

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
BACHARELADO EM DANÇA**

WALLACE ELDON CHAVES DA SILVA

**A DANÇA-TEATRO E A PRÁXIS DE REPETIÇÃO DE PINA BAUSCH
INSERIDOS NO PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO ECZEMA**

MANAUS

2019

WALLACE ELDON CHAVES DA SILVA

**A DANÇA-TEATRO E A PRÁTICA DE REPETIÇÃO DE PINA BAUSCH
INSERIDOS NO PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO ECZEMA**

MANAUS

2019

WALLACE ELDON CHAVES DA SILVA

**A DANÇA-TEATRO E A PRAXIS DE REPETIÇÃO DE PINA BAUSCH
INSERIDOS NO PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO ECZEMA**

Este trabalho de conclusão foi julgado adequado para a obtenção de Grau de Bacharelado em Dança da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas e aprovado, em sua forma final, pela Comissão Examinadora.

Manaus, ____ de _____, 2019.

Nota final = _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Me. Madirson Francisco Souza

Prof. Me. Taciano Soares

Prof. Ma. Daniely Peinado

AGRADECIMENTOS

Ao eterno a minha gratidão pela oportunidade da vida e saúde, pelos caminhos proposto por uma vontade perfeita, boa e agradável.

Aos meus pais Eliocy Cardouso e Eudes Queiroz, a minha segunda mãe Elienilze Chaves por me incentivar no caminho das artes e por suprir minhas necessidades quando precisei. Aos meus irmãos Erika, Euler, William e Felipe. Minha avó Nilza Cardouzo, *in memoriam*.

Amigos do *PAD*, isso é para vocês, Adrea, Debóra, Benilson (*Bambam*) e David, por tudo o que passamos e vivemos juntos.

Meus amigos do vulgo *Grupo Corpo*, Eric, Geffiter, Venâncio, Hebrom, Adriel, Giovanna, William, Ingrid, Elyza.

Aos meus mestres na dança: Michel Magalhães, Eugenio Lima, Kelson Nunes, Jorge Kenedy, Eduardo Amaral, Baldoino Leite, Rodrigo Reis, Gandhi Tabosa. Em especial Prof. Dra. Raissa Castro, Prof. Dra. Yara Costa, Prof. Dra. Claudia Menezes, Prof. Me. Getúlio Lima (e ao Corpo de Dança do Amazonas), Prof. Me. João Fernandes (e ao espaço cultural Casarão de Ideias) e ao querido orientador Prof. Me. Madirson Francisco Souza, pela paciência e por compreender meu tempo.

A Companhia Storge que é um lugar de passagem e criação, dedico a vocês que um dia acreditaram em mim e viram esse projeto ganhar vida.

RESUMO

A pesquisa discorre sobre o processo criativo do espetáculo Eczema na metodologia etnográfica, tendo como ponto de partida os experimentos dentro da Companhia Storge onde o pesquisador atua como diretor artístico. Analisa também o processo de criação partindo de experimento de movimentos repetidos baseados nas práxis da dança-teatro de Pina Baush. Discorre sobre a história da dança-teatro de Pina Baush, elementos para composição coreográfica, a repetição do movimento para colagem de cenas e como se sucede um processo criativo nesse método.

Palavra-chave: repetição, dança-teatro de Pina Bausch, composição coreográfica.

ABSTRACT

The research focuses on the creative process of the show Eczema in ethnographic methodology, I try as a starting point the experiments within the Storge Company where the researcher acts as artistic director. It also analyzes the process of creation starting from experiment of repeated movements based on the prayers of the dance-theater of Pina Baush. It discusses the history of Pina Baush's dance-theater, elements for choreographic composition, the repetition of the movement for the collage of scenes and how to proceed a creative process in this method.

