja pela fuga as estruturas da tão famosa e estruturalista ABNT, pelo conteúdo pesquisado ou até por não seguirem a linha de raciocínio compatível aos tempos da arte contemporânea.

Tais conflitos foram fundamentais para construir uma caminhada tão diversificada de pesquisas, mas que pela diferença gerou a troca de muitos conhecimentos específicos tenho certeza que para todos. Mas, falarei por mim neste momento. Essa multiplicidade contribuiu de maneira fundamental para a construção, conhecimento e entendimento do que eu realmente queria enquanto pesquisador com o objeto pesquisado, pois os questionamentos que poderiam ser interpretados como formas de modelar ou de preconceitos sobre as pesquisas, na maioria das vezes foram encarados como incentivo a definição de uma forma de fazer a pesquisa obedecendo às características e ações pedidas pelo próprio objeto da pesquisa.

Digo, se a estrutura exigida pela academia não sustenta a realidade das pesquisas realizadas nos programas de arte, por que não reestruturá-las em prol do desenvolvimento do conhecimento, mesmo que inicialmente seja feito de forma negociada entre o estruturado e o reestruturado? Trago à tona esta sugestão, haja vista que seria quase impossível desenvolver somente uma “nova” estrutura, pois ainda possuímos raízes em um ensino estruturalista e seria praticamente impossível (se não totalmente impossível) pensarmos em uma estrutura completamente distinta das utilizadas nas academias atuais.

Após esta contextualização da realidade vivida por mim como aluno e pesquisador do Programa de Pós-graduação de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará – UFPA – laçarei mão de uma escrita poética, da escrita analítica e de figuras sempre que achar conveniente para, acredito eu, contemplar a ideia do que pretendo discutir.

Início, assim, me apresentando. Sou Ercy Araújo de Souza, nascido em quinze de novembro de mil novecentos e oitenta e três (Proclamação da República). Nasci na cidade de

Altamira-PA, onde vivi até meus quase doze anos, quando mudei com minha família para Belém-PA, dando continuidade aos meus estudos no Colégio Moderno¹. Eis o momento que tenho meus primeiros contatos com produções artísticas como teatro, música, dança, poesias e desenhos.

Neste colégio conclui o ensino fundamental, período que comecei minha participação em alguns eventos artísticos, principalmente os que envolviam a cena e, no ensino médio, quando ingressei no Grupo Folclórico do Colégio sob o convite dos professores Gláucio Quadros Sapucahy da Silva e Ana Flávia de Mello Mendes (hoje, após se casarem, também Sapucahy). O convite foi feito em agosto de mil novecentos e noventa e nove e fiz parte do grupo até a o final de dois mil e um quando a professora Ana Flávia fundou a Companhia Moderno de Dança² (CMD), grupo cujo nome homenageia o Colégio Moderno.

Desde então foram treze anos de produções, premiações e realizações de projetos, como o Festival Escolar de Dança do Pará³, o Projeto Social Aluno Bailarino Cidadão⁴, o Repertório Paralelo⁵, o Grupo de Dança Moderno em Cena⁶ (GDMEC), além de outras produções e publicações envolvendo o Núcleo Moderno de Dança.

É necessário informar que estou na direção artística do Grupo de Dança Moderno em Cena desde sua fundação e sobre o mesmo pautei as experimentações e discussões que serão apresentadas mais adiante.

No GDMEC vivenciamos a formação continuada de bailarino para ingressar na CMD, assumindo que a dança que praticamos na CMD é a Dança Imanente (MENDES, 2010), que também será explicada mais adiante, mas que posso adiantar que esta está contida no universo

¹ Colégio Moderno – Instituição de ensino formal e privada na qual cursei da 5ª série (hoje 6º ano) até o convênio e que sede o seu espaço físico para ensaio do núcleo de dança que faço parte desde 1999.

² A Companhia Moderno de Dança – CMD – é um núcleo artístico independente formado por antigos alunos do Colégio Moderno, instituição de ensino formal da rede privada de ensino de Belém do Pará. A Companhia foi fundada em 2002.

³ FEDAP – é o festival que neste ano está em sua 13ª edição e é organizado pelo Núcleo Moderno de Dança em parceria com o Colégio Moderno, com o intuito de possibilitar um espaço para as escolas estaduais participarem e desenvolverem a dança.

⁴ Projeto ABC – o projeto aluno-bailarino-cidadão é organizado pelo Núcleo Moderno de Dança com crianças de faixa etária entre 12 e 17 anos, que estão matriculadas em escolas de ensino formal da rede pública do Estado do Pará.

⁵ Repertório Paralelo – é um evento do núcleo artístico da CMD. Foi fundado em 2009, com o intuito de abrir mais uma possibilidade de apresentar produções com até quatro integrantes do núcleo.

⁶ O Grupo de Dança Moderno em Cena – GDMEC – é componente do núcleo artístico da CMD. Foi fundado em 2007. Este grupo possui, dentre outras, a função de formar bailarinos e coreógrafos para o elenco principal da CMD.

da Dança Contemporânea⁷ (SIQUERA, 2006). E por estar inserida neste contexto, elenquei o processo de criação coreográfica como fundamental para o desenvolvimento e entendimento no olhar sobre a arte contemporânea.

Vale ressaltar que o processo de criação coreográfica é o grande trunfo da diversidade na produção em dança contemporânea, sendo necessário um olhar mais cuidadoso sobre ele, para compreender sua potencialidade criativa.

Desenvolvo junto ao GDMEC uma constante reflexão sobre o processo de criação coreográfica, levando sempre em consideração que a dança contemporânea é um reflexo da própria arte contemporânea, em que, em sua abordagem, “não exige mais aprendizagem, mas aprendizagens” (MEDEIROS, 2012 p. 2). Faço isso em um percurso de *transcrição* envolvendo a relação entre imagem, palavra e corpo, dando ênfase a complexidade existente e gerada por ela (a relação), ampliando o entendimento de modo diferenciado sobre o próprio processo de criação.

Medeiros, ao fazer uma relação semelhante, ratifica o meu entendimento ao dizer que “a complexidade das relações entre imagens, textos, sons e gestos na construção do conhecimento exige nossa abstinência dos esquemas mentais e políticos típicos de período anterior aos anos 1960 do século passado ou de séculos ainda mais longínquos”(Medeiros, 2011 p. 9). Tal abstinência pode gerar uma interpretação diferenciada sobre os estímulos apresentados no processo de criação e sobre o próprio processo em si, pois o intérprete passa a obter um olhar de um lugar diferenciado. Como veremos adiante, isto gera um entendimento *estranhado*, ou seja, diferenciado e, como consequência, gerador de movimentos igualmente distintos.

A multiplicidade gerada pelo estranhamento me permite analisar o processo de criação coreográfica junto ao GDMEC a partir da relação entre imagem, palavra e corpo como se cada universo deste pudesse contribuir de forma individual e, ao mesmo tempo, sem perder a ideia de relação existente no próprio processo, isto é, o diálogo e a interação entre todos os elementos envolvidos na criação. E como seria possível estabelecer um percurso de *transcrição* que relacione imagem, palavra e corpo no processo de criação coreográfica? Vejo essa possibilidade na dança contemporânea.

⁷ Dança Contemporânea – “é um conceito tipo ‘guarda-chuva’ que abarca construções coreográficas muito diversas de variados lugares e culturas ao redor do mundo”. (SIQUEIRA, 2006)

Acredito que as experimentações artísticas vivenciadas com o GDMEC revelam que, a partir da relação no problema acima, qualquer estímulo pode gerar movimento, assim como qualquer movimento pode ser dança.

É necessário nesse momento, então, falar um pouco sobre como desenvolvo esta pesquisa na prática e no pensamento.

Primeiramente, é importante reiterar que o Moderno em Cena tem como finalidade a formação de bailarinos para inserção na Companhia Moderno de Dança, mas como a CMD não tem como atividade apenas os ensaios (segunda, quarta, sexta e sábado, duas horas e meia por dia), mas também, a organização de alguns eventos e gerenciamento de outros grupos, como o próprio GDMEC, a formação dos bailarinos tem que ser, também, capaz de prepará-los para os exercícios das funções extras, além da atividade de dançar.

Obedecendo aos dias e horários, três dias semanais (terça, quinta e sábado), com duas horas e meia de duração cada ensaio, tento proporcionar experiências múltiplas com o intuito de capacitá-los para exercerem tais funções.

Dentro deste leque de aprendizagem a Dança é o grande fio condutor e propulsor para que tudo aconteça. Assim, busco como coreógrafo provocar sempre a reflexão sobre o entendimento de dança e, principalmente, sobre o processo de criação coreográfica dentro da dança contemporânea, que tem a diversidade⁸ como uma de suas marcas.

É preciso compreender, então, que o meu objetivo é entender o processo de criação coreográfica como um percurso transcriativo em que relaciono os elementos imagem, palavra e corpo. Mas, inicialmente, eram apenas a imagem e a dança. Iniciei a pesquisa produzindo o poema “Imagem MuDança” (vide capa), antes mesmo de desenvolver as experimentações ou discutir qualquer ideia pretendida com a pesquisa com terceiros. Estruturei em poema as ideias que me estimulavam a pesquisar. Com a estruturação do poema tinha a pretensão de abrir as portas da visibilidade poética sobre o entendimento da relação dança e imagem.

Assumindo duas funções distintas (intérprete-criador da CMD e coreógrafo com características de editor do GDMEC) me permito vivenciar experiências fundamentais para desenvolver uma reflexão sobre o processo de criação coreográfica criando e instigando.

⁸ Diversidade – “é, pois, uma das marcas da dança contemporânea”. (SIQUEIRA, 2006)

Como intérprete-criador, sou referência para meu próprio estudo, considerando minha função analítica como pesquisador do processo de criação coreográfica. Como pesquisador, neste momento inicial da pesquisa, relacionei o processo criativo do GDMEC com a noção de imagem, trabalhando sua formação e sua origem, como destacarei mais adiante.

Como coreógrafo, estou comprometido com o produto artístico, auxiliando e orientando as construções coreográficas, ou seja, sou o sujeito que transporta os bailarinos para um novo contexto, o do conhecimento do corpo em prol e por meio da dança. Para isso, busco meios funcionais como o silêncio, a disposição do grupo em círculo, o ambiente escuro etc. Utilizo, assim, recursos que auxiliem o “transportar” do bailarino como um todo para o interior da sala de ensaio, pois eles devem tomar consciência de que será feito um trabalho que exige a concentração e disposição de cada um. Sigo o mesmo entendimento de Klauss Vianna, que diz que os seus alunos

precisam descobrir que se encontram entre quatro paredes, conscientizar-se de que não estão na rua, ou em casa, ou no trabalho (...) porque senão a tendência é que as pessoas permaneçam distantes, sem tomar consciência do corpo e do ambiente. (KLAUSS, 2005, p. 132)

Com a prática de mais de seis anos a frente do GDMEC, pude perceber que este trabalho prévio é fundamental para alcançarmos juntos, coreógrafo/professor e bailarinos/alunos, resultados satisfatórios.

A consciência sobre todas as atuações foi fundamental e gerou algumas outras reflexões como: será que realmente há uma separação delimitada entre pesquisador, coreógrafo e bailarino? Seria o caso utilizar uma “lente bifocal”, ou seja, ver de um mesmo ponto duas coisas distintas? Ou seria ver de lentes distintas que multipliquem as interpretações sobre a mesma coisa?

Sobre os questionamentos, não sei exatamente quais seriam as respostas certas, nem mesmo sei se existem respostas, muito menos certas, mas acredito que todos os pensamentos são válidos nesse momento da pesquisa e refletir sobre eles abre os horizontes para as possibilidades analíticas acerca do processo de criação que estou investigando.

A reflexão sobre o meu papel enquanto intérprete-pesquisador-coreógrafo (ensaio de uma resposta) me proporciona, cada vez mais, os artifícios da aproximação e distanciamento sobre o objeto pesquisado, nos momentos mais adequados e necessários. O exercício das

“funções” me possibilitou vivenciar intensamente o objeto de pesquisa, de modo que pude organizar, junto ao grupo, os caminhos por onde segui, mas ao mesmo tempo, observei quais foram as consequências advindas das escolhas destes caminhos, avaliando, associando e registrando na escrita do trabalho de dissertação, uma vivência processual particular ao GDMEC.

A dança contemporânea é a “diversidade, pluralidade, instabilidade, transdisciplinaridade (...) é uma dança que tem transitoriedade e se transforma com o tempo. Portanto, podemos vê-la por vários ângulos e enfoques” (MILLER, 2012, p. 29), o que contextualiza a minha questão sobre os pontos de vista de intérprete-pesquisador-coreógrafo.

Doravante, lanço mão de um conceito defendido por Ana Flávia Mendes e que trago como um princípio em minha pesquisa, o conceito de *Dança Imanente* que, como ela mesma diz,

é um conceito/práxis cunhado em meus estudos de doutorado e tem como fundamentação o conceito de imanência, promovendo orientações metodológicas para o ensino e a criação coreográfica, sobretudo na dança contemporânea. (MENDES, 2012, p. 25).

Esta orientação metodológica é o que me move a pesquisar o processo de criação do GDMEC, pois há semelhanças entre a minha pesquisa e o conceito supracitado. Aproprio-me da mesma para analisar o processo de criação metodologicamente, rejeitando a ideia de construção de um único modo de criação, de uma cartilha a ser seguida, conforme explana a professora de forma semelhante, ao falar que a dança imanente “não se trata de um manual ou receita para a criação coreográfica, mas de orientações que, a depender da aplicação, podem gerar diferentes resultados” (MENDES, 2012, p. 25).

Imerso nesse entendimento de orientação metodológica e análise de processo de criação de um grupo de dança específico em que estou inserido como coreógrafo, digo que o que pretendo no processo de criação que pesquiso é analisar uma forma de aplicação dessas orientações metodológicas da dança imanente em difusão. Como? Inicialmente, utilizei a imagem como instrumento para analisar a práxis criativa da construção coreográfica do GDMEC e com o desenvolvimento desta pesquisa surgiram outros instrumentos (corpo e palavra) que se relacionaram em um percurso transcriativo, como veremos mais adiante.

Esclarecendo um pouco mais, é importante saber o que estou entendendo como coreografia no contexto da minha pesquisa. Compartilho da ideia de que a coreografia “é um

conjunto de movimentos que possui um nexos próprio, quer dizer, uma lógica de movimento” (GIL, 2004, p. 67). Neste nexos estão contidas as formas e os conteúdos da coreografia, sendo que o nexos não pode ser explicado pela linguagem, pois a explicação é distinta toda vez que feita, pois o que se observa nem sempre é o mesmo objeto já observado anteriormente. Isso quer dizer que a análise da coreografia deve ter uma cautela peculiar e adequada. Do mesmo modo acontece na análise do processo de criação coreográfica, mas com um diferencial, a forma não está definida, pois ela é criada durante o processo.

Na construção desta forma e conteúdo é que trago em um primeiro momento a imagem como partícipe do processo de criação coreográfica em dança contemporânea. A noção de imagem a que me refiro é que ela “é sempre um fenômeno complexo que circula por entre diferentes plataformas e níveis de significado, todos eles inscritos na visibilidade (CATALÀ DOMÈNECH, 2011, p. 19)

Acredito que a imagem, por meio do corpo, é construída simultaneamente à forma e ao conteúdo. Sendo que

perceber, ser receptor ou usuário de uma imagem, significa em primeiro lugar iniciar um jogo entre a identidade social e a identidade individual. Dentro da imagem, em sua própria estrutura, instalam-se os resultados de uma imaginação que também se divide nos âmbitos social e individual. (...) Essa imaginação embaralha valores e ideias em uma reconfiguração constante que vai do figurativo ao discursivo sem nunca se deter definitivamente em um dos polos, exceto quando finalmente se materializa em imagem. (CATALÀ DOMÈNECH, 2011, p. 19-20).

Acrescento, ainda, em escrita e em coreografia. Compreendendo ainda melhor a utilização da imagem em minha pesquisa, é válido dizer que associei o processo de criação coreográfica – entendido como uma escrita de movimentos pelo corpo – à escrita alfabética que se aprende na escola de ensino formal – aqui surge o primeiro momento em que percebo a importância da palavra nessa relação com a imagem no processo de criação.

Relaciono a palavra ao processo de construção de uma frase verbal, quando a escrita busca explicitar o pensamento e o ato da própria escrita.

Tentando compreender em partes (se é que é possível), a construção de uma frase se dá inicialmente quando pensamos em alguma coisa (o pensamento), elegemos os códigos (as letras), materializamos os códigos em formas sequenciais (escrita em superfície), estruturamos a forma (a palavra) e voltamos a pensar a coisa, mas agora com a referência/influência da estrutura (a leitura).

No processo de criação coreográfica acontece de forma semelhante, pois pensamos em alguma coisa (estímulo), elegemos os códigos (os movimentos), materializamos os códigos em formas sequenciais (sequência coreográfica), estruturamos a forma (a coreografia) e voltamos o pensamento a coisa, com a referência da estrutura (a obra/arte).

Deve-se entender também que

a escrita, em nossa civilização, se apoia basicamente sobre a transparência de sua materialidade, enquanto a imagem se baseia na necessidade de fazer que essa materialidade seja opaca, ou seja, que detenha o olhar em vez de deixá-lo passar rumo a outro lugar. (DOMÈNECH, 2011 p. 15)

E qual o vínculo desta escrita com a imagem? Estão diretamente vinculadas, pois a imagem antecede o texto no processo criativo devido ao seu caráter polissêmico.

Trata-se de lançar um olhar sobre a relação entre a análise direta do mundo, o universo ilusório e o mundo simbólico transmitido pela cultura e o curso abstração - condensação - interiorização de uma experiência sensível. (CALDAS, 2012 p.02)

Italo Calvino distingue dois tipos de processos imaginativos em que relaciona a imagem e a palavra: “o que parte da palavra para chegar à imagem *visiva*⁹ e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal.” (CALVINO, 1990, p.99). Para o autor o visivo é relativo à visibilidade, que é a capacidade de pensar por imagens.

Mendes (2010) compreende a dança como uma sucessão de imagens construídas no pensamento/movimento. A autora esclarece que uma das etapas metodológicas da criação coreográfica a partir da ideia da dança imanente é a criação de um corpo visivo, isto é, uma imagem de corpo que, suscitada a partir de trabalhos de sensibilização corporal, torna-se dança na medida em que vai sendo materializada como movimento – aqui surge o primeiro momento em que percebo a importância do corpo nessa relação com a imagem e a palavra no processo de criação coreográfica.

Imbuído no pensamento da autora e refletindo sobre a dança contemporânea aplicada ao GDMEC, compartilho da ideia de que por meio

da observação e da percepção dos movimentos mais elementares, criamos um código com nosso corpo, começamos a sensibilizar as partes mortas e a liberar as articulações. Nosso corpo vai reagindo aos mais diferentes estímulos, do mesmo modo que um saco plástico cheio de ar reage a uma determinada pressão, deslocando-se, inflando em outro ponto qualquer,

⁹ Visivo é explicado por Ítalo Calvino como “visões que se apresentam”, é “imaginar visualmente”, a parte visual de uma fantasia.

compensando em outra parte a pressão exercida sobre ele. (VIANNA, 2005, p. 122).

Vianna exemplifica a reação do corpo por meio da metáfora do saco plástico, o que me leva a pensar que a sensibilização é um passo para construção de uma relação do bailarino consigo mesmo. A analogia feita com o saco plástico me faz acreditar que no processo de criação artística e, mais especificamente, coreográfica, de modo que a formação de imagens no imaginário do bailarino e do coreógrafo é o vínculo prático de um dos modos de utilização da imagem para questionar a própria nomenclatura “saco plástico” e a forma da própria imagem que se prontificou no imaginário, transcriando uma escrita coreográfica com o corpo durante o processo de criação em dança.

Busco nesta pesquisa, então, elencar a imagem, a palavra e o corpo associados em um percurso de transcrição no processo de criação coreográfico do GDMEC, entendendo que a

linguagem da dança é uma área privilegiada para que possamos trabalhar, discutir e problematizar a pluralidade cultural em nossa sociedade. Em primeiro lugar, o corpo em si já é expressão da pluralidade. Tanto os diferentes biótipos encontrados hoje no Brasil quanto à maneira com que esses corpos se movimentam, tornam evidentes aspectos sócio-político-culturais nos processos de criação em dança. (MARQUES, 2007, p.37).

E a dança imanente aplicada ao GDMEC é o que me possibilitou traçar este percurso nas vivências e nas relações interpessoais existentes no espaço e tempo construídos pelos bailarinos e coreógrafos deste grupo, especificamente.

Assim, o percurso transcriativo dá um caráter que pode ser associado a muito outros processos criações, o fato de ser associável, tornando-o apto a estudos e aplicabilidades em diversos outros processos de criação.

Apropriando-me deste caráter associativo, elegi o ciclo vital da borboleta como referência importante para associar o processo desta pesquisa e do processo de criação coreográfica do GDMEC. Separo nas fases: ovo (momento em que estão sendo geradas as ideias até sua eclosão), lagarta/larva (quando o se experimenta as folhas dos conhecimentos variados para desenvolver as ideias), crisálida/casulo (momento em as ideias se transformam e se relacionam com o objeto), borboleta (momento em que a transformação das ideias toma forma diferenciada) e, por fim, o voo (fase quando é exposto o produto a interpretação do outro).