Keyword: repetition, dance-theater by Pina Bausch, choreographic composition.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1: Livre Ser – Companhia Storge. Fonte: Acervo do autor..... | 21 |
| Figura 2: Foi Especial pra você – Companhia Storge. Fonte: Acervo do Autor.... | 22 |
| Figura 3: Primeiro experimento de Eczema. Fonte: Acervo do Autor..... | 23 |
| Figura 4: Eczema. Fonte: Hebe Raquel..... | 27 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO..... | 9 |
| ETAPA 1 – REFERENCIAL TEÓRICO..... | 11 |
| 1.1 A DANÇA-TEATRO DE PINA BAUSCH..... | 13 |
| 1.2 A PRÁXIS DE REPETIÇÃO..... | 17 |
| 1.3 A COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA..... | 19 |
| ETAPA 2 – ETNOGRAFIA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO..... | 23 |
| 2.1 DESCOBERTA COMO CRIADOR ARTISTICO..... | 21 |
| 2.2 SOLITUDE | 26 |
| 2.3 ECZEMA | 27 |
| ETAPA 3 – CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 31 |
| REFERÊNCIAS..... | 33 |

INTRODUÇÃO

A indagação dessa pesquisa discorre sobre o estudo da obra cênica em dança na perspectiva da dança-teatro de Pina Bausch e sua práxis de repetição, observando sobre o olhar do conhecimento em consciência corporal e expressividade do corpo, que corrobora a movimentação em dança. O produto a ser explorado é o espetáculo *Eczema – Companhia Storge 2017* – que usa dos elementos anteriormente citados para sua criação. Com isso, essa pesquisa discorre na metodologia etnográfica dividida em quatro etapas: *a dança-teatro de Pina Bausch, a Repetição, Composição Coreográfica e a Etnográfica na obra cênica*.

Pina Bausch, coreógrafa e bailarina, extensora da expressão em dança-teatro, trouxe elementos a cena não usuais ao se criar uma obra em dança, visando os anos 70 na contemporaneidade do movimento. Bausch também tinha maneiras peculiares a sua composição coreográfica, a base da sua criação está inserida nesta pesquisa nas categorias de composição e o uso da práxis de repetição.

Bausch trazia a cena o movimento repetido, que era uma das inúmeras maneiras para a sua composição, nesta práxis, este elemento é usado principalmente para a ressignificação do movimento cotidiano e ao fim transformá-lo em outro significado posteriormente não previsto, aliados ao jogo de cena, na construção da cenografia e dos elementos cênicos. Pina introduzia nos seus intérpretes uma nova maneira de pensar a condução desse movimento.

Baseado nisto, essa pesquisa também observa as maneiras de como os elementos de composição, utilizados por Pina, corrobora com a modelação da criação da obra cênica *Eczema*, além do uso da repetição enquanto ênfase, a utilização de jogos como perguntas e resposta, fotos e vídeos e com exercícios do cotidiano para compor a movimentação do intérprete da cena.

Ao fim, o autor busca através das composições em dança para a companhia Storge, situar o leitor até a chegada do objeto de pesquisa pela etnografia num

processo autobiográfico, da utilização de vivências pessoais, do pensamento da cognição na relações interpessoais e do uso delas para criação da obra cênica Eczema.

Os processos de criação em dança-teatro e de como são utilizados o objetivo da nossa ação neste encargo com pesquisa e de como se sucede esse processo evolutivo em dança, as descobertas dessas novas potencialidades no corpo do intérprete e de quais meios ele subtrai esse mecanismo para sua dança, partindo de pesquisas de campo e na estimulação em composição coreográfica ao fim.

ETAPA 1

Os estudos de tempo, espaço, força e fluência são categorias pesquisadas por inúmeros artistas e coreógrafos. Contudo, nesta pesquisa utilizaremos essas categorias a partir do pesquisador e pensador Rudolf Von Laban (Domínio do Movimento) que percebeu que esses elementos são a extensão do registro do movimento do interprete.

A consciência corporal é a articulação dessas categorias construindo no interprete um aspecto técnico e criativo, atrelados aos elementos de repetição da dança-teatro e na composição do movimento.

Na *práxis* de repetição, da dança-teatro de Pina Bausch, os intérpretes usam-se desse elemento para a construção dessa estética em criação em dança. A dança que não se experimenta de forma subjetiva, no entanto, a dança que escreve uma história em movimento.

Influenciados pela estética da repetição, a pesquisa para os espetáculos “Solitude” (2017), Eczema (2018) procurou observar o desenvolvimento do bailarino e do ator na compreensão dos estudos estéticos de dança-teatro de Pina Bausch, que busca por meio da repetição ressignificar os movimentos. Além disso, fazendo uso do estudo coreológico no decorrer dos processos criativos que envolvem os dois projetos poéticos com objetivo de transformar ou ressignificar os corpos.

Esse processo de observação surge através de uma perspectiva coreológica, na análise dos quatro filamentos: *o bailarino ou ator; o movimento; o som e o espaço*, que regem uma criação em dança ou obra cênica, no sentido genérico. A ideia é provocar essa relação e de como intrinsecamente estão conectados de forma corpórea e como o bailarino e o ator visualizam as transformações dos seus movimentos de acordo com as propostas estabelecidas através estética de repetição.

Logo, Scialon (2017: 58 - 59)

Essas quatro categorias fazem parte de uma perspectiva triádica sobre o fenômeno cênico: a criação, a apresentação e a apreciação. De acordo com tal perspectiva, os estudos coreológicos desenvolvem uma “visão binocular” sobre o espetáculo cênico, a qual procura a combinação entre um sentido semiótico e uma percepção fenomenológica. Tal combinação possibilita analisar uma criação cênica por seus aspectos tanto semiológicos (signos) quanto fenomenológicos (percepção e experiência).

A introdução de temas nas modalidades da dança tem feito emergir produções herméticas, principalmente, na contemporaneidade. Entretanto, a dança-teatro reativa inúmeros contrapontos dialeticamente na qual a obra de arte aberta atrela-se a discursos sócio-político e culturais, mas, também subjetivos da humanidade.

Entre os questionamentos na dança-teatro Wuppertal, um deles é o cotidiano. Nas obras da Pina, esse elemento é problematizado com a relação palco e plateia, relação essa que se criou com o advento do palco italiano colocando a plateia como mero receptor da obra cênica. Nas obras da dança-teatro a plateia passou a integrar ativamente o espetáculo, criando, assim um novo significado. Isso só é possível com objetivos estéticos do grupo de Wuppertal, mas, também, na relação desenvolvida entre os intérpretes, a companhia e a direção dos espetáculos. Através desse processo uma liberdade e confiabilidade podem ser geradas entre espetáculo e plateia.

Nesse caminho, cria-se a necessidade de atravessar o intérprete com os novos objetivos da obra de arte e, que estes atravessamentos construam novas formas de interpretação através do movimento. Essa correlação deve ser estreitada para criar um ponto de partida para compor sua cena, assumindo a forma colaborativa de criação, para que o intérprete desenvolva no próprio corpo a força polissêmica do objeto de arte. Através do exercício de criação de “perguntas e respostas” desenvolvidas por Pina nos seus processos, as várias “respostas” dos intérpretes, seja ela, um poema, uma dança, um esquema coreografado controle novas formas de comunicação entre a plateia e cena.

Como salienta Tibúrcio (2010: 83 -84)

Outro aspecto que emerge nesse novo cenário, seja na dança, seja no teatro, seja na performance, é uma busca de imersão entre a arte e o cotidiano, refletindo uma quebra de hierarquias entre o artista e a plateia. Esta última é intencionalmente convocada a construir o espaço-cênico, o que reconfigura o corpo e as relações espaço-temporais para aqueles que atuam ou para aqueles que apreciam a cena. Nesse caso, o trabalho de criação se constrói como algo aberto, que se refaz com a participação da plateia, que se torna coautora da produção, acrescentando significâncias outras a cada vez que o acontecimento artístico toma assento.