O processo de criação coreográfica me permite experimentar um percurso para instigar a potencialidade criativa de cada bailarino. Deste modo cada um poderá, a partir da relação consigo ou com o outro, desenvolver suas potencialidades autônomas de criação e identificar seus “entre-relacionais”. Relação que permite que eu associe o processo de criação coreográfica com outros processos, como ao percurso de vida da lagarta desde sua forma embrionária em ovo até o momento que a mesma alça voo na forma de uma borboleta, pois em ambos os casos identifico a flexibilidade, evolução, adaptação, metamorfose no passar do tempo, tanto no que diz respeito à essência, quanto na forma. Assim como na própria vida de cada um dos bailarinos ou de cada um de nós.

A borboleta
por movimentos
se transforma em várias imagens
e recebe diferentes nomes para cada fase
e nós não?
Sem deixar de ter a mesma alma,
a mesma vida
possui um corpo
em muitas formas
e nós não?

Ercy Souza

LAGARTA: segunda fase – De(s)forma e devir na construção do “pode ser” como princípio coreográfico.

Figura 2 – Lagartas de borboletas (<http://2.bp.blogspot.com/-rQoTrqzNjXg/UI815Tjkr3I/AAAAAAAAADJ8/XZs5k0q7xu8/s1600/11.png>)



As borboletas possuem uma “primeira” forma denominada larva ou lagarta. Muitas delas

apresentam um aspecto grotesco ou feroz que causa medo em algumas pessoas, mas a grande maioria é inofensiva quando manipulada. Algumas emitem um odor desagradável e apenas poucas espécies das regiões temperadas possuem pelos urticantes no corpo. O aspecto feroz provavelmente desempenha um papel de defesa perante possíveis predadores. (TRIPLEHORN & JOHNSON, 2011, p. 574).

Em sua grande maioria as lagartas das borboletas são fitófagas¹⁰, ou seja, alimentam-se basicamente de folhas, podendo haver algumas outras espécies que são “galhadoras e outras são brocadoras de frutas, caules, madeira ou outras partes das plantas” (TRIPLEHORN & JOHNSON, 2011, p. 575).

¹⁰ Fitófago – quer dizer “que se alimenta de vegetais” segundo o dicionário.

Entendendo esta fase de lagarta da borboleta, posso relacionar com o momento desta pesquisa, que nesta fase percorri lentamente, como uma lagarta, cada teoria, e degustei meus pensamentos sobre a pesquisa junto a algumas destas teorias, conceitos, princípios, ideias, tudo que pudesse servir de alimento, por mais feroz, desagradável ou urticante que parecesse, continuei meu percurso nutrindo-me de todos esses elementos e desenvolvendo as próximas fases. Deste modo, esta fase-seção, após a eclosão das ideias geradas no ovo, mostra uma caminhada entre as folhas que nutriram o pensamento desta pesquisa.

Para o processo de criação coreográfica entendo esta fase como a de conhecimento e experimentação de múltiplos estímulos para alimentar a criação.

Como início, convido-o a ler e pensar em ditos populares como: “os seres humanos pensam com os olhos” e “ver para crer”. Estes que reforçam a visualidade como princípio básico da formação do indivíduo.

Esses ditos e muitos outros que utilizam o princípio da visualidade me fizeram refletir muito no decorrer desta pesquisa. No caso do primeiro, pensei como seria possível associar uma função “do cérebro” aos olhos? O que será que tem por trás dessa constatação? Ruminando estas questões sobre a afirmação durante algumas horas vi, com clareza, que não tento refutar ou concordar com a afirmação escutada. Apenas a trago para a discussão que será levantada neste capítulo.

Entendo que os seres humanos podem pensar com olhos, quando compreendo esta afirmação de forma metafórica e admito que os humanos sejam direcionados pelo visual. Como Ítalo Calvino, ao explicar como se forma o imaginário, afirma a submissão do homem ao visual invés do verbal, da *evocação visiva*, ao afirmar:

parece-me que nessa situação (época em que a literatura visa antes a novidade, a originalidade, a invenção) o problema da prioridade da imagem visual ou expressão verbal (...) se inclina decididamente para a imagem visual. (CALVINO, 1990 p. 102)

Quando admite a inclinação para imagem visual e que este ato é responsável pelas construções socioculturais a partir de então e vice-versa, anarquicamente, compreendo que a não inclinação ao visual, ou seja, ao imaginário, seria como um nadar contra um fluxo tido como natural, com o intuito de alcançar o equilíbrio das forças (verbal e visual) até o ponto que não haja inclinação, ou que esta seja quase imperceptível.

Tal ilusão de equilíbrio é tida como utopia quando pensamos em todas as áreas em que o homem está inserido, mas aqui me restringirei ao universo artístico e mais especificamente

ao processo de criação coreográfica. E acredito que no universo das artes, no que diz respeito à arte contemporânea, há a possibilidade de manipulação destas forças aparentemente bem definidas em prol de um fantasioso equilíbrio em que não temos como dizer que não é real.

Para isso elenquei um elemento fundamental que acredito ser capaz de ser o grande ponto de balanço entre estas duas forças: o corpo.

Para visualizarmos a possibilidade de forma mais clara de “balanceamento”, é necessário entender alguns pensamentos que me nortearam até a eleição do corpo como o elemento, inicialmente, que assume o papel de equalizador, mas que pode fazer o rodízio com as demais forças quando são “vistos, lidos e incorporados” de modos diferentes ao comumente conhecido.

Início então falando de processo de criação.

Corinar

Sou ideia e vontade

Impulsos de anseios

Planos

Sonho

Já sou processo

Me passo em cada passo ao ponto eu paro

E sigo

E paro

Volto e repasso os acessos

Em prol de algo que não vejo

Mas desejo

Volto

Revolto

(Re)sigo

em passos deixo crias do desejo que já vejo

crio os próprios passos

processo o que sinto

processo o que vejo

processo o que falo

processo em que me crio

e volto.

Ercy Souza

São infinitos os processos de criação nas artes. Presenciamos um mesmo artista ou grupo de artistas vivenciarem vários processos distintos durante seu percurso de vida cênica.

Um exemplo, no contexto da dança, é o da construção cênica dos bailarinos da Companhia Moderna de Dança para seu primeiro espetáculo, *Metrópole* (2003). Para Mendes (2010, p. 76), o processo de criação desse espetáculo, mais especificamente, o processo de construção do bailarino para a cena, foi entendido por estágios, sendo que o primeiro estágio foi o de “predisposição à criação”, em que cada bailarino deveria estar em prontidão para desenvolver o que seria proposto e, este pensamento, é reforçado quando Loureiro, diz que “há um estado de prontidão ou consciência, talvez um senso de disponibilidade momentânea dos níveis inconscientes da mente” (LOUREIRO apud MENDES, 2010, p. 77). Para Mendes, seria como “estar apto a receber *insights* criativos” (MENDES, 2010, p. 77).

No segundo estágio teve como “característica as primeiras ideias a serem expressas, geralmente em forma mentalmente visível” (2010, p. 77), onde os intérpretes criam o conteúdo de personagem de cidades grandes para compor a cena. Neste estágio são elencados os conhecimentos sobre quais seriam as possibilidades a serem trabalhadas com e pelos próprios bailarinos.

No terceiro estágio teve a finalidade de “selecionar imagens e introduzi-las nas primeiras práticas laboratoriais” (2010, p. 77), ou seja, é neste estágio que o corpo se apropriou das formas imaginadas nos primeiros estágios e se estruturou como uma construção de um personagem. O bailarino, na prática, vivenciou as possibilidades de estruturar um corpo capaz de conter a forma e o conteúdo pretendido cenicamente.

As fases em estágios de preparação do bailarino para a cena de processo de criação deixam clara a ordem estrutural com começo, meio e fim. Como a própria lagarta quando surge e se desenvolve até sua forma limite.

Para Miller (2007), ao falar do seu processo de criação intitulado *Corpo sentado*¹¹, ela acredita que a criação está no percurso, não somente no produto final, estando, a criação, em constante transformação e passando até de um trabalho para outro, como o “fio da meada que constrói o seu próprio enredo.” (MILLER, 2007, p. 97)

Percebemos nos exemplos supracitados a continuidade e estruturação em estágios que possibilitam o planejamento e a observação sobre o próximo passo. E assim criamos

¹¹ Corpo Sentado - Explica o nome dado pela forma que vivenciou um processo coreográfico e que virou o motivo coreográfico para a criação.

convencionalmente, cada um em sua prática e em sua forma de desenvolvimento, estruturado ou não. Não fugindo à regra, Fayga Ostrower diz:

criar é, basicamente, formar. É poder dar forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse ‘novo’, de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. (OSTROWER, 2009 p. 09)

Paro a citação aqui para dizer que compartilho do termo “novo” empregado até o momento, quando se vislumbra a busca pelo estranho, pelo inédito, pela forma diferenciada e sublinho ainda mais o discurso quando ela diz que o novo refere-se às “novas coerências que se estabelecem para a mente humana”, mas discordo quando ela fala em “formar”, de modo básico, sem admitir a existência de um momento fundamental para chegar à forma, o de(s)forma, momento tão importante no processo de criação artística. Para Ostrower “nós nos movemos entre formas. Um ato tão corriqueiro como atravessar a rua – é impregnado de formas.” (OSTROWER, 2009, p. 09)

O que seria de(s)forma? Talvez Ostrower, em seus pensamentos, ainda quisesse dizer que mesmo “de(s)formando” o homem ainda estaria formando outra coisa, mas não entendo desta maneira, pois quando vislumbro a ideia de de(s)forma, não vejo como um verbo que possa ser conjugado em uma ação e sim um momento necessário para a formação do próprio verbo formar.

De modo amplo digo que se assemelha à ideia do Estranhamento ou Ostranenie (остранение) para o formalista russo Viktor Chklovisk em seu trabalho intitulado *Iskusstvo kak priem*¹² (A Arte com procedimento), em que o estranhamento seria como o efeito gerado pela obra de arte para nos distanciar (ou estranhar) do modo comum como apreendemos o mundo e a própria arte, o que nos permite entrar numa dimensão nova, em um momento novo, e nos faz ver com outros olhos as coisas, isto é, a partir de um olhar artístico.

Assim, se não há de(s)forma, teremos uma ilusão de um olhar novo sobre algo que continua obedecendo uma estrutura de “olhar não artístico”, um olhar guiado tão somente pelos olhos e não pelo o que está sendo posto sob o olhar.

Ostrower continua seu texto dizendo que o “ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar”. Entendendo a existência do momento de de(s)forma, identifico, no processo de

¹² “Iskusstvo kak priem” é um trabalho de Viktor Chklovisk publicado pela primeira vez em *Poetika* (1917). E publicado em português na coletânea *Teoria da literatura: formalistas russos* (*Porto Alegre*, 1971).

criação coreográfica, a capacidade de não compreender; como também, não relacionar, não ordenar, não configurar e não significar. Pois, apesar da de(s)forma não ser em sua essência verbo, este momento é capaz de transformar em verbos, objetos, sujeito, em qual for a necessidade, todo e qualquer estímulo apresentado.

Por não conseguirmos sequer vislumbrar como seria um momento de de(s)forma, pois não faz parte do nosso construto sociocultural durante tantos anos, fica muito difícil entender a possibilidade do momento de de(s)forma que, no universo das artes contemporâneas, ampliem as possibilidades de criação infinitamente.

Mas, o momento não é um momento que estou criando e anunciando sua existência, pois assim como nos dois primeiros exemplos de processos de criação (da CMD com os bailarinos em *Metrópole*, quanto no entendimento de processos de Jussara Miller) eu sou capaz de vislumbrar este momento, acredito que o mesmo exista em todo e qualquer processo de criação coreográfica, talvez em qualquer processo. O que não há é a identificação como preocupação, o que o deixa com caráter de inexistente. Pensemos neste momento na alma da borboleta, que a acompanha em todas as fases, se moldando às novas formas. Proponho não deixar isso subentendido, mas sempre questionar, será que ainda está acompanhando? Será que ainda existe essa alma?

Assim, a de(s)forma em um processo é um questionamento prévio, que estranha as formações que virão, mas também é um constante questionar, para que possa sempre buscar um estranhamento continuado, ampliando as possibilidades de formação e, principalmente, envolvendo a cada vez mais o criador e a criatura em uma coisa única, em que sua obra possa ser sempre sua e, ao mesmo tempo, possa ter “roupagens” distintas produzidas pela mesma pessoa.

A subversão na arte é ilimitada e isso a torna tão complexa, mas o ciclo metamórfico da borboleta subverte a estrutura da forma e é neste ponto que busco a analogia. Nesta fase da lagarta seu desenvolvimento lento e observador é o motivo para o repouso de minha atenção neste instante. Fazendo um paralelo a esta fase da lagarta, especificamente, ao ato de se alimentar lentamente, explicitarei a seguir alguns princípios, pensamentos, conceitos... (que denominei de folhas) que alimentaram a formação do pensamento exposto e dos conflitos principalmente, mas que são o amadurecimento das ideias sobre o objeto pesquisado (que seria a própria lagarta/larva crescendo), buscando o pensamento do processo de criação coreográfica pelos olhares de(s)formados com o intuito de alimentar o próprio processo de criação.

PRIMEIRA FOLHA

Como primeira folha desse desenvolvimento da “lagarta do pensamento” desta fase da pesquisa trago Magritte.

Quando, entre 1928 e 1929, René Magritte (1898-1967), pintor belga, produziu uma série de pinturas intitulada *A Traição das Imagens* e dentre elas produziu esta exposta abaixo.

Figura 3 – *isto não é um cachimbo* de Magritte

(http://1.bp.blogspot.com/-HUtCttfNe2M/UaYFavIQGP/AAAAAAAAAE8/fES5nBmoiuo/s1600/fs_Magritte_Pipe1.jpeg)



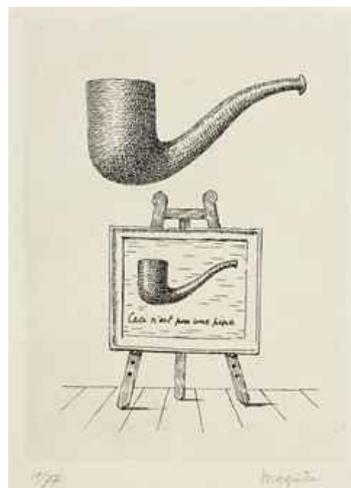
Trouxe a reprodução de um cachimbo e os dizeres *ceci n'est pas une pipe*. (“Isto não é um cachimbo.”)

Esta pintura foi considerada a mais polêmica, pois foi tida como uma reflexão sobre o próprio papel da arte segundo literaturas críticas feitas sobre a obra.

Tal pintura possui uma primeira versão.

Figura 4 – primeira versão da obra de Magritte

(http://www.christies.com/lotfinderimages/D57054/rene_magritte_les_deux_mysteres_d5705498h.jpg)



E, começando seus escritos pela análise desta versão da pintura exposta acima, Michael Foucault escreveu uma carta resposta em 1973 (traduzida para o português em 1988) publicado pela editora Paz e Terra com o título “*Isto não é um cachimbo*”.

Nos escritos Foucault questiona: “Meu Deus, como tudo isto é bobo e simples; este enunciado é perfeitamente verdadeiro, pois é bem evidente que o desenho representando um cachimbo não é, ele próprio, um cachimbo?” (FOUCAULT, 1988 p.20). Para ele é claro que um desenho tão esquemático foi feito para ser reconhecido e se livrar do questionamento que é hábito de linguagem: “o que é este desenho?”.

Neste hábito de questionar o que é a arte é que repousa a necessidade mais egoísta do homem, pois não há, neste caso, a intenção de trocar, ou seja, de compreensão da obra pela própria obra e sim uma necessidade de enquadramento da obra aos moldes já estruturados de conhecimento do questionador.

Neste caso, entendo quando Foucault classifica como hábito de linguagem o questionamento que pretendia ser evitado.

Na arte contemporânea, a busca pela desarticulação do padrão tem a intenção de voltar às atenções o próprio padrão. Como no caso do *Caligrama*¹³ criado por René Magritte em sua obra. Quando ele se utiliza de uma dupla grafia com o intuito de dirimir ludicamente algumas oposições enraizadas em hábitos estruturados ao longo dos anos, voltando a atenção à própria obra, pondo-a em xeque.

Sob este pensamento, como não dizer que Magritte estranha sua própria obra e, principalmente, provoca no outro o estranhamento de modo semelhante?

Se, no processo de criação coreográfica, os intérpretes-criadores colocarem em xeque, desde o primeiro momento que pisarem na sala de ensaio até o momento em que apresentarão uma produção ao público, todos os estímulos que se apresentarem a eles por meio do estranhamento, provocarão neles mesmos os questionamentos necessários para aproximar a compreensão sobre o que eles podem criar.

¹³ Caligrama, segundo Michael Foucault, é pautado na tríplice: compensar o alfabeto; repetir sem o recurso da retórica e prender as coisas na armadilha de uma dupla grafia. O Caligrama “pretende apagar ludicamente as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler.” (FOUCAULT, 1988 p.23)

SEGUNDA FOLHA

Dando continuidade a trajetória e desenvolvimento desta pesquisa e da “lagarta do pensamento”, imbuído do questionamento que me faz estranhar, busco nesta outra folha, compreender um princípio auxiliador à ideia do estranhamento. Busco nesta fase, resumidamente, o entendimento de esvaziamento. Para isso cito, pela primeira vez, Manoel de Barros, mas que daqui por diante, aparecerá como mais uma fala reforçadora do discurso empregado nesta pesquisa.

VI

As coisas que não têm nome são mais pronunciadas por crianças.
(Manoel de Barros, Livro das ignoranças)

Para tanto, Manoel de Barros, em seu poema citado, instiga positivamente a reflexão sobre o poder do nome sobre as coisas como vinculamos os significados, os sentidos, assim que nomeamos as coisas. Instiga não somente pelo nome, mas pelo “não-nome”. Algo sem nome é tido como algo que ainda não existe na nossa sociedade, assim como uma pessoa sem nome é tida como ninguém, pois se não tem nome não a conhecemos, por consequência, ignoramos sua existência, pois não convivemos muito bem com o estranho e temos medo do desconhecido.

Quando atendemos uma ligação enganada e outra pessoa do nosso lado pergunta quem era no telefone, muitas vezes respondemos: “ninguém, era engano.” Associando o não conhecimento a “ninguém”, ou seja, a não existência da pessoa. Esse é um hábito corriqueiro transportamos para o processo de criação muitas vezes. E sempre faremos, só temos que prestar mais atenção antes de dizer que não existe algo existente, pois a ação gera consequência e o no caso seria a limitação das possibilidades criativas.

Neste momento surge o entendimento de um princípio que proponho para a melhor compreensão deste pensamento. É o princípio do PODE SER, que, por meio do estranhamento sobre os estímulos apresentados durante o processo de criação, acredito potencializar a capacidade de desconstruir o(s) seu(s) sentido(s) já construído(s) ao logo dos tempos e, conseqüentemente, possibilitar a faculdade da reconstrução de infinitos outros sentidos, sendo determinados pelo artista no tempo e espaço da própria criação, ou seja, quando entendo que tudo pode ser outra coisa para além dos seus sentidos já definidos, tudo passa a ser, potencialmente, estímulo para criação artística. No caso da dança, estímulo para o movimento. E, mais ainda, todo e qualquer movimento pode ser dança.

Seguindo, digo que o estranhamento esvazia por meio do questionamento o que seria um determinado estímulo. Logo após, entendo que o vazio deixado pode ser preenchido com o que a criação necessitar. É neste momento da pesquisa que acho válido associar a ideia do *Devir*¹⁴ que, como costumo explicar quando falo desta pesquisa, é como pensar no corpo de cada integrante de um grupo e nas coisas que preenchem cada um. Quando buscamos observar cada detalhe de cada elemento do grupo, somos capazes de desenvolver, em conjunto, a capacidade de esvaziamento coletivo. Ao identificar algo, isto que foi identificado pode ser transformado em qualquer outra coisa, obedecendo a graus de complexidades a cada prática deste entendimento.

Da mesma forma com o bailarino individualmente, após seu mergulho em seu conhecimento profundo, busca o questionamento e o esvaziamento, que na ideia do devir seria o oco criado, ou melhor, o oco sempre existente e agora identificado. Este oco seria como a alma da borboleta que falei anteriormente, que percorre paralelamente e se molda, mas não ocupa espaço para além do que se deseja. Ai entra a questão do desejo, que é fundamental. Os desejos são condutores da alma da criação para que se preencha o oco identificado.

Desta forma, o principio do pode ser é entendido na dança como diz Miller: “Dança é aquela palavra que, para cada um, terá um significado diferente.” (MILLER, 2007, p. 91). Para cada um “pode ser” será visto, sentido, percebido, transformado, criado, no seu momento de(s)formado, em tudo que seus desejos e devaneios permitirem.

III

Repetir repetir - até ficar diferente. Repetir é um dom do estilo.
(Manoel de Barros, Livro das ignoranças)

Na dança este é apenas um dos recursos para que possamos observar a diferença. E o vício pelo igual não nos deixa privilegiar o distinto. Mesmo que o objetivo seja expor o igual sem observar o diferente, ele jamais existiria. No poema sinto a força do paradoxo que aos poucos deixa de ser.

¹⁴ DEVIR [*devenir*] - Devir não é uma generalidade, não há devir em geral: não se poderia reduzir esse conceito, instrumento de uma clínica fina da existência concreta e sempre singular, à apreensão extática do mundo em seu universal escoamento - maravilha filosoficamente oca. Em segundo lugar, devir é uma realidade: os devires, longe de se assemelharem ao sonho ou ao imaginário, são a própria consistência do real.

O devir e, em suma, um dos pólos do agenciamento, aquele em que conteúdo e expressão tendem ao indiscernível na composição de uma "máquina abstrata" (François Zourabichvili. O VOCABULÁRIO DE DELEUZE)

As ideias deste princípio, como podemos perceber, estão sendo aplicadas ao analisar as leituras escolhidas para esta pesquisa, os seus autores, as experimentações práticas que fiz e a minha própria vida enquanto pesquisador, mas, principalmente, quanto ao entendimento de palavra, imagem e corpo ao se relacionarem no percurso transcriativo desta pesquisa.