Nós somos seres cognitivos, onde corpo e fala se transformam de forma plural, e ele se codifica nas informações trazendo outros significados.

É fundamental relatar essa transformação que tem por propósito central verificar a evolução do movimento do intérprete, relacionando aos aspectos entre o som e espaço e de como esse corpo se relaciona com esses elementos.

A repetição é o meio pelo qual partimos no processo para execução na criação em dança-teatro estabelecendo através da produtividade do interprete, a comunicação.

1.1 A dança-teatro de Pina Bausch

Os primeiros registros de Dança-Teatro, a arte da dança independente, veio do bailarino, coreografo e pensador artístico Rodolf Von Laban, que transpôs seus pensamentos de observado para observador, de criação para criador, de intérprete para contador, não via sua dança como um único mecanismo estruturado, como é visto na dança clássica, uma nova comunicação em arte tinha necessidade de transpor os limites da dança, essa linguagem começou a ser executada século XX, precisamente nos anos 70.

Laban deixou alguns alunos que deram sequência a esse trabalho, artistas como Kurt Jooss (1901-1979), trouxeram uma outra vertente de Dança-Teatro

trazendo consigo elementos estáticos como os da dança clássica, o que não era comum para os adeptos desse novo movimento em dança.

Pina Bausch (1940-2009) a bailarina e coreógrafa é tratada como umas das principais pioneiras do gênero *tanztheater* (dança-teatro). A *dança-teatro de Wuppertal* utilizava elementos usados do extremo ao básico, como a utilização de terra, pianos, água, rochas, levando nas apresentações momentos de muitas risadas até a chegada de partes mais melancólico-dramáticas de seus espetáculos, com a ajuda de luz e cores frias e intensas, trazendo assim, maior atenção dos espectadores. Destacando a expressividade, a comunicação e a repetição.

O corpo acaba sendo o texto usado pelos bailarinos enquanto atores. Uma dualidade segue esses pensamentos, “citados por Kamper (1988, 46), a dança-teatro reverte o logocentrismo e a construção dicotômica da realidade, em prol de um campo aberto a possibilidades imprevisíveis; ao focar leis do movimento, e não um estilo ou uma forma de expressão única”. O que torna o termo “dança-teatro”, dito por alguns, complicado de se compreender, sendo que a dança não caminha sem o som e a expressividade. A contribuição da música, movimento e encenação formam a dança-teatro uma vertente de arte apreciada além da técnica.

Como ratifica Fernandes (2010, p. 5) que

Esta dramaturgia corporal, dinâmica como o próprio movimento, desafia nossas percepções e provoca a irreversível transformação de nossa autoimagem, de nossas identidades somáticas e relacionamentos com ou no mundo. É assim que a dança-teatro alterna e combina diferentes contextos e situações, por exemplo, absorvendo, refletindo e distorcendo reações do público – como risada, pausa e observação passiva -, provocando estranhamento e a experiência em um espectador não mais alienado.

Para maior compreensão da Dança-Teatro descrevendo-a como espetáculo, é propriamente dito a encenação de algo: peça, texto, livro literário, como é feito nas mostras teatrais, não usando som de voz, inicialmente, ao não ser que seja necessário; contando uma narrativa partindo de movimentações em dança. Na visão do público que aprecia, se vê uma história se transformando em arte, com princípio, meio e fim. É demonstrado em cena o cotidiano social, como nos é visto desde que observamos nossa imagem frente ao espelho, nossos primeiros

movimentos partem do que os pais e as pessoas próximas representam em seus dias para nós. Assim vai sendo criada uma “mapa-corporal”, descrevendo formas pré-concebidas de familiares em sociedade, assim com descrita por Jacques Lacan (1977).