A lagarta possui constantes momentos de de(s)forma durante seu desenvolvimento, atributo capaz de guiá-la ao “clímax” da sua de(s)formação. Já na fase que segue, o casulo, é o momento em que lá o reconhecimento do que foi traçado até então e o real momento da de(s)forma como ideia, pois aqui há o ato de se fazer interno e vislumbrar as transformações múltiplas desejadas.

CRISÁLIDA: terceira fase – A dança como elo relacional da tríade palavra-imagem-corpo

Figura 5 – Crisálida ou pupa ou casulo (http://pixabay.com/static/uploads/photo/2013/05/06/12/43/cocoon-butterfly-109129_640.jpg)



Como no casulo,
 a lagarta alimentada de suas folhas,
 metamorfoseia-se
 em prol da formação de um outro ser.
 O mistério no interior do casulo
 se confunde com o mistério interno de cada bailarino.
 Brota aí tempo e espaço
 Movimentos distintos
 jamais pensados.

Ercy Souza

Após a lagarta, fase em que busquei o alimento teórico capaz de entender o momento de de(s)forma, de esvaziamento e o preenchimento por meio do princípio do pode ser, para

acumular energia suficiente para desenvolver uma metamorfose¹⁵, chego do momento em que posso interiorizar no “eu-casulo” tais entendimentos e estranhar meus pensamentos e meu entendimento de processo de criação coreográfica junto ao GDMEC.

Nesta fase de pupação, as ideias, questões, contradições apresentadas anteriormente, serão relacionadas e explicadas em uma constante reflexão, ganhando um caráter de esvaziamento pela relação dos conhecimentos adquiridos em meus trinta anos.

O que seria este momento de pupação?

A pupação ocorre de várias formas. Muitas larvas formam um casulo elaborado e transformam-se em pupa em seu interior. (...) As pupas das borboletas apresentam cores variáveis e, com frequência, são tuberculadas ou esculpidas. A maioria das borboletas não faz um casulo e suas pupas são também chamadas de crisálidas. (TRIPLEHORN & JONNSON, 2011, p. 575).

Apropriando-me das tantas formas que as próprias borboletas (em potência) possuem de fazer suas pupas ou crisálidas, deixarei que neste momento a minha construção seja mostrada na escrita.

Com o entendimento dos momentos (de(s)forma, esvaziamento e preenchimento com necessidades criadas pelo exercício do princípios do pode ser) e da possibilidade de ampliação de variedade de criações, analisei e identifiquei no espetáculo “*O que me envolve?*”¹⁶ o percurso com os elementos palavra, imagem e corpo. Interiorizado, neste momento como eu-casulo, posso destacar que mergulhei profundamente em busca do meu momento de de(s)forma, de estranhamento, o meu próprio esvaziamento a partir do que observei a utilização da palavra, da imagem e do corpo como recorrentes em minhas criações junto ao GDMEC.

Como exemplo, no ultimo trabalho chamado “*O que me envolve?*”, a palavra esteve presente quando os intérpretes-criadores compuseram a letra de um *brega*¹⁷ e cantaram na cena chamada de *BreguÉlvis*¹⁸. Ao criarem letras que representavam iniciais dos nomes dos Dj’s ou das “Aparelhagens”, surgiram palavras que constroem o título do espetáculo ou a release que contextualiza o espectador com o universo pretendido, mas a palavra também estava presente quando foi dado o nome de altar, procissão, brega, chuva, clima, e muitos outros nomes para coisas que só faziam parte da cena, mesmo sendo nomes de coisas externas

¹⁵ Metamorfose – basicamente significa mudança de forma.

¹⁶ O que me envolve? – espetáculo criado como comemorativo do aniversário de cinco anos do Grupo de Dança Moderno em Cena, cujo seu tema tratou da relação entre o que seria regional e o que seria universal e, principalmente, o trabalho foi desenvolvido na fronteira da não identificação entre um e outro.

¹⁷ Brega – é um ritmo musical desenvolvido no Pará desde os anos 60 até os dias atuais. (Marques, 2009, p. 02)

¹⁸ BreguÉlvis – é o nome dado a uma das cenas do espetáculo *O que me envolve?* do GDMEC.

a cena, nenhuma delas realmente era o que o nome dizia ser (como no quadro de Magritte “*Isto não é um cachimbo*”) e em muitos outros momentos foram metamorfoseadas as palavras.

Semelhante ocorreu com a imagem. O cenário inicia com uma panada à boca de cena, sobras de peças de roupas caindo e pessoas transitando. Quando a panda sobe surge um chão repleto de roupas de cores variadas formando uma colcha de retalhos gigante. Estas roupas se tornam a imagem das roupas de periferias, de frio e de calor, de louvor, passam a construir a imagem de uma santa andrógena no centro do palco que, no final, termina como altar de um instrumento musical chamado curimbó.

O corpo é percebido neste mergulho como o fio condutor para as metamorfoses dos demais elementos, pois, os bailarinos iniciam uma caminhada coreografada em que seus corpos, vestindo a mesma base, seguem a mesmo fluxo (da esquerda para direita, sempre, assim como lemos) e, quando a panada levanta e a grande colcha se apresenta, os corpos se misturam aos retalhos. A cada cena os corpos se moldam ao que se pede, como na cena do carimbo, que inicia com um solista entrando com um curimbó nas costas e ao começar a tocar, os demais bailarinos assumem a imagem-postura-movimentação dos dançarinos de carimbo.

A observação das várias possibilidades adquiridas durante o processo que eclodiu no resultado apresentado acima, fez com que eu desenvolvesse e associasse o percurso reflexivo de estranhamento sobre as várias possibilidades apresentadas, com o intuito de buscar quais seriam as “enes” outras possibilidades que eclodiriam deste estranhamento, agora compreendido como necessário para visualizar mais amplamente o próprio objeto.

Nesta fase a preocupação está em identificar alguns elementos no processo em que estou envolvido, no caso o do espetáculo descrito acima, e exercitar o esvaziamento destes elementos entendendo-os em suas plenitudes, sem a necessidade de um preenchimento de novos desejos de criação.

Questionando a imagem, a palavra e o corpo, elementos fundantes do espetáculo *O que me envolve?*, digo que na relação dos três elementos em cena, os três podem ser um ou outro no momento que melhor julgarem ser conveniente, tanto para o bailarino na relação feita no momento da criação (que é continuada), quanto para o espectador no decorrer de cada cena, enquanto constrói seus percursos com ilusões, ou não, de um ou mais olhares artísticos sobre a obra dançada.

Figura 6 – Imagens da apresentação do espetáculo *O que me envolve?* (by Matheus Lima¹⁹)



Foi necessário estranhar, por o momento de de(s)forma para cada elemento, a fim de entendê-los e buscar preenchê-los com o desejo da criação pretendida.

Como entender palavra, imagem e corpo como partes inerentes do processo de criação? Para isso é preciso dilatar o entendimento de cada um desses elementos. Começando pela palavra é necessário ir além do código limitado que comumente entendemos e utilizamos. Volto no momento em que elas são ensinadas nas escolas e aprendemos suas formas e suas partes, ou seja, as letras. Neste instante convido-o a pensar no por que das nossas letras, do alfabeto português, serem diferentes das do alfabeto chinês e das do árabe. Quais as origens que as diferenciaram? Nas escritas do egípcio a letra “s” é associada ao movimento e/ou formato de uma cobra

No texto *O primeiro alfabeto* de John Healey (1996: 307) onde o mesmo demonstra como a figura de uma cobra (*nahas*) se reflete nas escritas do egípcio. (MEDEIROS, 2008 p. 208)

Mas, mais importante que conhecer as origens, é refletir na distinção dos códigos existentes para entender que isso só ocorreu por intermédio da criação do homem de forma arbitrária e de acordo com a conveniência de cada comunidade e para refletir sobre isso é necessário entender, pelo menos, que existe uma origem e que esta foi de criação humana.

¹⁹ Matheus Lima – estudou no Colégio Moderno junto com alguns bailarinos do GDMEC. Hoje ele acompanha o grupo como fotógrafo sempre possível.

Entendendo isso, o bailarino, verifica a possibilidade de se transportar para o lugar dos criadores, esvaziando os sentidos, as formas, as estruturas construídas anteriormente. É neste momento que se instala a de(s)forma na palavra.

Após este momento, ele começa a forma e passa se entender como um criador de letras, palavras e sentidos daí por diante nos seus processos de criações coreográficas.

VII

No descomeço era o verbo.

Só depois é que veio o delírio do verbo.

O delírio do verbo estava no começo,
lá onde a criança diz:

Eu escuto a cor dos passarinhos.

A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor, mas para som.

Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira.

E pois.

Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos –

O verbo tem que pegar delírio.

(Manoel de Barros, Livro das ignoranças)

Para Manoel de Barros a criação da poesia se constrói de modo semelhante a este meu entendimento de criação coreográfica. Na verdade, há uma semelhança no pensamento coreográfico e no pensamento poético, ao ponto de não conseguir ver tal distinção a não ser pelas palavras.

Para o entendimento sobre imagem, recorri inicialmente a questão: O que é uma imagem? E a partir dela busquei uma reflexão que possibilitasse respostas capazes de contemplar as várias facetas que se apresentavam de imediato. E o nome “imagem” possuía uma barreira muito difícil de transpor.

XIX

O rio que fazia uma volta atrás
de nossa casa era a imagem de
um vidro mole que fazia uma
volta atrás de casa.

Passou um homem depois e disse:

Essa volta que o rio faz
por trás de sua casa se chama enseada.

Não era mais a imagem
de uma cobra de vidro
que fazia uma volta atrás de casa.

Era uma enseada.

Acho que o nome empobreceu a imagem.

(Manoel de Barros, Livro das ignoranças)

Então, esvazia-se o nome.

Verificando o processo metafórico da construção da imagem da pessoa, por Lacan, em seu *estádio do espelho*²⁰ (LACAN, 1936/2008), quando diz que temos inicialmente uma noção de corpo fragmentado e pede para imaginarmos um bebê a frente de um espelho, naquele momento ele passa a ter uma primeira noção de todo e passa a ser uma ideia (imagem) de corpo ideal. Domènech, ao se refere a este momento dizendo que

Para Lacan, a fase do espelho torna o ego fundamentalmente dependente de objetos externos, de outro (como reflexo ideal de si mesmo). A dialética entre esse outro (que é parte imaginária de si mesmo) e o Outro (representante de tudo que não é a própria pessoa) configura a identidade pessoal. (Domènech, 2011, p. 246)

Assim, como na palavra, o bailarino deve buscar a origem das imagens, mas principalmente a sua origem imagética, para auxiliar no entendimento de que ele também é imagem quando se coloca na posição de bailarino.

O bailarino associado as demais imagens existentes que também são responsáveis pela construção de sua imagem e vice-versa (a sua imagem influenciando na formação das demais imagens), ao compreender-se como imagem, se torna possível esvaziar o entendimento de imagem ao ponto de por a imagem em uma de(s)forma das ideias de imagem pré-estabelecidas e, assim, o bailarino, sendo imagem, passa a se relacionar com as demais imagens em um fluxo de afetação continuada ao ponto de se confundirem.

Para Samain as imagens já possuem esta capacidade de comunicação dizendo que

as imagens seriam formas que, entre si, se comunicam e dialogam. (...) independem de nós. A imagem teria uma ‘vida própria’ e um verdadeiro ‘poder de ideação’ ao se associarem a outras imagens. (...) exatamente da maneira como, numa frase verbal, as palavras...” (Samain, 2012 p. 23)

Esta independência de “nós” permanece se o bailarino se entender como imagem e se equiparar as demais imagens e se permitir travar uma criação coreográfica se comunicando de imagem para imagem.

²⁰ Estádio do espelho – é uma obra de Jacques Lacan. Dentro do livro *Escritos sob o congresso de título O estágio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica*. 1949[1936]/1998 p. 96 – 103.

Por último o entendimento de corpo. Para o bailarino entender o corpo de forma ampliada e sempre renovada é fundamental, pois é o seu aporte fundamental para a criação cênica, mesmo que na cena ele não apareça.

A dificuldade está nessa relação tida quase que óbvia, pois pensar no corpo como não sendo fundamental é algo quase impossível para o bailarino. Verificando isso, percebi que o caminho poderia se passar de certa forma pelo “não-corpo”, ou seja, pelas ideias de corpo mais variadas e distintas possíveis de compreensão sobre o corpo.

Alguns pensamentos como a noção de corpo próprio (Merleau-Ponty, 1994), corpo sem órgão (Artaud E Deleuze & Guattari), corpo como objeto de arte (Jeudy, 2002), corpo de passagem (Sant’anna, 2001), corpo sujeito/objeto (Lucia Matos, 2000), corpo imagem (Viviane Matesco, 2009), corpo cênico (Muller, 2012) foram observados para construir uma noção geral sobre corpo, pois pensei em buscar a pluralidade de entendimentos em um primeiro momento, sendo fundamental, caso o bailarino entenda que

a linguagem da dança é uma área privilegiada para que possamos trabalhar, discutir e problematizar a pluralidade cultural em nossa sociedade. Em primeiro lugar, o corpo em si já é expressão da pluralidade. Tanto os diferentes biótipos encontrados hoje no Brasil quanto à maneira com que esses corpos se movimentam, tornam evidentes aspectos sócio-político-culturais nos processos de criação em dança. (MARQUES, 2007, p.37)

Para compreender um não-corpo (que seria o esvaziamento do(s) entendimento(s) de corpo) o bailarino deve pensar que

o corpo é a única prova de humanidade, a única forma de acesso ao outro e ao conhecimento. (...) a arte vem fazendo do corpo não só um tema privilegiado, mas sua pulsão predileta, sua matéria-prima e sua razão de ser a partir de experimentações que privilegiem sinergias e sinestésias. Para muitas obras de arte contemporâneas, não basta a solicitação de um único sentido: além da visão e da audição, solicitam nosso olfato, nosso tato e, algumas vezes, nosso paladar. A arte contemporânea é totalizadora. (MEDEIROS, 2012 p. 02)

pensando na totalidade contemporânea é que entendo o corpo como um corpo rizomático (MENDES, 2010), que “pode ainda ser o processo de construção (ou investigação) de uma linguagem corporal diferenciada” (MENDES, 2010, p. 119). É um corpo que ao se esvaziar de sentidos e significações se conecta a tudo e pode ser tudo que o bailarino vislumbra cenicamente.

O bailarino se vê como capaz de criar o seu próprio entendimento de corpo, podendo ser parecido com algum conceito já conhecido ou mesmo fazendo conexões entre entendimentos tidos como distintos e podendo criar suas próprias conexões e entendimentos.

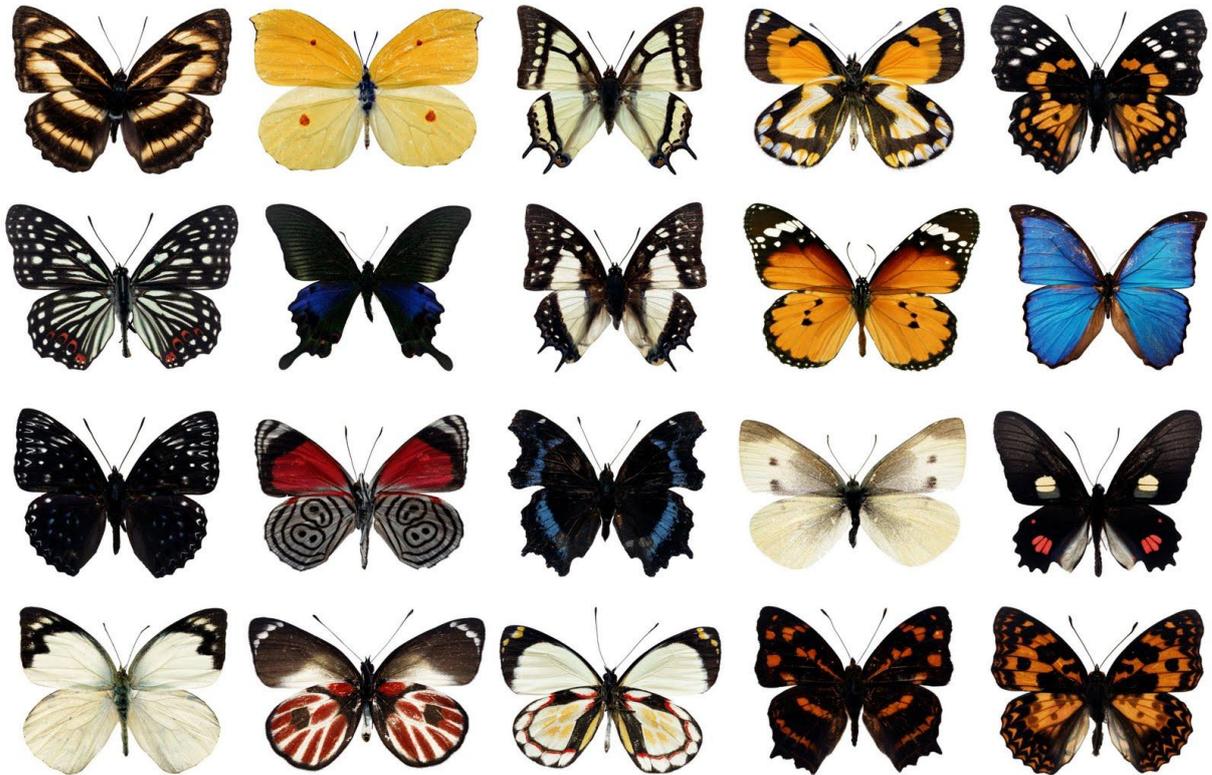
Entendendo palavra, imagem e corpo de forma mais própria e apropriada, o bailarino, neste momento da crisálida, ruma seus conflitos em uma constante construção e reconstrução de seus pensamentos de forma misteriosa, pois é uma problemática interna, assim como os conflitos que mudam misteriosamente a lagarta em borboleta neste momento de interiorização.

Pupa
 Casca que nos cega
 Curiosidade que penetra
 Imaginário me desperta
 Crisálida
 Apertada e escura
 Deparo-me sem amparo
 Sou eu
 São eles
 Somos neles
 Sem palavras
 ...
 Casulo
 Onde me desafio
 O aperto é dilatado
 Sem largura
 Sem lagarta
 Sem corpo
 Dentro do eu casulo
 Das barreiras do eu profundo
 Reflito o que não via no claro
 Vejo no eu escuro
 Coisas que não me permitia ver
 As possibilidades

Ercy Souza

BORBOLETA: quarta fase – Experimentações junto ao Grupo de Dança Moderno em Cena.

Figura 7 – borboletas adultas (http://2.bp.blogspot.com/_VgcBRPwEwR8/TJYhl1KOycI/AAAAAAAABMU/F4bAc1OLx0U/s1600/borboletas_etimologia_perisse.jpg)



A fase após o casulo
 é o “nascimento” da borboleta,
 onde a lagarta se apresenta em outra forma
 busca a continuidade
 a partir da nova configuração
 trascrindo um novo mundo

Ercy Souza

É nesta fase que literalmente nasce uma nova forma, um novo entendimento, é neste instante que as novas coerências são construídas pela mente humana, como disse a própria Ostrower anteriormente (vide citação em Lagarta p. 26 e 27). Dar-se continuidade a criação e início a formação. O esforço é gigantesco para conseguir romper (eclodir novamente) a casca do casulo construído, nunca se acha que está pronto suficiente para se expor, mas o desejo é tão imenso que não se pode reprimir mais.

Assim, a borboleta luta para sair do casulo, onde o estranhamento metamorfoseou seu corpo em “novos”, que agora, luta pela soltura, buscando força na necessidade da natureza, do artista, de expor o que foi tão internamente desenvolvido.

As borboletas compreendem cerca de 20.000 espécie das superfamílias Papilionoidea e Hesperioidea, da ordem Lepidoptera, que é a terceira maior ordem em termos de diversidade de espécies dentre os insetos, com cerca 150.000 espécies em todo mundo. Na região neotropical existem aproximadamente 8.000 espécies de borboletas descritas, sendo que no Brasil cerca de 3.300 espécies foram registradas (Brown, 1996). Uma das famílias de borboletas mais diversificada, tanto em hábitos quanto em morfologia, é a família Nymphalidae com 11 subfamílias, que chega compreender cerca de 30% das borboletas nos neotrópicos (Brown & Freitas, 1999; Lamas et al., 2004). (...) Devido à alta diversidade das borboletas, assim como a variabilidade de suas interações com o meio, não é apropriado fazer generalizações sobre a biologia das borboletas, tal como a longevidade de uma adulta, sua alimentação e seu comportamento. Por exemplo, muitas borboletas adultas vivem menos de duas semanas; outras, mais de seis meses. Algumas se alimentam de suco de frutas; outras, de néctar e pólen das flores ou mesmo de excremento ou carniça. A maioria é diurna, mas existem formas crepusculares (Ray & Andrews 1980; DeVries, 1987; Freitas et al., 1997; 2003; Costa, 2004). (ARAÚJO, Ivanei Souza. Estrutura e influência da sazonalidade na comunidade de borboletas da subfamília Ithomiinae (Lepidoptera: Nymphalidae) na Estação Científica Ferreira Penna, Melgaço, Pará. 2006. 48 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém, 2006. Programa de Pós-Graduação em Zoologia. <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/4238>)

Entendendo a imensidão e riqueza que envolve as variações de tipos, formas, costumes, cores, tempos de vida e lugares das borboletas, saliento que a borboleta que associo à minha pesquisa é metaforicamente capaz de ser moldada a essas variações conforme a pesquisa foi se desenvolvendo, não vinculando-a a uma espécie em particular.

Nesta fase apresento e analiso as experimentações feitas junto ao GDMEC, a fim de compreender mais a fundo como se deu na prática o processo de uma transcrição que utilizou a relação da palavra, imagem e corpo no processo de criação coreográfica. Consigo dizer que valorizo o diálogo entre o pesquisador e o sujeito nesta fase, entendendo que esse

diálogo é um modo cultural e historicamente definido de conceber certas transações verbais e tem, enquanto tal, uma força retórica considerável. Nas discussões antropológicas mais recentes, “diálogo” parece às vezes substituir “observação participante”. (CRAPANZANO, 1991, p. 60).

Entendendo como uma metodologia do diálogo, que para Tedlock

não é um método, mas uma *forma*, uma forma de discurso, dentro do qual podem existir momentos metódicos, de qualquer um dos lados, e dentro do qual os métodos podem se contar entre os possíveis assuntos em discussão. (TEDLOCK, 1985, p. 195)

Sendo assim, acreditando que o “método é ‘um meio para o fim’ e é, em geral, visto como ‘um mal necessário, porém temporário.’” (TEDLOCK, 1986, p. 194), entendo que nesta fase o percurso que será apresentado por meio das experimentações está percorrendo uma metodologia do diálogo com propriedades e coerências metamorfoseadas com a prática de criação coreográfica junto ao GDMEC.

Para dar início às experimentações, fiz um percurso de estranhamento, de esvaziar do elemento “imagem”, pois este foi o primeiro elemento eleito por mim e relacionado ao meu processo de criação, além de exercitar um pouco este estranhamento sobre o porquê escolher a imagem como elemento relacionado aos processos que estou envolvido.

Percebi minha afinidade com a imagem desde quando era criança, sendo pela prática de desenhar, pintar, criar caricaturas, reproduzir figuras de desenhos animados e de objetos, enfim, coisas das aulas de “Educação Artística”, mas me deparei com a capacidade de construir brinquedos, desenvolver projetos e maquetes cada ano melhores, gostar de ouvir histórias infantis em LPs²¹, dos mais velhos, histórias de terror, lendas amazônicas. Sem dúvida, a identificação com esta vivência trouxe à tona a imagem como o primeiro elemento a ser eleito para dar início ao percurso.

Eleita a imagem, fiz, em particular, o estranhamento, e me deparei não somente com as informações anteriormente relacionadas à minha trajetória, mas com a inquietude do seu surgimento. O ponto em que cheguei foi que a imagem é, enquanto potência, estado de não-imagem, se pensada em seu momento mais inicial, como a alma da borboleta ainda no ovo, que surge com a construção do próprio ser e que acompanha todas as metamorfoses a partir de seu surgimento.

²¹ LP ou Long Play – é o nosso conhecido disco de vinil.

Levei para o GDMEC alguns questionamentos e o primeiro foi o mesmo que me fiz a mim mesmo em minha fase crisálida: *o que é imagem?*. Obtendo algumas respostas²² como:

Aquilo que é capturado por nossos olhos e significado por nossas lembranças. (Bárbara Dias 05/09/2013)

É uma representação de algo; uma forma que revela características de algo, que podem ser verdadeiras ou não. É uma construção natural (verdadeira) ou fictícia de algo que pode ser (ou não) do jeito como aparenta. Forma como determinada coisa é vista. (Ana Carolina Santana. 24/08/2013)

Tudo o que conseguimos ver denomina-se imagem. Tudo o que tem forma, cor e área pode ser considerado imagem. Tudo o que está visível aos nossos olhos é chamado de imagem. Tudo o que imaginamos é imagem. Tudo é imagem. (Lucas Pamplona 27/08/13)

Imagem é aquilo que os olhos veem, e transmite alguma mensagem, que possui ou não significado. É uma representação gráfica de ideias, fatos, lugares que aguçam a imaginação. (Lucas.Costa. 24/08/13)

Logo após responderem a primeira pergunta, fiz mais duas perguntas, que também me fiz no meu processo de estranhamento e esvaziamento sobre a imagem particularmente, sendo a segunda uma provocação de relação com o corpo: *Que relação você faz entre imagem e corpo?* E, como respostas dos mesmos bailarinos:

A imagem pode se originar do corpo, mas o corpo não se origina da imagem. (Bárbara Dias 05/09/13)

Vejo o corpo como algo mais concreto, literal. Comparado com 'imagem', imagino que esta seria uma interpretação do corpo. O corpo pode formar diferentes imagens, assim como podem existir imagens semelhantes (mas, talvez, iguais) de diferentes corpos. Corpo é biológico, físico. Imagem é subjetivo, construído. Corpo é real. Imagem pode ser real, assim como pode ser fictícia. (Ana Carolina Santana. 24/08/2013)

Todo corpo é uma imagem, porém, nem toda imagem é um corpo. (Lucas Pamplona 27/08/2013)

Uma imagem, ou uma sequência delas, pode influenciar no corpo de uma pessoa. Por exemplo: se uma pessoa vê a imagem de um homem andando de um jeito diferente, e se esse jeito causar interesse na pessoa, ela pode passar a tentar se movimentar o mais próximo possível do modo como ela imaginou ser o andar do homem. (Lucas.Costa. 24/08/13)

²² As respostas que são apresentadas no corpo do trabalho foi visando olhares diferenciados e de bailarinos que, no percurso das experimentações fizeram parte de subgrupos de criação diferentes. Acredito que desta forma contemplo mais amplamente o percurso em suas diversidades.

A terceira e última pergunta foi: Como você se define como imagem? Respostas:

Caleidoscópio. Pois será sempre o mesmo objeto, mas o olhar 'do outro' será o diferencial. (Bárbara Dias 05/09/2013)

Vejo-me, por outros olhos, como uma mancha amarelada. Uma mancha que às vezes está mais vívida, às vezes mais apagada. Às vezes mais móvel, às vezes mais lenta. E essa mancha tem formas alongadas (mas nem tanto); convive com outras manchas que as acham mais ou menos importante. Tem sentimentos, muitas vezes expressos nas variações de cor, velocidade, disposição e outras coisas que deixam-se aparecer. E quanto mais essa mancha vive, mais ela vai sumindo, diminuindo, desaparecendo. Até que um dia essa mancha vai sumir e ficarão apenas os atos e as memórias dessa pessoa-mancha. (Ana Carolina Santana. 24/08/2013)

Me defino como uma imagem em desenvolvimento. (Lucas Pamplona 27/08/2013)

Eu me vejo como uma placa escrito 'CUIDADO: Pessoa em manutenção. Não ultrapasse', porque recentemente muita coisa tem mudado a minha vida, na minha vida, então eu meio que estou 'mudando para me adaptar às novas perspectivas', e isso me torna uma pessoa ainda mais 'na defensiva'. (Lucas.Costa. 24/08/2013)

Para cada definição desta última pergunta, pedi para que eles desenhassem uma imagem deles mesmos no verso do papel, como atividade final desta primeira parte da experimentação.

Figura 8 – Bárbara Dias 05/09/2013

1º) O que é imagem?

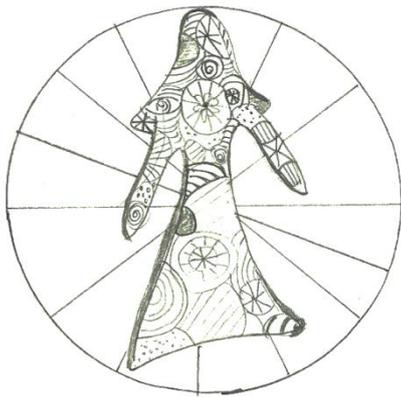
Aquilo que é capturado por nossos olhos e significado por nossos pensamentos.

2º) Que relação você faz entre imagem e corpo?

A imagem pode se originar do corpo, mas o corpo não se origina da imagem.

3º) Você se define enquanto imagem?

Galendosúpio. Pois será sempre o mesmo objeto, mas o olhar "de outro" será o diferencial



Bárbara Dias

05/09/2013

Figura 9 – Ana Carolina Santana 24/08/2013

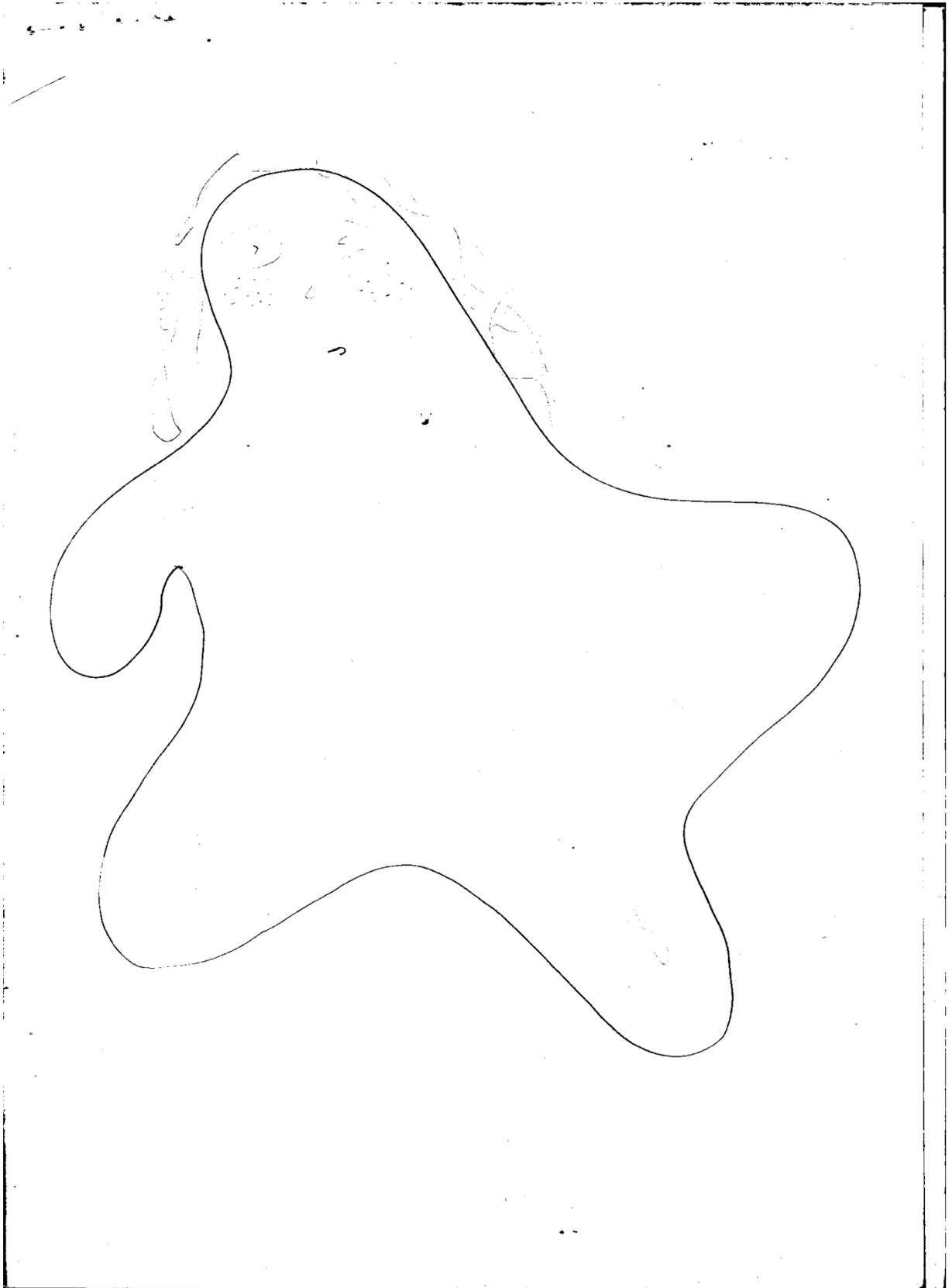


Figura 10 – Lucas Pamplona 27/08/2013

① O que é imagem?

Tudo o que conseguirmos ver denomina-se imagem.

Tudo o que tem forma, cor e área pode ser considerado imagem.

Tudo o que está visível aos nossos olhos é chamado de imagem.

Tudo o que imaginamos é imagem. Tudo é imagem.

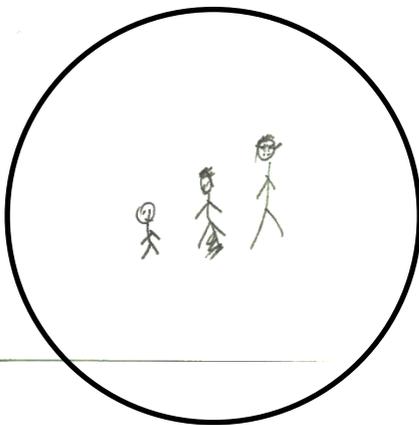
② Que relação você faz entre imagem e corpo?

Todo corpo é uma imagem, porém, nem toda imagem é um corpo.

③ Como você se define como imagem?

Me defino como uma ~~imagem~~ imagem em desenvolvimento

④



Lucas Pamplona
27.08.13

Figura 11 – Lucas Costa 24/08/2013

1) O que é imagem?

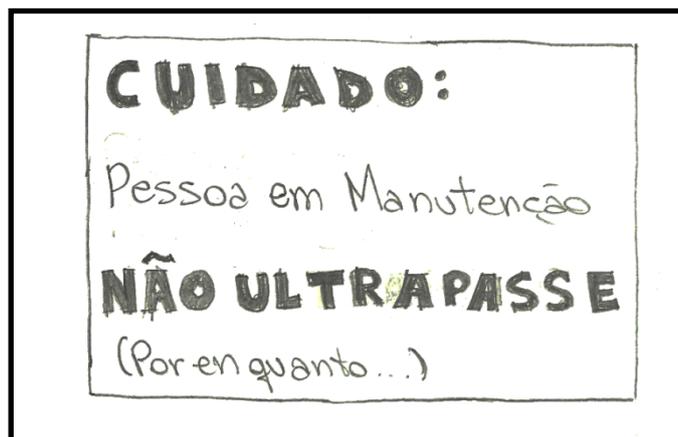
- Imagem é aquilo que os olhos vêem, e que transmite alguma mensagem, que possui ou não significado. É uma representação gráfica de ideias, fatos, lugares, que aguçam a imaginação.

2) Que relação você faz entre imagem e corpo?

- Uma imagem, ou uma sequência delas, pode influenciar no corpo de uma pessoa. Por exemplo: se uma pessoa vê uma imagem de um homem andando de um jeito diferente, e se esse jeito causar interesse na pessoa, ela pode passar a tentar se movimentar o mais próximo possível do modo como ela imaginou ser o andar do homem.

3) Como você se define como imagens?

- Eu me vejo como uma placa escrito "CUIDADO - EM MANUTENÇÃO - NÃO ULTRAPASSE", por que recentemente muita coisa tem mudado a minha vida, NA minha vida, então eu meio que estou "mudando para me adaptar às novas perspectivas", e isso me torna uma pessoa ainda mais "na defensiva".



- Lucas Costa

Após a conclusão desta primeira parte de perguntas, que como podemos verificar nas datas junto às iniciais dos bailarinos, não foi aplicada toda em um mesmo dia com todos os membros do grupo, foi feita uma discussão em roda e compartilhadas as repostas e as reflexões geradas a partir de então. Elenquei alguns elementos bem recorrentes como: visão, forma, imaginário e, logicamente, imagem e, com o intuito de introduzir o grupo cada vez mais no meu processo também de estudo, aproveitei para socializar a ideia de visão de Domènech, que diz:

a visão, em sentido geral, não está só relacionada com os olhos. Na verdade, podemos dizer que vemos também por meio do corpo, já que o campo de visão e as experiências que dele derivam estão conectados à posição do corpo em relação à realidade que o rodeia, assim como toda a experiência visual tem que ver com os estímulos que são recebidos do entorno por meio do corpo em sua totalidade. (DOMÈNECH, 2011, p.19)

Com isso busquei construir uma relação naqueles que associam imagem basicamente ao ato da visão, com o corpo em relação à realidade cênica coreográfica principalmente. Entendendo como possível esta relação e contemplando os que já concordavam, trouxe as ideias de que as “imagens são lugares complexos nos quais se reúne o real, o imaginário, o simbólico e o ideológico, e nos quais, portanto, iniciam-se constelações de significados que é possível perseguirem indefinidamente no sentido do sujeito ou do social” (DOMÈNECH, 2011, p. 9). Buscando, sempre, ampliar o entendimento de imagem para esses lugares complexos.

Retomando a reflexão sobre imagem e, buscando o estranhamento antes de formar um significado mais ampliado e partir para a parte prática, coloquei ao grupo a minha ideia de “imagem sem forma” ou “não-imagem”.

Expliquei que seria como algo que surgisse com o próprio homem e quando fosse desenvolvendo suas capacidades a imagem registraria as informações e, assim, seria capaz de se firmar em qualquer forma pretendida ou desejada, como se tivéssemos algo que a partir de um estímulo pudesse ser provocado a assumir qualquer forma. Pedi para eles imaginarem que tinham algo que pudesse se transformar em qualquer coisa dentro de suas cabeças e pedi para eles me dessem um nome para isso e como seria aquilo para eles. E assim fizeram. Para Bárbara Dias a tal coisa tinha o nome de “Espelho” e justificou dizendo assim:

Imagine pois, uma sociedade de espelhos, onde nada surge do nada mas a partir de algo que refletiu. Seja costumes, ou tradições, tudo é reflexo, seja a criação de novos prédios ou casas, estes por sua vez criados a partir de modelos já feitos. A moda também seria reflexo, hora de algo passado, hora de algo futuro. Até os amores seriam refletidos, alguns exemplos vivos dos pais, outros de novelas da televisão, e estas também seriam resultado de vários reflexos vividos e captados seus autores. As lágrimas seriam reflexo das quedas e as quedas reflexo da desilusão, que por sua vez, seria reflexo do fazer planos e que por fim eram reflexos da sociedade, sim, aquela dos espelhos. E cada reflexo gerava uma imagem, e cada imagem gerava dois reflexos, que geravam duas imagens, que geravam quatro reflexos. E cada vez mais aumentavam, antes de uma imagem um reflexo uma imagem. Então, se o que faço é imagem, se o que vivi é imagem, se o que pensei é imagem, se o que eu senti é imagem, se o que choro é imagem, o que vem antes de tudo isso é reflexo. Reflexo do que sou. (Bárbara Dias 17/09/2013)

Já Ana Carolina Santana descreve com detalhes sua “Corina”, mas veremos que mesmo quando respondeu à primeira pergunta no primeiro dia da experimentação e quando elaborou esse seu texto no final da primeira etapa da experimentação, ela trouxe em seu discurso o elemento que utilizo como princípio denominado de “pode ser”, que entrelaçado à ideia de devir, de Deleuze (2004, p. 24), permite compreender o oco existente após o esvaziamento e, principalmente, autoriza o preenchimento com o desejo da criação. Seu texto diz que Corina

é uma imagem-pré-imagem. É aquilo que engloba todas as imagens em si. Ela É a imagem. A imagem se cor, sem forma. Ela PODE ser. (E é, tudo). É massa sem matéria, é coisa sem ser. É, sem existir. Existe sem matéria. É ideia. É imaginação, reflexão. Corina é vida sem água, sem ar, sem terra. É poeira sem átomo. É vazio e é completo. Vazio ao toque, completo ao pensamento. A existência de Corina não é comprovada com técnicas ou máquinas, mas o é a cada dia, a cada ver, sentir, a cada imagem. Ela está em tudo, e se não é imagem, já foi, ou ainda será. Corina não pode ser pega, apreendida nem capturada. Ela é livre, é sua e é de todos. Está em todos. Corina se transforma em tudo, se permite. E se até Corina, que não é concreta, palpável (e nem se sabe se existe) é mudança, porque nós que somos, não queremos mudar? (Ana Carolina Santana. 17/09/2013)

Lendo este texto fica clara a relação de ideias do principio do pode ser e Corina, e o quanto a influência do processo alterou o discurso de Ana Carolina Santana, pois ao observar as primeiras respostas no início das experimentações não observei uma relação tão direta entre imagem e corpo, muito menos a preocupação em se modificar. E isso, no processo de criação coreográfica, é fundamental.

Sempre tentando dialogar com as noções já apresentas por eles nas suas respostas e introduzindo um pouco da minha reflexão no meu momento crisálida. Busquei o estranhamento sobre “palavra”, utilizei (como veremos mais a frente) palavras que fossem do desconhecimento do vocabulário de todos e pedi para que eles utilizassem estas palavras junto com as palavras que tinham conhecimento. Provocando assim o conflito nos significados ao juntarem as palavras em frases.

Após trabalhar o esvaziamento sobre palavra, imagem e corpo com eles, segui o raciocínio do processo, mergulhando no processo de criação junto ao grupo, dei continuidade às experimentações iniciando o momento do formar. Para um melhor entendimento de como foi dada essa sequência exponho o roteiro que utilizei em uma oficina dentro do Seminário de Pesquisa em Dança - SPD²³. Essa oficina é a primeira experimentação pensada a partir da relação palavra, imagem e corpo.

²³ Seminário de Pesquisa em Dança – é organizado pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. Evento promotor de exposições de trabalhos em oficinas, apresentações artísticas, comunicações, instalações, murais, banners e palestras.