Como corrobora Fernandes (2012, p. 76 – 79)

Neste contexto, a dança-teatro não é apenas a somatória de várias artes, nem apenas o rompimento de suas fronteiras, mas a descoberta de que a dança está presente em todas as formas de arte e na vida, enquanto lei energética e relacional fundamental da matéria, em ebulição e repouso, tensão e relaxamento, ondulação, contraste, motivação.

Ao primeiro olhar, a dança-teatro não vê a dança em si vindo propriamente do corpo, ele é o meio por qual passa a movimentação que se extrai das observações do mundo. Para essa vertente não existem movimentos pré-estabelecidos, por isso, para muitos, é como se fosse dança contemporânea, o que não deixa de ser pela forma do corpo se expressar, mas a denominação ‘dança-teatro’ se encaixa muito bem para descrever essa relação. Quando se é tirado uma fotografia das movimentações de alguma parte do espetáculo em cena, ela é reproduzida em uma forma que não se repetirá quando for reapresentada e fotografada novamente pelo ângulo e vendo do mesmo olhar, apesar de se ver a movimentação, nunca se observará de outra maneira, como nas outras técnicas em dança. Tudo isso é causado pela emoção e dramaturgia carregada pelo teatro que faz essa complementação.

Como salienta Bausch (1984, p. 239)

Os passos têm vindo sempre de algum outro lugar – nunca das pernas. É simplesmente uma questão de quando é dança? Tem de fato algo a ver com consciência, com consciência corporal, e a maneira pela qual formamos as coisas. Mas então não precisa ter este tipo de forma estética. Pode ter uma forma totalmente diferente e ainda ser dança.

A criação de um projeto de dança-teatro é bem mais sutil do que possa se imaginar, porém precisa-se de uma entrega maior do intérprete da dança. Ele assim como o ator, com seus estudos do personagem, vê o que deve transmitir e como transformar isso usando as movimentações passadas e criadas pelo coreógrafo. Já o coreógrafo traz mais orientações do que sequências

performáticas: ele deve deixar o bailarino livre para também criar, e o corpo de baile aproveitar dessa liberdade para usar a improvisação, o que não deve ser uma regra, o improvisado também precisa nos trazer um sentido e um motivo para que a história não se perca durante a apresentação. Assim a busca de um texto ou história é de livre escolha da direção, pois inspiração é um tratamento que temos com as emoções em particular, sendo livre essa criação.

O corpo do bailarino deve estar aberto a essas manifestações e gêneros, carregando consigo a vontade de um novo olhar artístico em aprendizado constante, sabendo que a dança é seu ponto de partida, podendo caminhar por outras artes e usá-las de formas coerentes, criando assim um bailarino que podemos chamar de eclético, principalmente por se dispor a essa transformação durante os tempos, a dança-teatro carrega isso consigo, apoiando as conexões das manifestações artísticas.

Como ratifica Fernandes (2010, p. 3)

A partir do movimento corporalista, o corpo humano começou a ser visto não como objeto da pessoa, mas como definição da sua própria existência, numa compreensão integrada do ser humano. A ênfase deixa de ser um estilo de dança, uma forma de arte, ou um tema a ser retratado, e passa a ser numa questão transitória e relacional.

A qualidade dos movimentos da Dança-Teatro exige do intérprete da dança profundidade abrangente sobre cada movimentação, por mais leve que seja, essa leveza deve ser demonstrada ao mais extremo possível. A intensidade desses processos coreográficos deve ser para a pessoa em cena como primordial, usando toda a técnica corporal para que a fluência não ocupe o espaço da força, que aproveite o tempo necessário e mantenha o foco no que está sendo movimentado e expressado para que não se perca o sentido.

O principal foco da dança-teatro são as pessoas que assistem esse tipo de trabalho, o desejo é conquistar um público observador que perceba algo diferenciado que nem o próprio bailarino conseguiu analisar no processo coreográfico, como dito por Daniel Dobbels (LOUPPE 1994, 35). O bailarino precisa do solo para poder saltar. E é usando todos os meios compatíveis de dança-teatro, sempre que observada, será única, assim como a fotografia, que são

registros de espaço em curto tempo, sempre que são analisadas, cada pessoa faz uma interpretação a partir do seu ponto de vista, o que não é diferente nesse gênero de movimentação. Esses tipos de trabalho sempre serão multiplicadores de informações, tudo aquilo que foi colhido das apresentações são carregadas nas mentes das pessoas, assim gerando no espectador uma percepção crítica em dança:

Como afirma Fernandes (2010, p. 13)

O dançarino é capaz de ser o observador e re-escritor de sua própria história, integrado conhecido e desconhecido, padrão e diferença, convenção e surpresa. A este processo somático, denominamos “consciência corporal”. (FERNANDES, ciane. Dança-teatro e video-documentário como performance, 2010, p.13).

1.2 A práxis de repetição

Bausch buscava em seus projetos retratar a vida comum e tinha por característica a relação do movimento cotidiano com uma técnica em dança já pré-estabelecida e buscava por meio da repetição ressignificar o movimento de uma forma singular e em alguns casos de forma crítica.

A repetição, um substantivo feminino, colocando em forma literal, é a duplicação de algo, no movimento ela traz essa transformação pelo meio que percorre: o corpo. Repetição é ato de devolver, restituir, e nisso estar atrelada a conjunção do: comum, técnico, repetição e transformação.

Sabemos que para se obter uma resistência muscular maior se usa da repetição de exercícios físicos, os atletas para alcançarem seus objetivos em seus determinados esportes, usam da repetição dos mesmos até que cheguem no resultado esperado; a repetição das baterias de balé clássico que condicionam o corpo do bailarino, estimulam seus tonos musculares e as linhas corpóreas até que a técnica seja lida em seu corpo de forma significativa. A repetição, especificamente neste caso, produz um rendimento físico excepcional para quem pratica, na cena a repetição transforma aquilo que é ordinário em extraordinário, reprogramando o poder do comum.

Como colabora Fernandes (2007, p. 28)

Gestos são movimentos corporais realizados na vida diária ou no palco. No cotidiano, gestos são parte de uma linguagem do dia-a-dia associada a determinadas atividades e funções. No palco, gestos ganham uma função estética; eles tornam-se estilizados e tecnicamente estruturados, dentro de vocabulários específicos, como o do balé ou da dança moderna norte-americana. Bausch utiliza ambos tipos de gestos – técnico e cotidiano. Em muitos casos, o gesto técnico e repetido até ganhar uma significação social e estética crítica. Gestos cotidianos, por sua vez, são trazidos ao palco e, através da repetição, tornam-se abstratos, não necessariamente conectados com suas funções diárias. (FERNANDES, ciane. Pina Bausch e o Wuppertal Dança-teatro: repetição e transformação. São Paulo, 2007, p.28).

Outro aspecto a ser observado nas obras de Bausch com uso da repetição e a dualidade que permeia sua dança é a relação corpo-mente, ou como destacados por Saussure (1977), que os signos sustentam dois aspectos: uma percepção sensorial, que é o seu significante, e um conceito ou sentido associado a essa percepção, que é o significado; é essa percepção sensorial que comunga a repetição, que no primeiro momento nos remete a algo mais palpável, e em um segundo momento já não há mais uma relação harmoniosa. E aquele corpo presente a frente já não faz mais parte de uma significação que posteriormente se atribuiu, partindo da experiência do que o vê, e o corpo que se coloca em exposição já não conversa ou não tem relação alguma com a atribuição anterior.