ROTEIRO DA AULA PARA O SPD

Parte prática:

1. Breve apresentação dos alunos em roda, utilizando a dinâmica do POW;
2. Cada participante deve escolher um lugar na sala, de frente para a televisão ou deitado olhando para teto;
3. Observar a imagem do primeiro slide ou escolher um ponto fixo no teto e olhar por 1' 30";
4. Fechar os olhos e, sem falar, imaginar o corpo preenchendo os membros de energia que irrigará os membros que começam gerar reações em movimentos e passam a serem os apoios do corpo;
5. Em 4 apoios passam a expelir o líquido pelas extremidades dos apoios; abre-se os olhos e começam a visualizar visivamente a marcas impressas no chão até que comecem a assinar seus nomes como na identidade, finalizando na observação da assinatura no chão;
6. Após o exercício de alongamento e aquecimento, cada aluno pega uma folha de papel e um lápis com o ministrante para **desenhar** cinco elementos (pré-estabelecidos pelo ministrante) que serão mostrados, um a um, no slide em palavras ou ditados pelo ministrante; Os elementos são: **casa, celular, pessoa, raiva e tay áo (manga em vietnamita)**. Além de criar uma **imagem corporal** correspondente a cada um dos cinco elementos;
7. Construir uma frase (alfabética e coreográfica) que reúna todos os elementos. **Exemplo no slide;**
8. Apresentar a frase coreográfica de dois em dois ou de três em três no centro de uma grande roda feita pelos alunos, logo após, ler a frase alfabética;
9. Falar um pouco sobre a experiência.

Parte teórica:

1. Apresentação da pesquisa. (título, resumo, problema, hipótese e pensamentos sobre a pesquisa);
2. Finalização com a observação dos últimos slides, parecido como primeiro (ponto preto no fundo branco) mas que formam uma imagem.

Desta oficina obtive alguns resultados como:

Figura 12 –foto 1 da oficina dentro do Seminário de Pesquisa em Dança - SPD



Figura 13 – foto 2 da oficina dentro do Seminário de Pesquisa em Dança - SPD



Figura 14 – resultado da oficina dentro do Seminário de Pesquisa em Dança - SPD

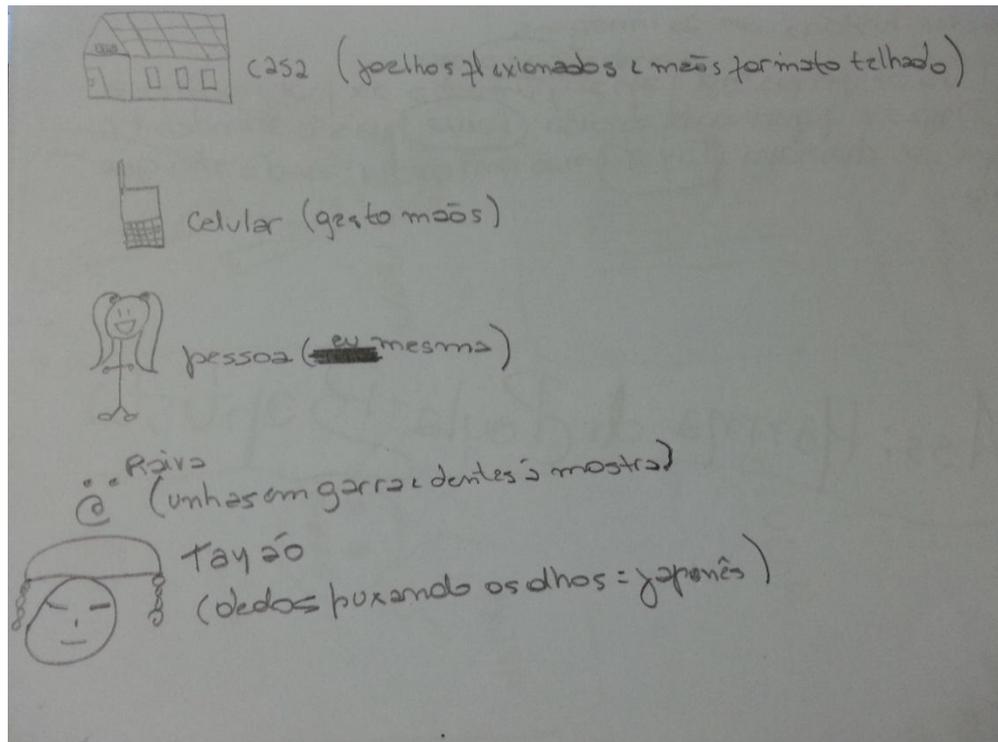
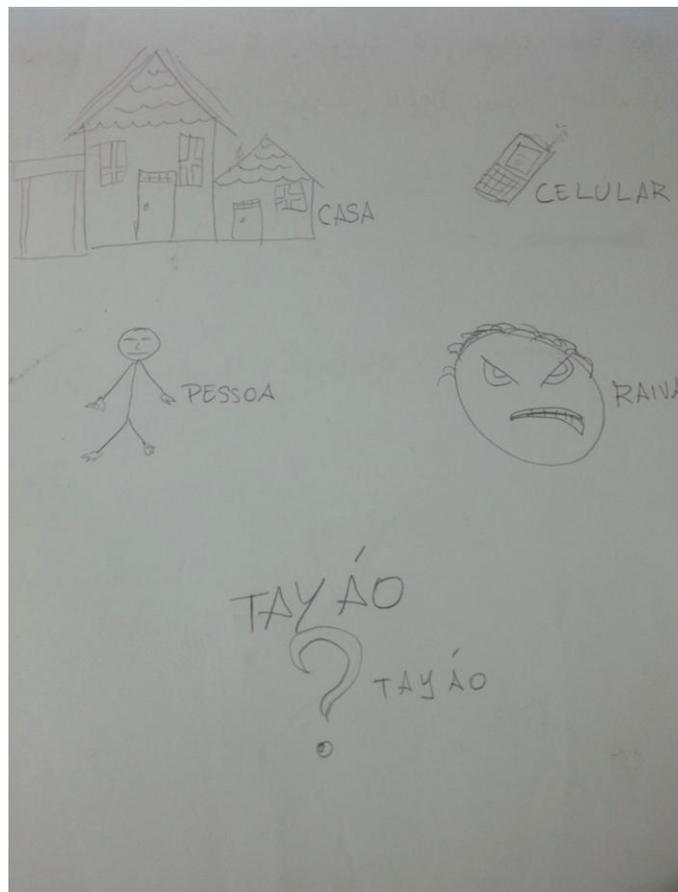


Figura 15 – resultado da oficina dentro do Seminário de Pesquisa em Dança – SPD



Após esta oficina, pensei em um seminário prático, que foi discutido e experimentado a relação da palavra, imagem e corpo em um percurso transcriativo no processo de criação coreográfica, e apliquei com o GDMEC, mas substituindo a palavra *tay áo* por *ples*²⁴, pelo seu significado, pois *ples* significa dança em esloveno e dança seria uma coisa que os bailarinos do grupo também precisavam estranhar para esvaziar e criarem suas danças.

Assim, apliquei a atividade ao GDMEC e obtive como resultados:

Figura 16 – primeira parte da experimentação. Ana Carolina Santana, intérprete-criadora do GDMEC.

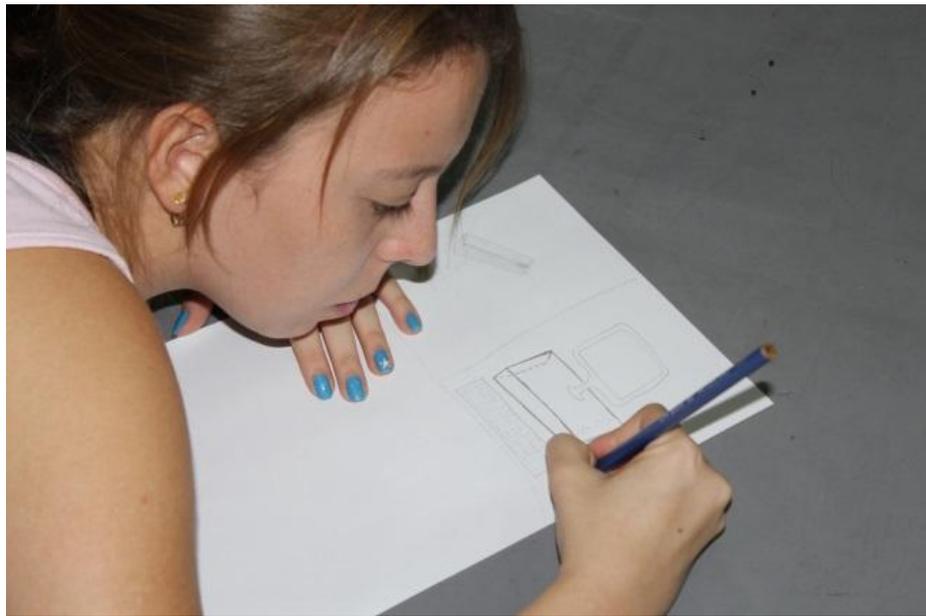


Figura 17 – primeira parte da experimentação. Luiza Braga, intérprete-criadores do GDMEC

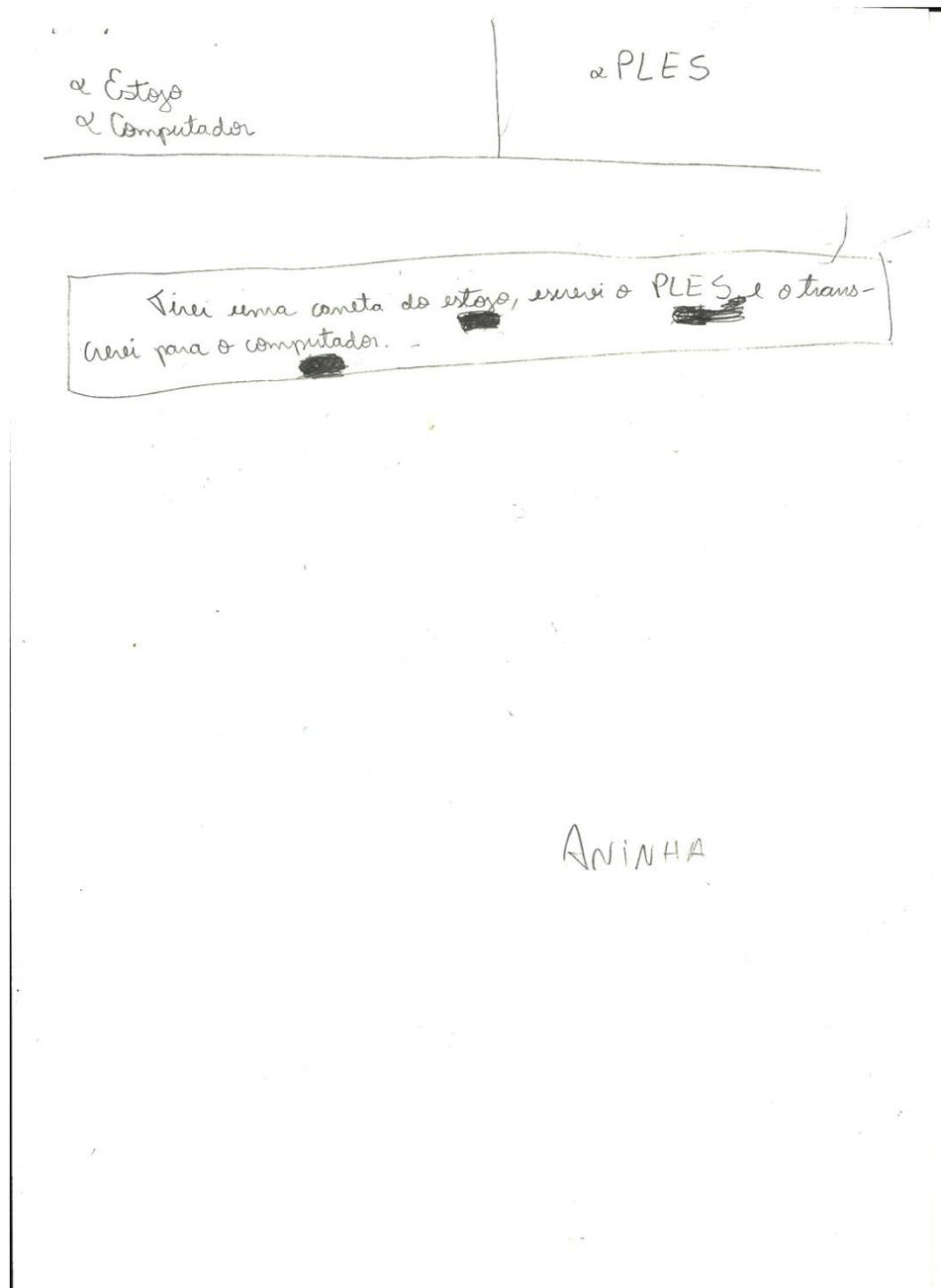


²⁴ Ples – significa dança em esloveno.

Primeira parte:

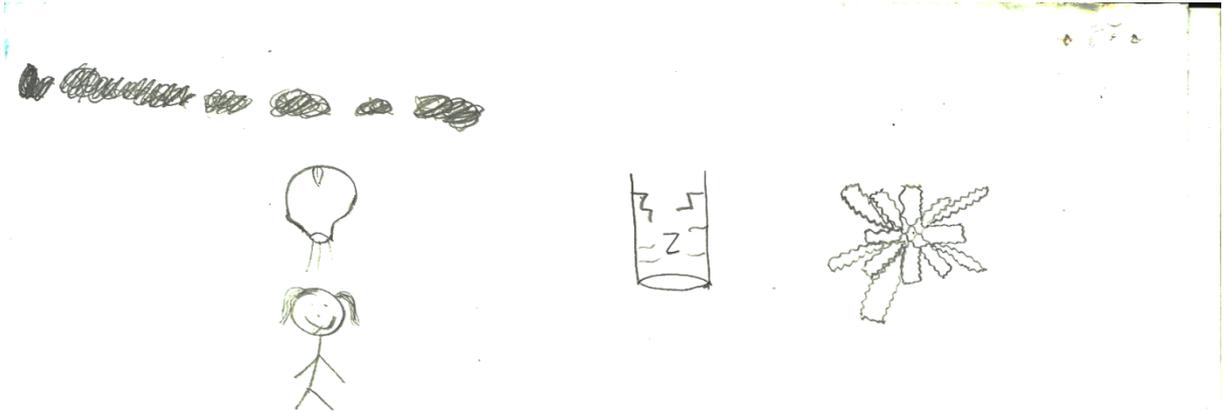
Na primeira parte foi solicitado dos bailarinos que pensassem em duas palavras (sendo uma palavra relacionada a um objeto e a segunda palavra relacionada a um objeto ou não, podendo ser uma sensação). Após pensarem, pedi para que eles anotassem em uma folha em branco a duas palavras e acrescentassem mais uma palavra ditada por mim, no caso, *ples*²⁵ (palavra que me assegurei que nenhum dos bailarinos ali conhecia “o significado”).

Figura 18 – palavras e frase da Ana Carolina Santana



²⁵ PLES – é uma palavra em esloveno que significa Dança.

Figura 21 – desenhos da Luiza Braga



Palavras e desenhos feitos, foi solicitado para que cada um olhasse atentamente para os desenhos criados e, com o corpo, tentasse reproduzir o desenho em uma pose, parados, estáticos, com o intuito de criar, também, três “imagens corporais” correspondentes aos desenhos e conseqüentemente às palavras.

Figura 22 – imagem corporal de Ana Carolina Santana



Figura 23 – Imagem corporal de Luiza Braga.



Agora, tendo as palavras, os desenhos e as poses concluídos, o próximo passo foi a requisição de que cada um voltasse à face do papel em que estavam escritas as palavras e, na ordem que quisessem, utilizassem as três palavras na construção de uma frase que para eles adquirisse um sentido, uma coerência, podendo neste momento utilizar elementos de ligação e artigos para auxiliar na construção da frase.

Após a construção das frases, os bailarinos tiveram que organizar os desenhos na mesma ordem que eles utilizaram as palavras nas frases. E, em seguida, organizar as poses correspondentes na mesma sequência.

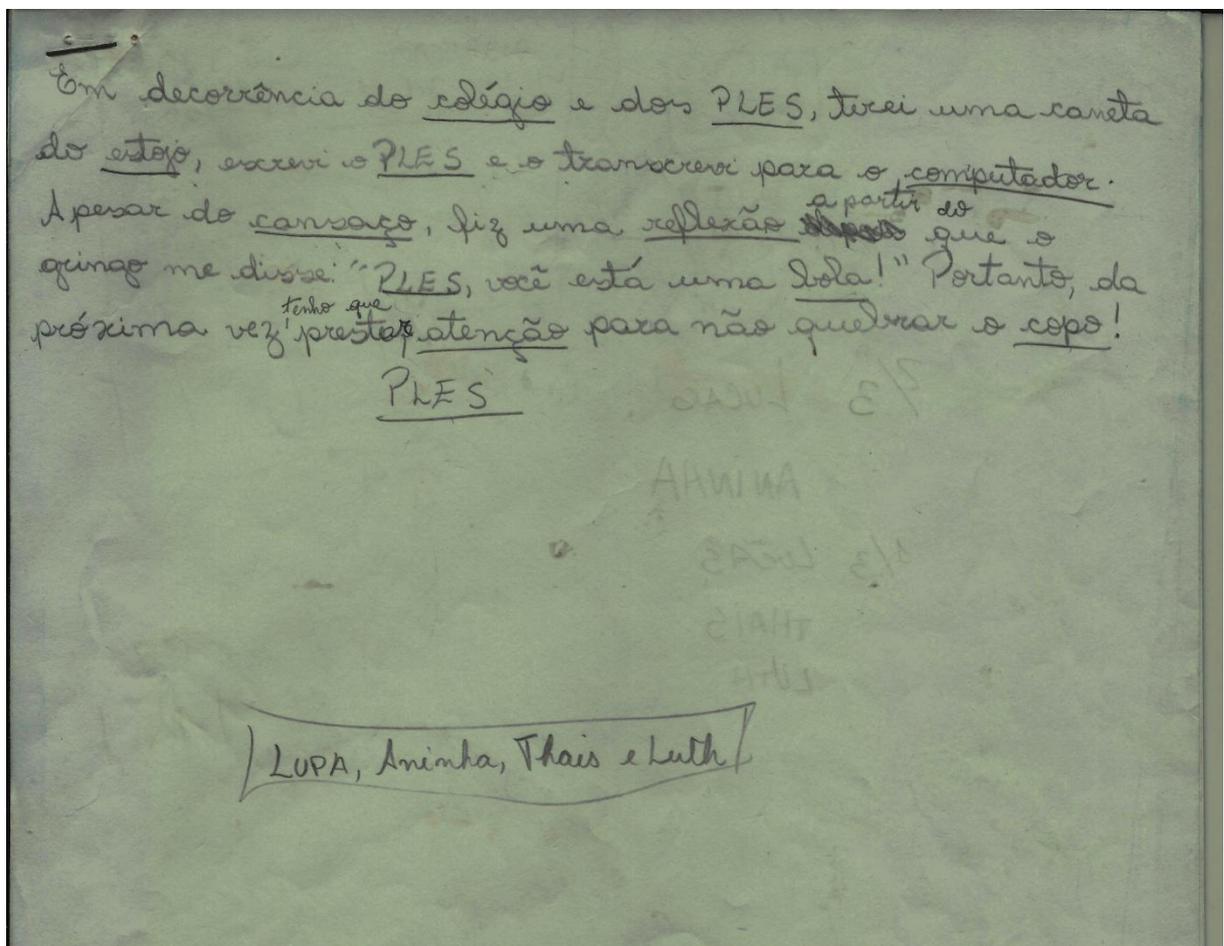
Neste momento, destaco a necessidade dos intérpretes-criadores voltarem sua atenção às ligações, ao entre, às interjeições, o que para a frase verbal gerou o sentido pelos elementos de ligação e artigos, na sequência dos desenhos criou-se o sentido pela continuidade imaginada/fantasiada, *visivamente*, de como os desenhos se transformavam no outro, como se as imagens sofressem metamorfoses e, na junção das poses, o sentido foi dado a partir da ligação entre uma pose e outra, que gerou o movimento necessário para ligar uma imagem corporal na outra.

Segunda parte:

Na segunda parte da experimentação foi pedido que os bailarinos do Moderno em Cena se juntassem em grupos de três ou quatro pessoas e levassem consigo os resultados feitos na primeira parte da experimentação.

Agora em grupos, foi pedido para cada integrante mostrar ao grupo os resultados da primeira parte da experimentação. Após apresentação dos resultados, os integrantes deveriam se reunir para juntar as frases construídas por cada um, em um único parágrafo, buscando uma coerência comum ao grupo.

Figura 24 – parágrafo do grupo da Ana Carolina Santana S, Lucas Pamplona, Luiza Braga e Tais Morena



Sequencialmente, foi pedido para que os grupos fizessem a organização dos desenhos e das poses. Neste momento eles organizaram os papeis, com a face dos desenhos voltada para cima, na ordem das frases utilizada no parágrafo e, logo após, fizeram a fusão das frases de movimento em uma única "frase coreográfica", obedecendo a sequência do parágrafo também.

Figura 25 – organização dos desenhos na ordem da construção do parágrafo do grupo da Bárbara Dias, Camila Costa e Danielle Cascaes.



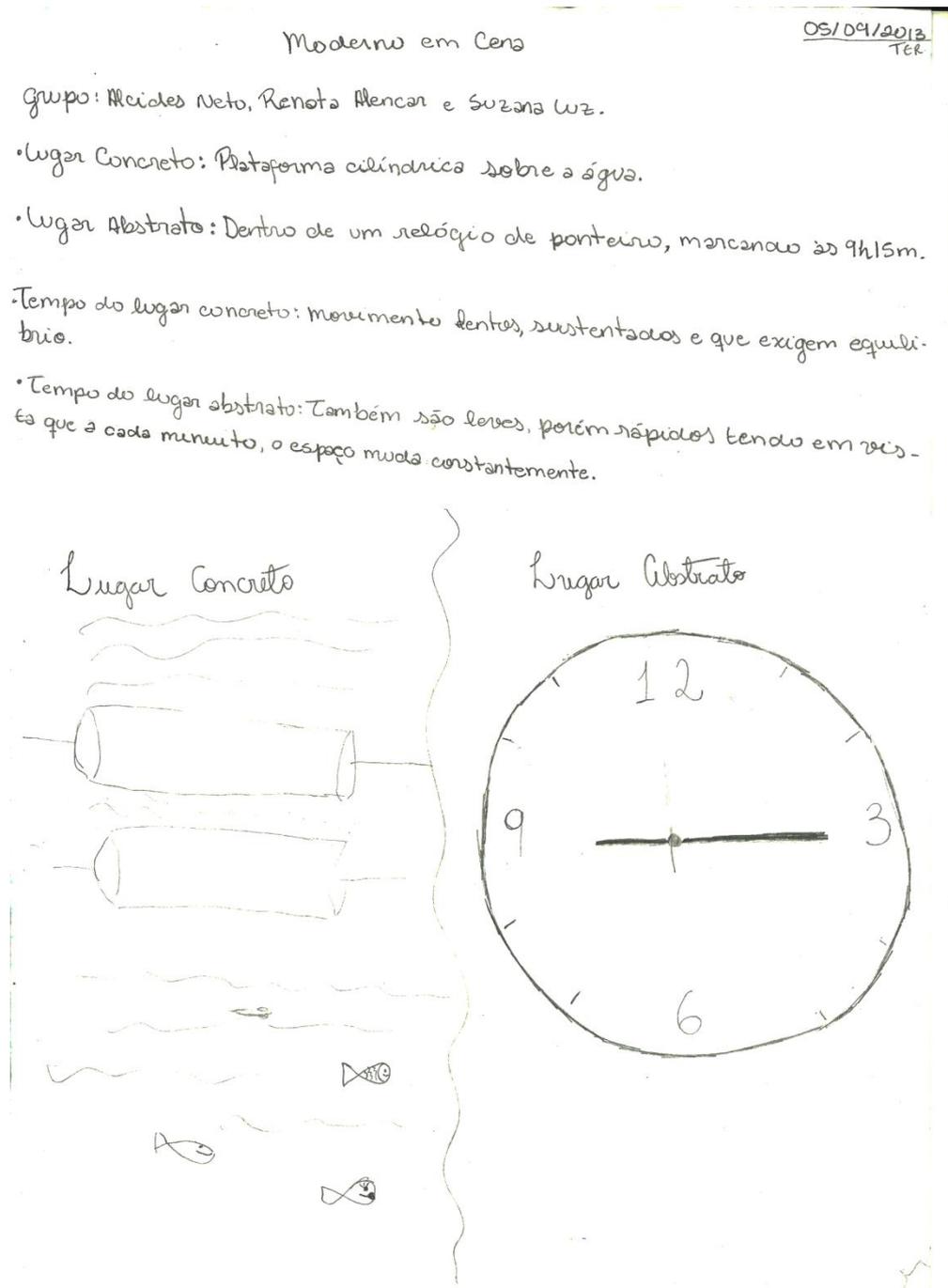
Figura 26 – fusão das frases de movimento do grupo da Bárbara Dias, Camila Costa e Danielle Cascaes.



Terceira parte:

Na terceira parte da experimentação foi pedido para o grupo pensar em dois espaços diferenciados de apresentação e, em seguida descrevê-los e desenhá-los o mais detalhadamente possível, sendo um “espaço concreto” (espaço físico inusitado, mas passível de executar a frase coreográfica) e o outro um “espaço abstrato” (espaço físico inusitado, mas que a priori não seria passível de executar a coreografia).

Figura 27 – descrição e desenho dos espaços (concreto e abstrato) do grupo do Alcides Neto, Renata Alencar e Suzana Luz.



No final das partes da experimentação foram construídos alguns produtos utilizando o vasto material produzido pelos grupos.

Figura 28 – resultado do grupo da Ana Carolina Santana S, Lucas Pamplona, Luiza Braga e Tais Morena.



Figura 29 – resultado do grupo do Jhuanilson Silva, Larissa Chaves, Letícia Barroso e Lucas Costa.



Estes resultados culminaram em apresentações de trabalhos dentro do repertório paralelo (vide nota de rodapé 5) do ano de 2013, que infelizmente não tive nenhum registro fotográfico ou de filmagem com qualidade que pudesse expor aqui.

Após as experimentações feitas e as criações encenadas pude perceber que transcrição é a não vinculação a uma forma ou a um método de criar, transcrição é uma criação onde os momentos de de(s)forma e forma estão em constante ligação e, principalmente, questionando-se do porque de ser e estar de um modo e não de outro. Um processo de criação transcriativo vislumbra a despreensão de impor ideias e a real pretensão ser uma ideia em construção. Quando em um grupo essa construção se torna ainda mais ampla e distinta, pois a uma renuncia das ideias pré-estabelecidas pelo outro e por cada um individualmente. Tornando o grupo uno na possibilidade infindável da criação durante o processo de criação coreográfica.

VOO: quinta fase – construções e contradições de um processo de criação em dança

Figura 30 – borboletas voando (http://4.bp.blogspot.com/-ZQWlOpSJwYM/Tku-ma5hVKI/AAAAAAAAApw/0_86FBEgIzk/s1600/voei.jpeg)



XIV

Poesia é voar fora da asa.

(Manoel de Barros, Livro das ignoranças)

Findo este momento feliz ao saber que este programa possibilitou a finalização desta pesquisa sem qualquer tipo de bloqueio e sempre buscando, por meio dos docentes, instigar a certeza do o quê, por que e como pesquisar. Possibilitando que o aluno deste programa pudesse eclodir, rastejar, se encasular e eclodir novamente em uma outra forma que possibilite alçar voos mais longos.

O processo de criação coreográfica me permite experimentar um processo para instigar a potencialidade criativa de cada bailarino. Deste modo cada um poderá, a partir da relação consigo ou com o outro, desenvolver suas potencialidades autônomas de criação e identificar

seus “entre-relacionais”. Relação que permite que eu associe o processo de criação coreográfica com outros processos, como ao percurso de vida da lagarta desde sua forma embrionária em ovo até o momento que a mesma alça voo na forma de uma borboleta, pois em ambos os casos identifico a flexibilidade, evolução, adaptação, metamorfose no passar do tempo, tanto no que diz respeito à essência, quanto na forma. Assim como na própria vida de cada um dos bailarinos ou de cada um de nós.

Busquei com esta pesquisa entender a possibilidade de se ampliar a criatividade do bailarino no processo de criação coreográfica por meio da transcrição com palavra, imagem e corpo, junto ao Grupo de Dança Moderno em Cena, me utilizando de experimentações e questionamentos que suscitaram reflexões que geraram resultados teóricos e práticas para os bailarinos e para mim.

Concluo, então, que é possível ampliar a criatividade do bailarino assim, como sua percepção de grupo e, principalmente, de si próprio ao se perceber como palavra, imagem e corpo durante o processo de criação coreográfica, ou melhor, de transcrição coreográfica. Utilizando o princípio do pode ser como base para se permitir experimentar as possibilidades apresentadas a ele durante sua transcrição, ele vivenciará um constante estranhamento e esvaziamento, de(s)forma e forma em seu processo criativo.

Quando entendido que o bailarino pode ser imagem, pode ser palavra, pode ser corpo tudo ao mesmo tempo, o bailarino pode ser capaz de criar, entendendo os momentos de de(s)formar e formar dentro da criação em dança a partir de qualquer estímulo, pois entende a possibilidade de estranhar os estímulos e esvaziá-los ao ponto de gerar novas imagens, palavras e corpos em seu processo coreográfico.

Acredito que os experimentos demonstraram que os bailarinos conseguiram um melhor aprendizado, não somente ao entender todo processo como algo mais próprio de sua criação, onde eles são os principais estímulos para suas transcrições, mas também quando se utilizam dos recursos do desenho, da fala, estruturar no corpo poses e movimentos, visualizar do corpo outras coisas, imaginar no seu próprio corpo um resultado pretendido.

É neste momento que acredito que o processo de criação coreográfico se torna infinitamente rico, pois o estímulo se desconstrói pelo estranhamento do intérprete-criador em sua imagem, palavra e corpo, reconstruindo-se em dança, ou seja, em obra artística. E, quando exposta ao público, se perde ou se encontra, com a subjetividade interpretativa do outro em

um voo infinito nas possibilidades de significações, fazendo com que o espetáculo passe a ter vida própria ao comunicar para além do imaginado pelos seus criadores.

Um texto não tem só uma leitura
Uma imagem não é só o que vemos
O corpo vai além da anatomia
Tudo em movimento é muito mais que uma ação.
É uma criação
É Dança
Uma transcrição em dança.

Ercy Souza

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROS, Manoel de. *O Livro das Ignorâncias*. 3ª ed.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. SP: EDUSP, 2008: XVII – XL.
- CATALÀ DOMENÈCH, Josep M. *A forma do real: introdução aos estudos visuais*. São Paulo: Summus, 2011
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad.: Ivo Barroso. São Paulo, Cia. Das Letras, 1990.
- CHKLOVSKI, Viktor. *A Arte como Procedimento*. In: EIKHENBAUNM, B. et al. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Tradução de A. M. R. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 39-56
- CRAPANZANO, Vicent. *Diálogo*. *Anuário Antropológico*. Editora Universidade de Brasília, 1991.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*/Gilbert Durand; tradução Renée Eve Levié. – 5ª ed. – Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.
- GIL, José, 1935 – *Movimento total*. – São Paulo: Iluminuras, 2004 224p. : il. : 23cm.
- JEUDY, Henri-Pierre. *Corpo como objeto de arte* Henri-Pierre Jeudy; tradução Tereza Lourenço. – São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- LACAN, J. *O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica*. Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed. 1949[1936]/1998 p. 96 – 103.
- MARQUES, Isabel A. *Dançando na escola*, 4. ed. São Paulo,SP: Cortez, 2007.
- MARQUES, Geovane Trindade. *MANIFESTAÇÕES POPULARES: do brega ao tecnobrega paraenses*. 2009.
- MEDEIROS, José Afonso. *Palavra e imagem nas mídias: um estudo intercultural* / Lucia Santaella e Winfried Nöth [coordenadores]. – Belém: EDUFPA, 2008.
- _____, José Afonso. *Corpo, conhecimento e poder nos territórios da Arte*. 2011.
- MENDES, Ana Flávia. *Dança Imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Averso*. Ed. Escrituras Editora, SP, 2010.

_____, Ana Flávia. *Considerações acerca da dança imanente*. Revista Ensaio Geral, v.4, n.7, 2012. Belém: UFPA/ICA/Escola de Teatro e Dança, 2012. pp. 24 - 35.

MILLER, Jussara. *Qual é o corpo que dança?* : dança e educação somática para adultos e crianças / Jussara Miller. – São Paulo : Summus, 2012.

_____, Jussara. *A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna / Jussara Miller*. – São Paulo: Summus, 2007.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processo de criação*, 24. ed. – Petrópolis, Vozes, 2009.

SAMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens*. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas, SP, Autores Associados, 2006.

TEDLOCK, Dennis. *A tradição analógica e o surgimento de uma antropologia dialógica*. Anuário Antropológico/85. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986.

VIANNA, Klauss. *A dança*; em colaboração com Marco Antônio de Carvalho. – 3. Ed. – São Paulo: Summus, 2005.

POSTURA²⁶

TRABALHOS FEITOS DURANTE O PROCESSO DE EXPERIMENTAÇÕES COM O GRUPO DE DANÇA MODERNO EM CENA

²⁶ Postura – é a fase de colocação dos ovos dos *lepidópteros* (borboletas e mariposas). Utilizo o termo para representar a fase pré-ovo desta pesquisa, onde associo ao período das aulas, quando foram “postos vários ovos” como ideias, durante todo o curso.

4

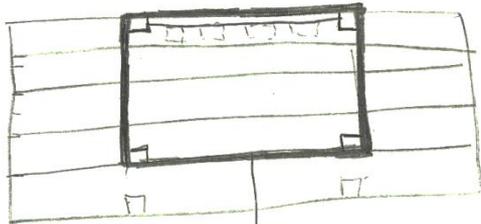
Gama - Amor PLES

"... pelas lindas experiências sentidas."

Na cama, o amor encaixava-se em flur, sem mudidas, pelas lindas experiências sentidas.

07/09

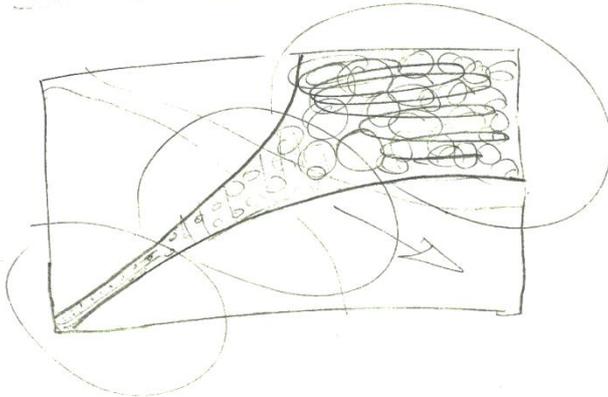
* Detalhes: chás de velros



→ Sala vesta de cama

→ Tubo de velros

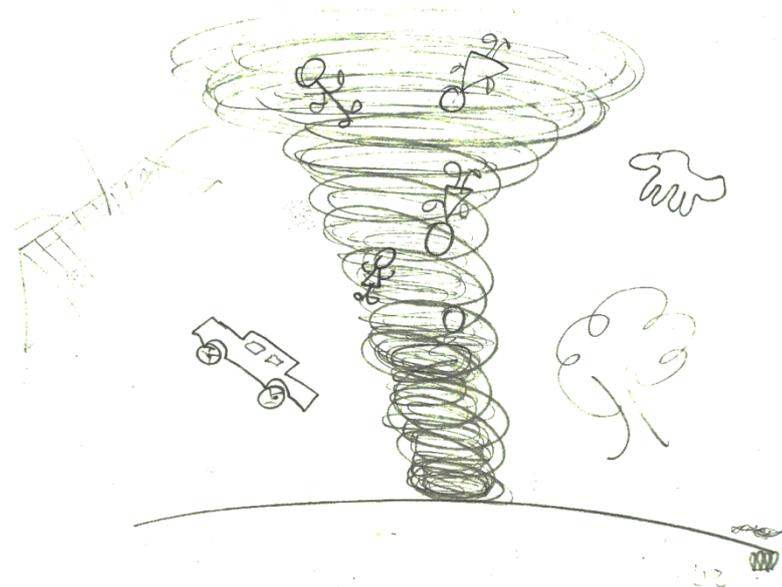
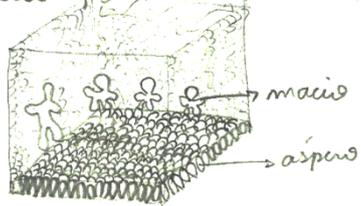
* Detalhes: ~~chás de velros~~ furacão



- Espaço: aumentando.
- Velocidade

- Espaço concreto: chão de vidro
- Tempo: Devido à dificuldade de se locomover (desquedar), o tempo de coreografia seria maior e a movimentação seria mais lenta.
- Espaço abstrato: dentro de um furacão
- Tempo: Devido à velocidade do furacão, o tempo de coreografia diminuiria e ela seria executada toda apressada.

Luth, Aranha, Tais, Lupa



Modernos em Cena

03/09/13

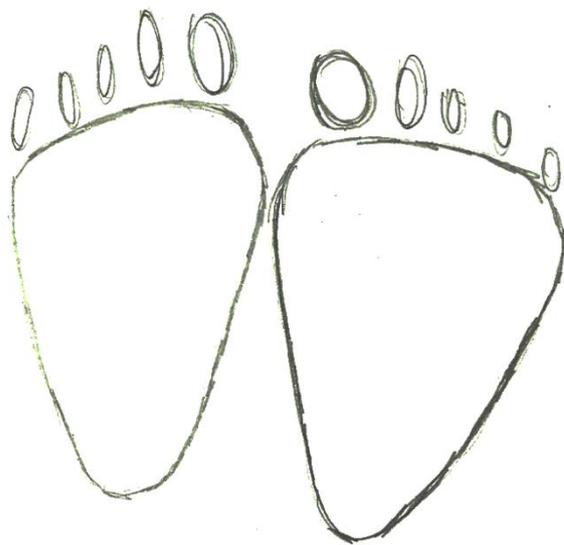
Grupo: Alcides, Renata e Suzana.

Frase: "Tinha algodão nos meus ples quando recebi um telefonema, e ele dizia: ~~é~~ ^{uma} ples deliciosa lá depois que o ônibus cruzou a passarela. Já que o papel do PLES estava distante, resolvei ir".

Algodão
Telefonema

PLES

Tinha algodão nos meus ples quando recebi um telefonema.



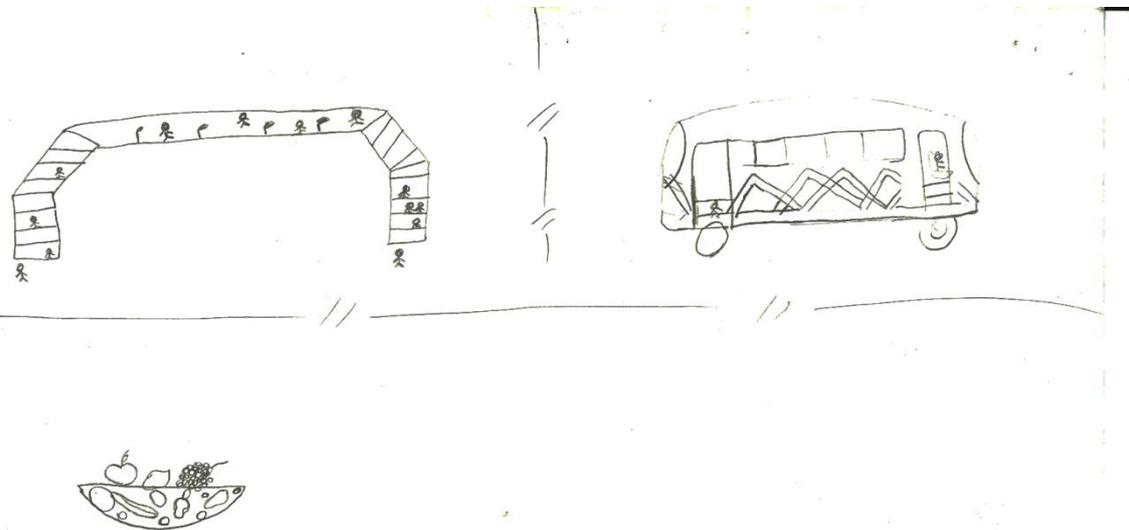
Moderno em Cena

03/09/13

Suzana Huz

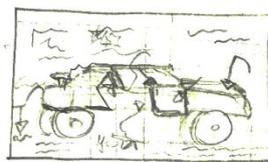
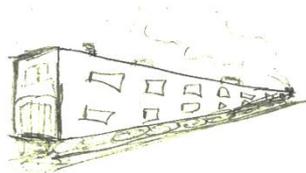
- Palavras: • Passarela — PLES
• Ônibus — PLES

- FRASE: "Tem uma ples deliciosa lá depois que o ônibus cruza a passarela."



Papel | Distante | PLES

O papel do PLES estava distante



- PISCINA comum (como as de clubes), grande e profunda cheia de bolas plásticas (como as do Círio) até a altura da cintura.

- Movimentação densa e forte, variando entre explosivo e condensado.

Abstrato:

- Cabeça com cabelos longos e lisos.

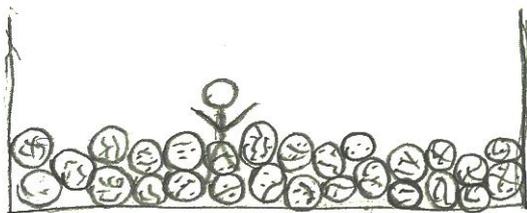
- Movimentação que necessita de força e intensidade. Em alguns momentos é escorregadia necessitando ser lenta e cuidadosa.

Darussa Chaves

Lucas Costa

Letícia Barros

Juanrebon A. Silva



O cansaco obtido com estudo através de livro é mais produtivo do que aquele obtido por meio de PLES. Por isso, ontem estava lendo um livro no computador de estudo que comprei na PLES, que contava a história de duas PLES que tinham consideração por um animal.

A minha PLES de hoje, no entanto, foram 13 horas de sono e fazer a minha comida.