As obras de Bausch estão em concordância com a teoria de Laban de considerar dança com linguagem, mas elas alteram suas teorias unificadoras de forma-significado e corpo-mente. Enquanto a teoria de Laban implica na unificação e no preenchimento significativo do símbolo, a dança-teatro de Bausch explora a arbitrariedade e não-repouso do signo. Através da repetição de movimentos e/ou palavras, suas obras expõem a ruptura, ao invés de correspondência, entre expressão e percepção. As repetições provocam mudanças nos eventos ou sequências, insistindo na constante perda da dança dentro de sua natureza performática, ao invés de tentar preservá-la.

A repetição vem duplicar nossos pensamentos enquanto assistimos uma obra em dança, e trazer a sensação de algo novo a todo o momento sendo que o mesmo movimento está sendo repetido de forma constante, atrelados à exploração

do natural com movimentos comuns e os tornando com um discurso forte sobre coisas corriqueiras e anteriormente banais aos nossos olhos em primariedade.

A não formalização da repetição também é um caso de estudo, em alguns momentos sem informação prévia, existem pessoas que utilizam da práxis de repetição para criar, no entanto o que diferencia a repetição de Bausch é o seu discurso político, social e humano que permeia suas obras cênicas e em alguns casos era a busca da dança pela dança, falar da prática em dança como objeto de criação, como uma indagação, ou como comumente é usada: a dança por inquietação. É falar do movimento, repeti-lo, ressignifica-lo, mudar ele de contexto, usar um *demi-plié* e tira-lo do seu lugar do comum na barra da dança clássica, e simplesmente fortalecer um discurso do movimento e suas várias identidades.

A repetição, base de toda a representação artística, da disciplina e ordem social, e do estabelecimento de um sistema de veracidade e de valores sociais, é incorporada e radicalmente alterada pela dança-teatro de Bausch. Em suas obras, o método desestrutura interpretações ou ideias finais e “corretas”, e é consistentemente usado para subverter seu próprio processo de controle sobre o corpo de dançarinos e plateia. Estáveis polaridades como dominado-dominador, dançarino-plateia, movimento-palavra, corporemente, mulher-homem, espontaneidade-artificialidade, cotidiano-palco, indivíduo-sociedade, significado-forma, tornam-se dinâmicos modos de relacionamentos, constantemente questionando, invertendo e transformando papéis estéticos, psíquicos e sociais. (FERNANDES, ciane. 2007, p. 140 e 141).

1.3 A composição coreográfica

A sistematização utilizada por Bausch em sua composição parte da literatura corporal de cada intérprete, e sobre as suas experiências, e retificando, o uso do comum dos movimentos mesclando com as variáveis técnicas em dança. Bausch parte de questionamentos, como: perguntas ou respostas, ou, como o intérprete transforma as palavras em movimento, ela instiga, propõe outros caminhos partindo do movimento inicial e recria e ressignifica o movimento proposto até chegar ao ponto que deseja.

O uso de filmagens e registros fotográficos durante essas conversas e provocações é utilizado para que ela possa analisar de outra maneira ou reanalisar um movimento perdido, ou aquilo que não foi percebido em um primeiro momento, a repetição também estar presente nesse processo de composição, não estar fixado com as inúmeras vezes que esse movimento é reproduzido.

Uma das maneiras de usar a repetição são o uso de várias sequências coreográficas ou movimentos corpóreos, um exemplo é: a colagem de movimento é feita pelo intérprete de frente para a plateia, depois o intérprete se vira de costas e novamente reinicia a sequência, depois transforma a sequência que a princípio era no eixo vertical, passa a ser de forma horizontal; enfim, essa repetição sequencial também entra no ciclo de criação que Bausch propõe em seus trabalhos.

Com o tempo, Bausch não era a única e nem exclusiva a usar dessa práxis para criação, outros coreógrafos e criadores de arte contemporânea se utilizaram desse meio para sua obra cênica, mas as peculiaridades de Bausch, o modo de como ela via a sociedade, e análise de suas emoções dos seus intérpretes a torna diferenciada neste quesito. Hoje as pessoas partem disso para suas criações e assim repassam para outras pessoas que seguem suas histórias e fazem seus próprios discípulos e cada um em sua peculiaridade trabalham a sua composição em repetição que também se transforma de acordo com a metodologia de ensino de cada coreografo ou criador em arte.