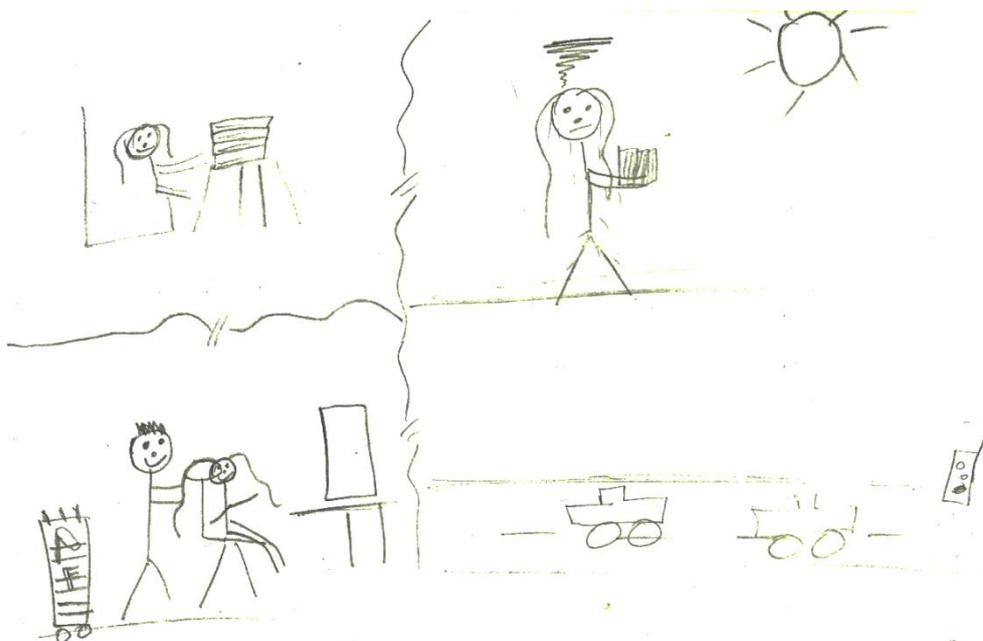
- 1- Larissa
- 2- Jhuany
- 3- Leticia
- 4- Lucas

Livro ; Cansaco

PLES

①

"O cansaco obtido com estudo através de livro* é mais produtivo do que aquele obtido por meio de ples"



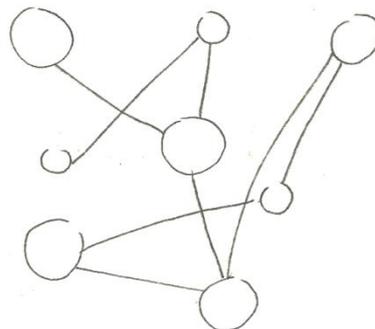
- Livro
- Consideração
- PLES

②

03/09/2013

João Paulo L. Silva

Pris "Estava lendo um livro que
recontava a história de duas
PLES que tinham consideração
por um animal."

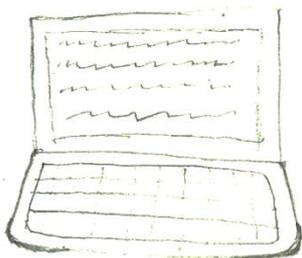


Computador
Estudo

PLES

(3)

No computador de estudo ~~que~~ comprei na PLES.



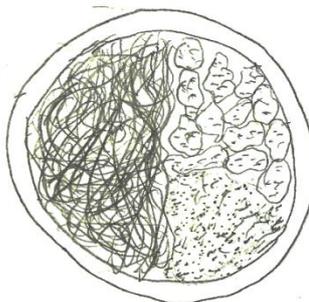
1-Sono 2-Comida PLES

(4)

"À minha PLES de hoje foram 13 horas de sono e fazer a minha própria comida."



2-



03/09/13	
00:00	- dormir
09:00	- acordar
10:00	- cozinhar
13:00	- comer
14:00	- dormir
18:00	- acordar

Celular; ~~celular~~ Mensagem;

(2)

Ples

"Ples, pega meu celular? Preciso enviar uma mensagem."

(1)

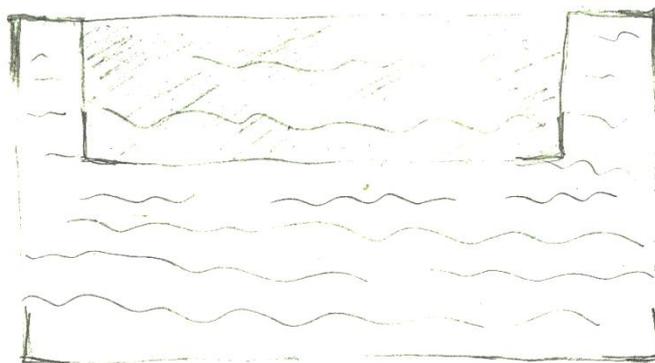
Antes, falávamos coisas poucas. Eu, "Ples, pega meu celular, preciso enviar uma mensagem". Ele, "Não se pode ples a chutava, pois o chivo fica muito forte". E hoje, na cama, o amor incarnava-se em ples, sem mudadas, pelas lindas experiências sentidas.

Grups: Dani
Jamila
Barbara

Grupos: Bárbara
 Gamila
 Dani

* Poncuto

- piscina (casa da lomula)



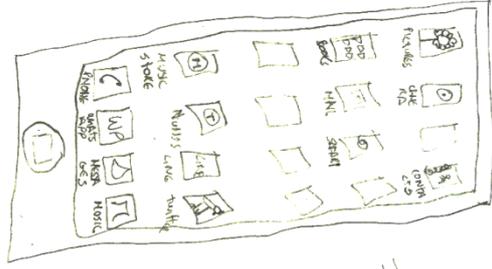
Uma piscina com um nível raso e um nível fundo. No nível raso, os movimentos seriam mais facilmente executados, permitindo o movimento explosivo e movimentos acelerados. No nível fundo, iríamos executar com mais facilidade os movimentos sustentados e condensados e teríamos um ritmo mais lento.

* Abstrato

- Íris

Cordas penduradas nas palpebras e em nossas cinturas. Se locomovendo por saltos. Movimentos circulares. O tempo seria o mesmo, porém a extensão é grande.

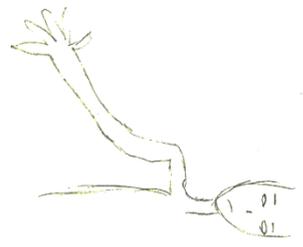




1



2



3

CHEIRO

CHUTEIRA

PLES

③

Não se pode ples a chuteira, pois o cheiro fica muito forte.

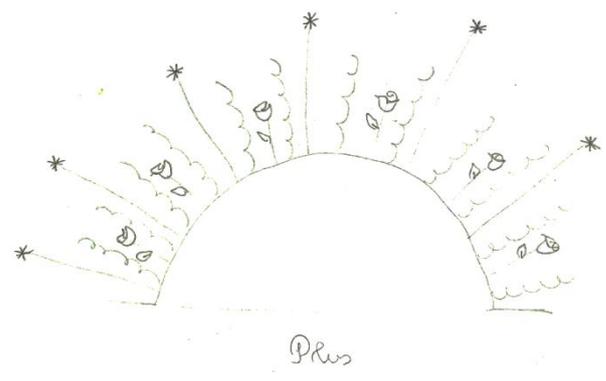
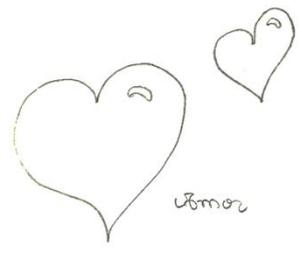
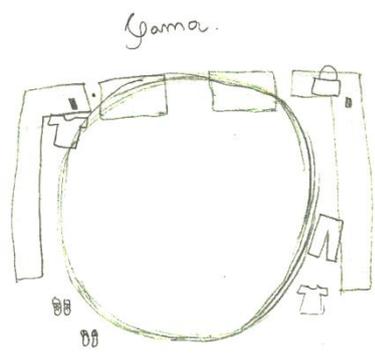
④

Gama — Amor

PLES

"...pelas lindas
experiências sentidas."

Na cama, o amor encarnava-se em ples, sem
mudidas, pelas lindas experiências sentidas.



Fomos ao shopping, eu e minha amiga, quando eu estava escolhendo uma roupa que tinha escrito: "O socialismo sobrevive através da luta das Dija", ela teve um delírio: "Cuidado com o carro, Taxi! Porque quando fui pegar minha bicicleta no depósito estava uma imensa Dija, apertada e Dija a minha corcova em cima da mesa! Upa, uiaa!"

Camila Costa, Bárbara Dias, Karissa Chaves, Lucas Pamplona, Luiza Braga

29/03/2014

Frase: "Comprei uma nova deza, e ao trocar de roupa, vi belos
dezas na tv. Depois vi a cristina levantar da deza e dizer:
-Deja a câmara aí."

Lucas, Dani, Aluísio e Renata

~~Câmera, fixada~~

~~Taxi~~

Deja

Deja a câmera ai.

1) Como você identifica o uso da palavra nessa experimentação?

2) Como você identifica o uso do corpo nessa experimentação?

respostas

1) A palavra é extremamente importante, principalmente "deja" que não sabemos o significado, nos levando a imaginar o, assim criando diversos sentidos.

2) O corpo foi uma forma de transmitir o que imaginamos, criando imagens.

" comprei uma moeda deja.

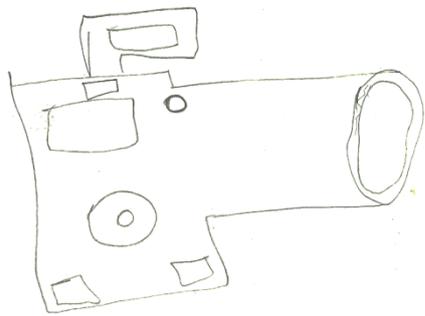
Logo trocar de roupa vi belos dejas na tv.

depois na orelha levantar da deja e dizer:

- Deja a câmera ai. "

Danielle Corcoran

29/02/14



- BICICLETA
- ESCABA

TARI
DEJA

Quando fui pegar minha bicicleta no depósito, estava
numa imensa deza.

1- Como você identifica o uso da palavra nessa experimen-
tação?

2- " " " " do corpo " " ?

3- IMAGEM

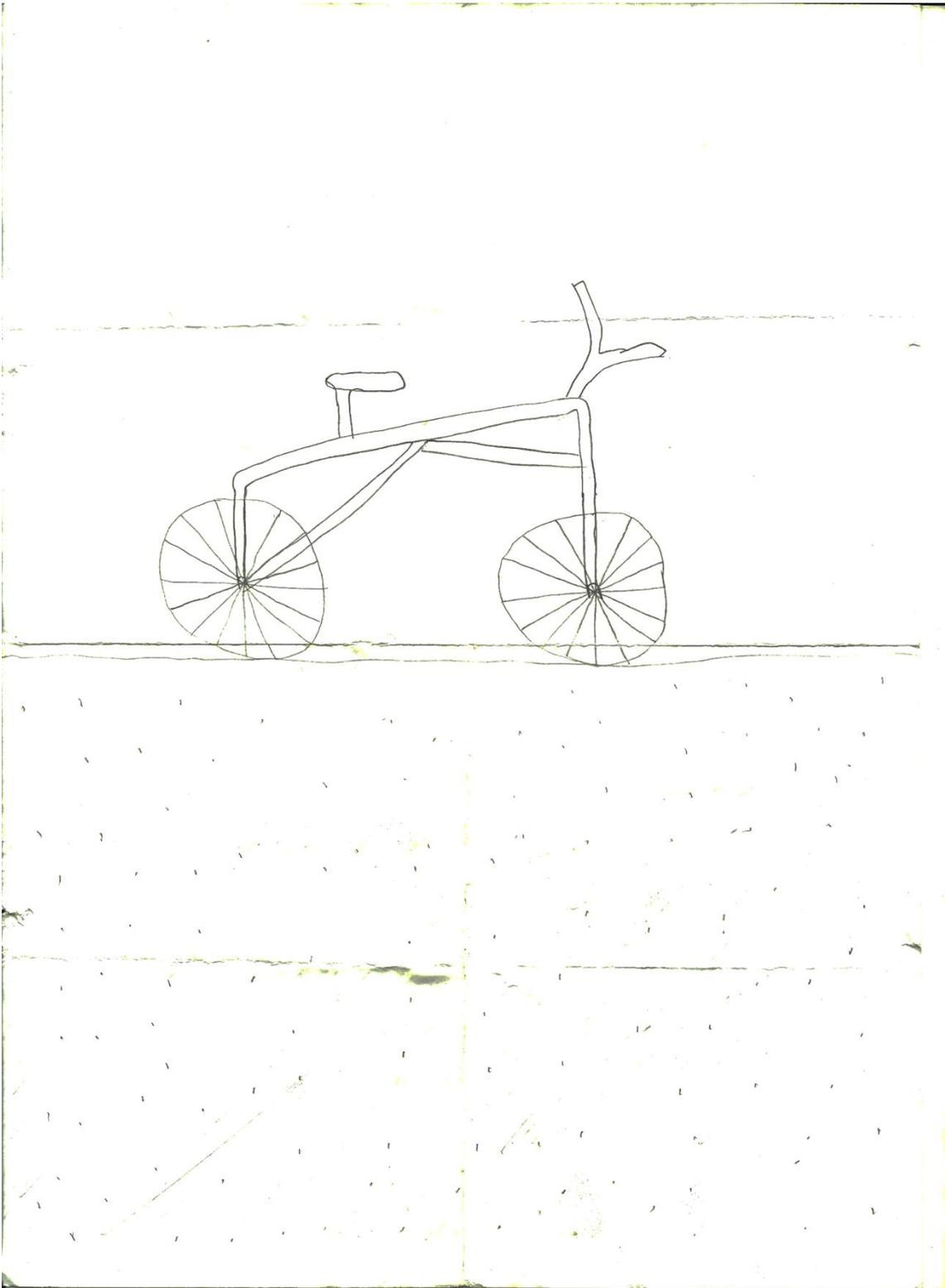
RESPOSTAS

1- O uso da palavra foi de fundamental importância, pois
foi a partir dela que iniciamos o processo de criação.

2- O corpo foi a forma que encontramos para transmitir
o sentido e/ou a significação das palavras ditas.

3- A imagem serviu para demonstrarmos o que pensamos.

Ruínas Pamplona 29/03/14



Socialismo

Gopo

Taci - Deja

"O socialismo sobrevive através da luta das Deja"

- Como você identifica o uso da palavra nessa experimentação?
 → A palavra, e por consequência a escrita, é mais exata devido estabelecer um conceito. Assim é mais fácil fazer o desenho, expressar o pensamento através da palavra ou materializar palpavelmente minha imaginação. A comunicação é mais eficaz.

- Como você identifica o uso do corpo nessa experimentação?

Já o uso do corpo, tornou-se mais abstrato. Fácil assim devido a proximidade prática, porém menos literal e exato. Assim a comunicação pouco se completa, pois a abstração do corpo abre espaço para novas interpretações.

29/04/14
 Q. Dias



Dina Nina
& Amigos®

Imagem:

Des têm elementos apresentados nos experimentos, a imagem, a cor que se forma a união da palavra e do movimento. Pois a imagem, sempre tanto a abstração do movimento quanto a sua letra imutável da palavra.

A imagem é resultado da minha imaginação (abstrata), materializada no desenho, mas nem sempre o desenho é a cópia do real, o meu sol pode ser desenhado diferente do sol de outra pessoa. É mesmo assim, ele não é um sol, o sol que eu imaginei e desenhuei. É o foto dele não ser igual a outro sol, ou o sol real, não foi dele mesmo sol, pois quando eu peguei a palavra, foi a imagem e depois o movimento, ali era o sol.

Barbara



roupa ~~pressa~~ Loucas Costa
~~Tari~~ Deja 29/03/14

- Ao trocar de roupa, vi belos Dejas na tv.

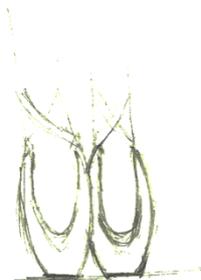
"Comprei uma nova deja, e ao trocar de roupa, vi belos dejas na tv. Depois, via criatura levantar da deja e dizer:
 - Deja a câmera aí".

1) Como você identifica o uso da palavra nessa experimentação?

2) Como você identifica o uso do corpo nessa experimentação?

1) O uso da palavra foi importante para haver um início no processo. Foi a partir das frases que surgiram os contextos para a criação dos movimentos.

2) O corpo foi utilizado de forma a não criar movimentos relacionados ao uso da palavra, e sim para a palavra em si.



3) Como você identifica o uso da imagem nessa experimentação?

A partir da imagem, o seu uso na experimentação passa a ser como uma descrição. Se eu escolho a palavra "roupa", desenho uma roupa com determinada forma, e faço um movimento representando-a, a imagem foi de suma importância para determinar a forma de criação.

~~MODERNO~~

ROUPA

~~TARI~~

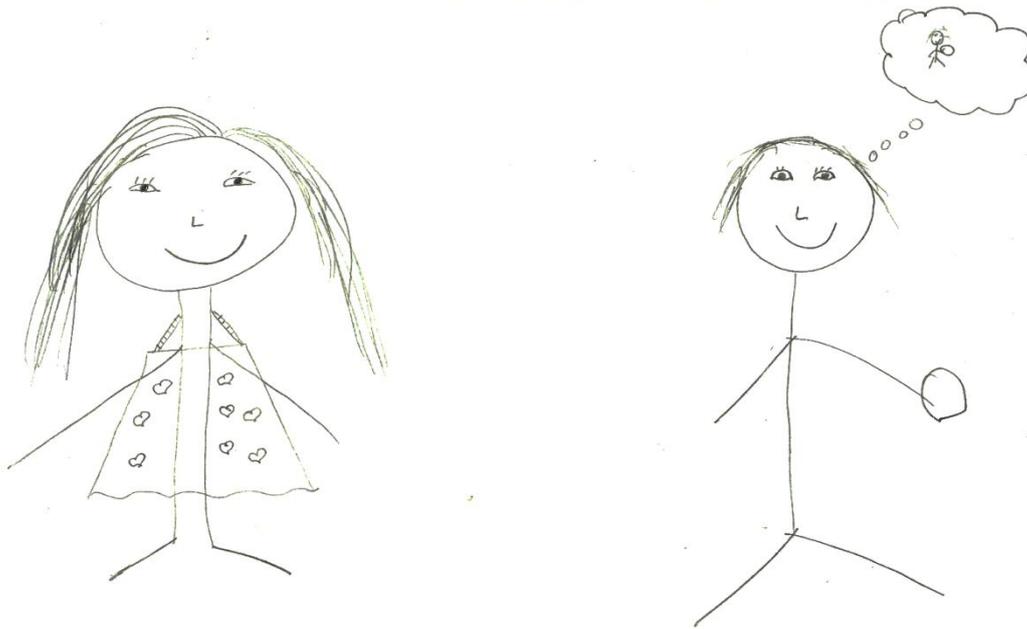
DEJA

* Fomos ao shopping, eu e minha amiga, quando eu estava escolhendo uma roupa ela teve um deja.

* Como você identifica o uso da IMAGEM nessa experiência?

R= Nessa experiência a imagem se fez presente em vários momentos do processo, por exemplo: quando me foi solicitado 2 palavras, as duas imagens emergiram em minha consciência; quando foi solicitado os desenhos das palavras escolhidas, novamente imagens emergiram, porém, provavelmente a imagem que está no papel não é exatamente da forma que imaginávamos; e quando montamos uma pose com o corpo p/ representar as palavras, estas foram criadas uma imagem. Logo, ao longo de todo o processo estávamos trabalhando com imagens, sendo elas apresentadas com o corpo, em desenho ou imaginadas. Quando montamos a sequência coreográfica estávamos, também, trabalhando com imagens.

Duiza Graça
29/03/14



* Como você identifica o uso da palavra nessa experimentação?

* Como você identifica o uso do corpo nessa experimentação?

Respostas ↴

① PALAVRA → nessa experimentação a palavra foi utilizada como um mote para a criação da imagem artística que posteriormente foi desmembrada p/ uma sequência coreográfica. Pode-se perceber que uma palavra pode ter diferentes significados p/ um grupo de pessoas e pode ter vários formas de ser representada ~~com~~ com o corpo.

② CORPO → o corpo é diferente de qualquer objeto e todos os seres humanos são únicos, logo nunca usamos como "ser" um objeto, por mais que tenhamos a imagem deste "na cabeça". O corpo nessa experimentação foi um veículo p/ expr o que pensamos e idealizamos.

Nova ~~Cama~~

~~Deu~~ Deja

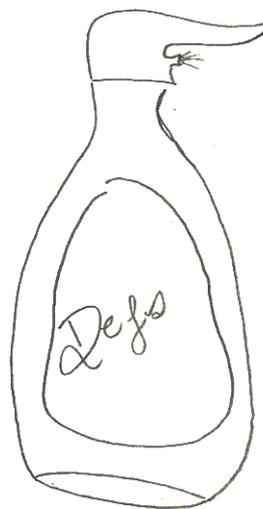
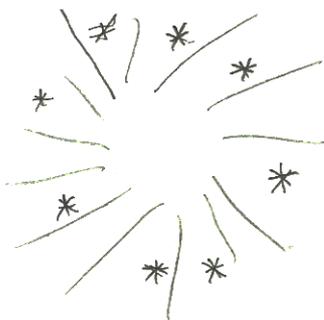
• Comprei uma nova deja

Rita Rivas

29/03/14

↳ Como você identifica o uso da palavra nessa experimentação?
É diferente, pois dificilmente penso na palavra antes de fazer o movimento, geralmente fluí mais rápido quando não tem palavra e sim pensamento.

↳ Como você identifica o uso do corpo nessa experimentação?
Abstrair da imagem para o corpo é mais complicado, porque algumas palavras são difíceis de transformar em imagem, por aínda de passar pelo corpo.



Monitoria ; Caneça

Tari

Deja

"Deja a minha caneca em cima da mesa! Opa, deixa!"

1) Como você identifica o uso da palavra nessa experimentação?

2) Como você identifica o uso do corpo nessa experimentação?

Resposta:

1) A palavra foi o "norte" do texto e da montagem cênica, ela nos induziu a utilizar movimentos que remetessem à ela

2) O corpo foi transformado em objeto, porque, diferentemente do que ocorre normalmente, o nosso corpo foi o objeto representado e não uma menção ao objeto em questão

Larissa Chaves 29/03

Levantar
~~gato~~

Tati

Deja

Vi a criatura levantar da deja

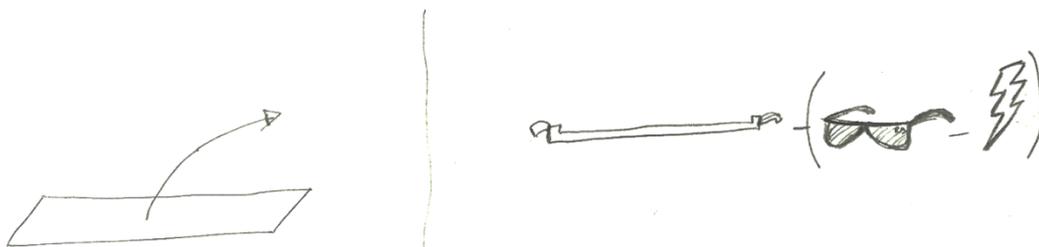
* Comprei uma nova deja e ao trocar de roupa vi belos
dejas na tv. Depois vi a criatura levantar da deja e dizer:
— Deja a camera aii.

- ① Como você identifica o uso da palavra nessa experiência?
② " " " " " do corpo " " ?
③ " " " " " da imagem " " ?

1- A palavra iniciou todo o processo de criação, porém a palavra apenas simbolizou uma parte do meu dia e lá, de foto, começou a criação. Então, a palavra se vê importante para a expressão ~~da~~ ~~ação~~ da ação/dejeto, mas é apenas a forma escrita de tal, apenas uma passagem ou uma das representações do que aconteceu.

2- O corpo ficou no início e no fim da experiência, como mentor da ação e também como leitor da ação anteriormente criada por ele mesmo, e, como leitor, dá a sua interpretação do que entendeu do seu movimento feito anteriormente.

Alcides Neto, 29/03/14



3- A imagem vem da imaginação, participa da experiência de forma a criar um exemplo do que a palavra é e ~~em~~^{em} que o corpo deve se moldar ou adaptar. Em suma, um símbolo.

/ /

Lucas Pamplona

1º Dia - Apresentação da pesquisa e 3 perguntas: Este primeiro momento foi um pouco complicado para responder as 3 perguntas, por serem bastante reflexivas, mas depois de um tempo consegui desenvolver.

2º Dia - Corpo de esferas e debate sobre o conceito de corpo: O exercício do corpo de esferas foi profundo e intenso. Consegui realigar os comandos, uns com mais intensidade e outros com menos. Em relação ao debate sobre o conceito de corpo achei super produtivo, pois percebi os vários formas que podem ser denominados de "corpo".

3º Dia - Criação do PLES e construção contextos: A criação do PLES foi bem tranquila, tendo dificuldade na parte em que foi preciso passar do papel para a cena. Mas com a decorer da conversa em grupo a coreografia fluiu.

4º Dia - Desenvolvimento do PLES: O aprimoramento e desenvolvimento do PLES foi produtivo e conseguimos terminar a coreografia.

5º Dia - Toque e estímulo corporal / Criação dos espaços concretos e abstratos: Toque e estímulo corporal foi preciso uma certa concentração. Foi uma experiência muito boa. Quanto aos espaços: o meu grupo não teve dificuldade para chegar a um consenso sobre os espaços. Escolhemos segundo nossas gostas em comum e no que achamos ser bom, bem.amicamente.

tillbra

//

6º Dia - Foca fonética e descrição do caractere criado pelas gupar: Não compareci.

7º Dia - Cotidiano em roda e montagem coreográfica a partir dos espaços escolhidos: Nesta atividade foi necessária bastante concentração e memorização. No momento da roda tive dificuldade para me concentrar, mas quando achei um ponto fixo, fluiu naturalmente.

→ pré-imagem

Grupo de Dança Moderna em Gema

10/09/2013

por Bárbara Dias

A cada nova experiência, vivida em sala no contexto da pesquisa, chegou a conclusão que entendemos e captamos o meio social através de imagens. Mesmo em ações móveis, nossa mente as registramos como imagens fixas. Pois foi assim que ocorreu comigo em todas as etapas que experienciamos, desde a recordação do mesmo dia-a-dia, até o registro diário em desenhos.

Alcino diz que nossa memória também se utiliza desse "recurso" da imagem, já que nos exercícios de memorização em sala, mesmo quando mudamos de lugar, continuei vendo a imagem inicial da roda, como se fosse um recurso para uma maior e eficaz memorização da movimentação do grupo.

Talvez todo esse processo seja resultado de um conjunto de fatores sociais do meio, exemplos como: a forma midiática que a televisão nos impõe as notícias, onde uma imagem supre a fala; novas modalidades de ensino através de imagens e vídeos; além da urgência da comunicação onde cada vez mais a escrita e a fala são substituídas por uma única imagem ou o conjunto delas.

Do mais esta sendo isso, ainda no início, onde cada processo é o degrau para o próximo.

Moderno em Cena

Nome: Renata Alencar

Data: 17/09/2013

Besseiou nas falas ditas no primeiro dia de pesquisa no grupo, passo a pensar no que seria o "pré-imagem", como posso nomear algo que não é nada? Se nada sou, logo serei algo ou já fui algo algum dia? Pensando no meu catolicismo, fui em busca do que seria o nada, logo penso na maior divindade da humanidade: "O que existia antes de tudo?", deixando de lado minhas crenças religiosas, passo a pensar na imagem de todos os documentários científicos que já vi na minha vida e todos começam com o preto, com o nada e logo depois uma explosão que cria coisas, que cria imagens. Guardando essa imagem do "preto", já passo para outra situação: O abrir e fechar dos olhos, se quando os abro vejo uma imagem, mas quando fecho eu vejo o preto. Indo mais fundo no que ~~eu penso~~ eu penso e vivencio com esse sentimento de "pré-imagem", eu entendo ~~o meu~~ meu maior medo, o escuro, quando acendo a luz vejo tudo, mas quando apago, eu não vejo nada e quando eu acendo a luz? Muitos diriam que eles nem a mesma coisa que viviam anteriormente, mas para mim, para o meu medo, a imagem irá mudar.

Eu poderia batizar o "pré-imagem" de preto, porém pensando um pouco fundo, o preto é uma ^{coisa} sensação resultante do nome de "escuro" já que para mim o escuro é tudo, é o meu medo, o meu sentimento, sou eu, mas ao mesmo tempo ele é o nada, pronto para receber algo, para receber uma imagem.

Pré-Imagem: Escuro.

Interprete: Renata Afencar.

1) O que é imagem?

Imagem é algo projetado pela nossa mente ou por alguma máquina, como por exemplo uma câmera fotográfica ou um computador. Quando projetada pela mente pode ser alguma memória, alguma idealização do futuro ou algo que estamos vendo no momento atual.

2) Que relação você faz entre imagem e corpo?

O corpo é capaz de produzir a imagem na qual vivemos em algum lugar ou imaginamos em nossa mente. O corpo é capaz de demonstrar o mesmo como vemos a imagem, ~~através de~~ ^{também} com a ajuda da mente.

3) Como você se define como imagem?

A partir do meu externo (corpo e fala), tento produzir a imagem que me agrada ou não, com a ajuda do movimento do corpo ou expressões faciais, tento demonstrar a imagem, sendo assim, eu sou a imagem na qual quero representar ou ser.



* Futuro Modelado e Mutável

É impossível imaginar uma pré-imagem, da qual surge todo o universo em que estamos inseridos, de forma neutra, visto que constantemente somos influenciados pelas coisas captáveis por nossos sentidos humanos.

Adotei o nome "Futuro modelado e mutável" porque em minha percepção, essa pré-imagem nada mais é do que a imagem do nosso futuro. Se formos ao shopping, por exemplo, antes mesmo de pensarmos em ir a esse local, sua pré-imagem já está concebida em nosso inconsciente de tal forma que esta pré-imagem pode se consolidar de fato (ao simplesmente pensarmos em ir ao shopping ou até mesmo no ato de ir ao local) ou desmoronar e nunca existir (se não pensarmos na possibilidade "shopping" naquele momento).

O "Futuro modelado e mutável" é o conjunto de pré-imagens existentes, de tal forma que precisam do menor estímulo possível (como gestos e pensamentos) para se consolidarem como imagem. Caso não seja consolidada, a pré-imagem deixa de existir de

forma imperceptível, gerando outras infinitas "Pré-imagens". Sendo assim, a partir desta lógica que surge o termo "mutável" em "Futuro modelado e mutável", visto que as pré-imagens estão em constante renovação neste universo desconhecido do "Pré".

Darissa Chaves

1- O que é imagem?

Algo visual que seja perceptível para os seres humanos

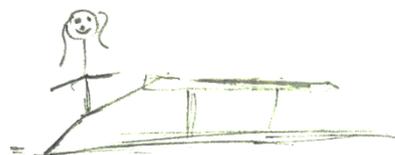
2- Que relação você faz entre imagem e corpo?

O corpo pode estimular a criação de uma imagem, logo, esta será sua representação na ausência desse corpo

3- Como você se define como imagem?

Minha imagem representa para mim os diversos papéis que ocupo na sociedade, como aluna, filha, amiga, namorada, neta, bailarina, etc.

4- Desenho



Darissa Chaves

IMAVÊNCIAS

Imagem? Imagem sou eu, fui eu, e aquilo, foi aquilo.
 Imagem fica. Fica na memória, ou nos atoresse no ins-
 tante em que reinamos.

○ que passou, passou, mas não foi, ainda está, e nunca
 mais será igual.

Posso lembrar para me inspirar, deus!

A imagem dança comigo, a memória dança.

Vivências, atoresse, está em mim e não sai, tanta.

○ que passou, os passos que passaram, os lugares que
 passei, o que fiz, o que senti, tudo imagem, tudo
 dança!

Quize
 Braga

1- O que é imagem?

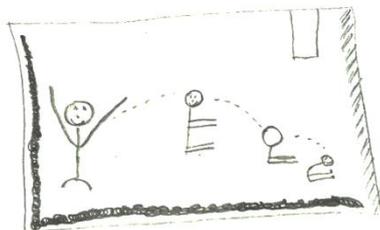
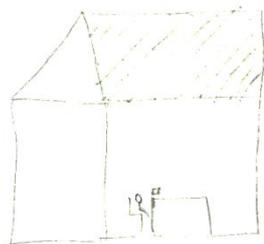
- é o que conseguimos ver com nossos olhos, refletidos no espelho, na televisão ou através da descrição de fala de outra pessoa.
↳ imagem que vemos na nossa cabeça.

2- Que relação você faz entre imagem e corpo?

- estamos a todo momento produzindo imagens com o nosso corpo, que podem ou não ficar marcadas na memória dos outros pessoas. Às vezes o corpo reproduz alguma imagem que já foi vista antes.

3- Como você se define como imagem?

- Algumas vezes passiva, por exemplo quando estou em minha rotina. E outras vezes, quando estou em momentos de criação por exemplo, onde permito que meu corpo se explore produzindo novas imagens.



Duiza Braga

Moderno em Cena

17/09/13

Suzana Huz

#De Retransmotina#

Retransmotina é o ato de fazer e desfazer imagens. Estando diretamente ligada ao ato de criar, refazer, transformar e modificar imagens, visíveis ou não, estáticas ou não.

A partir de uma massa, ~~que~~ que assemelha-se a uma gelatina, as imagens são formadas. Deste modo, a retransmotinação ocorre em instantes de segundos que sucedem o pedido e/ou busca por uma imagem.

Logo, a gelatina mutável encontra-se movendo-se suavemente até a decisão sobre em que a mesma deverá formar-se, ou seja, retransmotinar-se.

O poema a seguir expressa as impressões da gelatina mutável sobre a retransmotinação:

Nasço e desfaço

Contínua

Mutável

Leve

Maleável

Como um passo no espaço

Constro e destruo

Argila ou Bano

Torço e distorço

Em vento, em aço

limbos

Originada do latim (orla, margem) limbo é o início da imagem. Aquilo que formará a imagem, a semente do que será pensado.

É como se fosse uma fênix. A fênix vive a sua vida, queima e renasce das suas cinzas. O limbo seria o "pré-fênix", o animal original que não renasceu e sim, nasceu. O seu lugar de origem, a imagem antes da imagem, ideia antes da ideia.

Danielle Cascaes.

Resumo das aulas

1º dia: As 8 perguntas tinham graus de "dificuldade" diferentes, algumas parecendo fáceis, mas exigindo bastante da imaginação e gerando várias respostas diferentes e bem variadas.

2º dia: Provavelmente a tarefa mais difícil em termos de imaginação, pois era muito difícil imaginar o corpo como uma esfera. As metáforas eram mais complicadas e exigiam bastante. Era também muito difícil de se concentrar, a mente vagava para pensamentos aleatórios e às vezes passava de ouvir os comandos.

3º dia: A criação do Rles foi uma tarefa divertida e que fluiu naturalmente, sem precisar de muito esforço para formar as frases e texto.

4º dia: Criação coreográfica baseada no texto do Rles, feito em grupo. Não foi complicado adaptar, mas foi frustrante receber comandos quebrados, pois parecia que a tarefa nunca teria fim, o que tornou as adaptações menos prazerosas.

* Suponhamos que exista essa tal "massa cinzenta" que engloba todas as imagens antes da criação ou até mesmo surgimento da imagem propriamente dita, ou chamaria de rizoma.

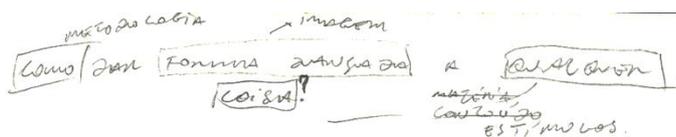
Levando em consideração que rizoma é um ponto a partir do qual pode-se ramificar para outros lugares, entendo que o rizoma é justamente o ponto onde se agrega tudo e dele mesmo sai e toma forma qualquer outra coisa que deva ser definida.

Ele poderia ter qualquer forma, desde que que detivesse uma forma nunca, jamais existida e que também em nada se parecesse com uma das formas que iria originar. Ele poderia ter qualquer cor, desde que não fosse nenhuma cor que já existe em nosso universo imaginável. Ele poderia ter qualquer cheiro ou textura que não fosse por nós identificados. Se este rizoma, que já é uma imagem, tivesse qualquer forma, cor, textura ou cheiro, ele já estaria estabelecido, ou seja, já seria uma imagem criada e deixaria assim de ser essa "prévia imagem".

Questiono-me sobre a existência deste rizoma e seu conceito porque se ele realmente existe, ou seja, pode ser pensado e identificado ele deixa de ser rizoma e passa a ser imagem, e algo que não existe não pode ser conceituado. Visto isso, este rizoma pode até mesmo não ter forma, cor, textura ou cheiro, ele pode englobar tudo e não ser nada, e não existir dele o faz existir como o que é.

Tais Morena

Tais Morera



A proposta da pesquisa apresentada se mostra bastante interessante quando faz o grupo se questionar sobre os seus próprios conceitos e o que os leva a coreografar de determinada maneira. De onde partem? Para onde vão?

Inicialmente nos foram feitas perguntas conceituais sobre imagem e percebi que apesar de saber o que é, não fui capaz de me expressar suficientemente bem a ponto de me fazer entender sobre o tema, isso aconteceu porque nunca me questioneei sobre tal assunto a ponto de criar um conceito que representasse exatamente o que eu entendia a respeito da imagem.

Um dos exercícios propostos foi o "corpo de esferas" em que fazíamos uma espécie de "viagem pelo corpo", por dentro dele, e deveríamos imaginar que ele era todo composto de esferas. Minha imaginação permitiu que eu mergulhasse totalmente no exercício a fim de acompanhar os comandos dados. Pude imaginar caminhar pelo meu corpo vendo todas as imperfeições que possui e tudo da forma como eu achava que era.

Uma palavra totalmente nova nos foi apresentada sem ser dito o seu significado real, se era uma sigla, se existia ou não. Como não sabíamos nada sobre aquela nova palavra, criamos significados e imagens próprias. A palavra foi PLES e divididos em grupos de 3 e 4 pessoas criamos inicialmente uma frase, depois uma sequência coreográfica e depois um texto com a nova palavra e seus novos e diferentes significados empregados.

Outro exercício passado foi o "foco frenético". Consistia em encontrar um foco e ir até ele, a partir de outro, encontrar outro foco, ir até ele e assim por diante. O exercício exigia concentração, noções de espaço, atenção, determinação e ritmo. Passávamos por diversos níveis (alto, médio, baixo) dos focos e até nos possibilidades perceber coisas ^{que} nunca havíamos reparado dentro do nosso próprio espaço de ensaio.

A partir da sequência coreográfica criada em grupo com a palavra PLES, tivemos que pensar em um espaço concreto e um abstrato para dançar a sequência coreográfica. O meu grupo pensou em uma sala toda de velcro, onde os bailarinos também estariam vestidos com roupa de velcro, para o espaço concreto. O espaço abstrato pensado foi dançar dentro de um furacão.

Precisamos adaptar as coreografias aos espaços que pensamos. Dançar no velcro fez com que a coreografia ficasse muito mais lenta, condensada e que exigia um pouco mais de força para executar a coreografia. Dançar no furacão tornou a coreografia um pouco mais acelerada, respeitando uma ordem crescente de intensidade e velocidade da sequência coreográfica.

O último exercício passado foi o chamado "cotidiano em roda" e consistia em "transcrever coreograficamente" com um passo, duas etapas do nosso dia. O exercício que era feito em uma roda, poderia ser observado por todos os presentes no círculo e em uma ordem previamente delimitada deveríamos reproduzir o passo do outro obedecendo uma sequência de memorizações. A última etapa deste exercício era feita com um integrante por vez no meio da roda executando a sequência toda memorizada, enquanto os outros integrantes corriam ao redor da pessoa ao centro, com um mesmo ritmo de pisadas, tirando o sentido de giro da roda e falando os nomes dos integrantes na ordem da sequência.

Tais Norena

1- O que é imagem?

Imagem é a percepção da memória relacionada à um conjunto de signos (coisas) que o ser humano pode identificar.

2- Que relação você faz entre imagem e corpo?

- Considerando corpo como qualquer ~~o~~ molécula atômica presente no espaço (meio), tudo aquilo perceptível pode ser considerado imagem.

3- Como você se define como imagem?

- Penso que sou imagem porque posso ser perceptiva a outras pessoas, e a imagem que represento é composta de diversos signos estruturais humanos que tanto o meu cérebro enquanto memória, quanto as memórias das outras pessoas, podem identificar ~~o~~ pelo conjunto de conceitos que foram previamente denominados ou recriados pelo cérebro.

4- Fazer uma imagem que represente à sua definição.



Moderno Em Cena

11/09/13

Há alguns dias começamos a fazer parte de um processo de pensamento e reflexão a respeito de imagem, como os conceitos dela se misturam e como isto se aplica ao nosso dia-a-dia. Diante de todos os pensamentos começamos a criar movimentos, relacionados ao nosso cotidiano. À medida em que avançamos na adaptação dos movimentos, novos desafios foram propostos a fim de trabalhar a memória, imaginação e foco. Houveram também exercícios de peso, onde, na minha opinião, nos ajudaram a reconhecer e perceber o espaço e como nos posicionamos nele. Além disso fizemos uma experiência de percepção e reconhecimento corporal, onde nossa imaginação nos levava por espaços que simbolizavam partes do nosso corpo, esse trabalho me ajudou a imaginar novas formas de mover o corpo.

Todos os trabalhos realizados tem uma vertente de trabalho relacionada a imagem (partindo do conceito de imagem como visualização), como imagem do corpo ou da rotina, ~~esses trabalhos nos ajudaram a entender melhor algumas coisas e a imaginar novas formas no âmbito da dança~~

Alides Neto

Modernos em Casa

17/09/13

Alfa, $\alpha \rightarrow 1^{\text{a}}$ letra do alfabeto grego.

Nome: $\alpha \rightarrow \infty$

∞ , infinito \rightarrow Que nunca acaba, nunca tem fim. (Alfa tendendo ao infinito)

Para um programador, a versão "beta" de um programa é a fase de testes, onde se pode mexer, experimentar e reconstruir para que chegue a sua forma final sem erros ou problemas. Logo, sua fase "alfa", por associação, é o fase inicial do projeto, do pensamento, sendo assim é o tempo de tudo, visto que se perde em um momento de outras gêneros não apropriados a situação.

Alfa, início, começo.

Uma constante impudável
 Onde não há limites
 ou melhor, onde o limite tende ao infinito

Alfa, grego, início.

"Início" da civilização ocidental

Início de ideias, pensadores, filósofos

Phelos Sophos \rightarrow Saler

Saber, conhecer, entender

entender?

Infinito, finito, fim
Nem sempre o fim
Infinito, ciclo, sem fim

```
#include <stdio.h>  
main void ()  
{ 0>1  
return(0) }
```

Simplesmente sem fim
Simplesmente como gênese/como ego
Simplesmente como imagem
Como ego sem fim
 $\alpha \rightarrow \infty$

Slides Neto

1) O que é imagem?

11. Imagem é um conjunto de percepções ^{psíquicas} ~~psíquicas~~ ^{sensoriais} e ^{sociais} ~~psíquicas~~ armazenadas e ^{podem ser} ~~podem ser~~ misturadas com outras da imaginação e do subconsciente.

2) Que relação você faz entre imagem e corpo?

O corpo é o estímulo e objeto, ao mesmo tempo que ele faz a percepção, ele pode sofrer essa análise ~~psíquica~~ feita por outro corpo.

3) Como você se define como imagem?

Alto; Magro; Bege; com pilos (na maior parte do corpo); ~~amigável~~ amigável; macio e áspero; paradoxal...

Medes de S.