Em sistematizadas técnicas de dança, como balé clássico e muitas formas de dança moderna, a repetição é parte do treinamento e do processo criativo. Durante anos na vida dos dançarinos, a repetição diária de exercícios e de sequências de movimentos pré-estabelecida é um método básico para o aprendizado técnico. Durante o processo criativo de peças de dança, a repetição é usada por alguns coreógrafos como um instrumento formal de composição, conectando movimentos e frases de movimentos. A repetição é também usada por muitos coreógrafos como um instrumento formal de composição, conectando movimentos e frases de movimentos. A repetição é também usada por muitos coreógrafos para ensinar sequencias aos dançarinos, que repetem os movimentos com seu criador e depois sozinhos, para memorizá-los. Deste modo, a repetição é usada pelo professor de dança, pelos coreógrafos, ou pelo próprio dançarino, para construir ou

rearranjar e confirmar vocabulários de movimentos no corpo dançante. (FERNANDES, Ciane, 2007, p. 46).

Na corrida da vida cada pessoa adere a movimentos pessoais pelas quais elas são conhecidas: é um modo de andar, uma maneira de como se mexe o cabelo, de como se senta à mesa, de como sorrir, e em alguns momentos sempre se encontra pessoas que conseguem imitar (repetir) esses movimentos pessoais de uma forma relativamente cômica; isso dentro do processo criativo não é desperdiçado, pelo contrário, se é intensificado principalmente quando se observa que uma determinada pessoa consegue se utilizar desse meio, é um adjetivo sensorial e observatório que esse individual (*intérprete*) possui e contribui para essa criação.

Existem movimentos que não conseguimos executar ou fazer de forma perfeita como a técnica determina, a exploração desse “erro” em repetição nos traz uma crítica ao próprio movimento ou ao próprio corpo que por alguma circunstância não consegue chegar até o objetivo final, e essa desistência do corpo traz movimentos anteriormente não apresentados.

A utilização de histórias pessoais, movimentos comuns do cotidiano, narrativas corporais entram nesse ciclo de criação que permeia o pensamento de Bausch para sua composição em colaboração com seus intérpretes.

No processo criativo de Bausch, a repetição não confirma nem nega os vocabulários impostos nos corpos dançantes. Ao invés disso, é usada precisamente para desarranjar tais construções gestuais de técnica ou da própria sociedade. A repetição torna-se um instrumento criativo através do qual os dançarinos reconstruem, desestabilizam e transformam suas próprias histórias enquanto corpos estéticos e sociais. O método é inicialmente usado para fragmentar as experiências dos dançarinos e a narrativa de suas frases de movimento. Eventualmente, produz uma continuidade distinta, transformando as histórias daqueles corpos, bem como nossos (pré)conceitos e percepções de nossa própria história corporal enquanto plateia. (FERNANDES, Ciane, 2007, p.46).

O enredo (roteiro) por qual passa esses movimentos estão altamente ligados a histórias pessoais, ao teatro do real que é uma estética de criação usada por grupos de teatro para compor suas obras cênicas, “um efeito que confira alguma

legitimidade e evidencie a relação do que traz a arte com o real verdadeiro, ou até mesmo, que seja realmente verdadeiro o que se torne como arte” (BARTHES, 2004).

Bausch passeia por esse meio para estabelecer um padrão em suas cenas: uma rejeição, o jeito de como a pessoa chora, sensibilidades sobre a vida, uma ligação entre o físico, emocional, social e filosófico trabalham em conjunto para a construção do que se é visto. Nesse sentido, Bausch consegue que o público se insira dentro da sua obra, falar do que é humano, palpável, é sua especialidade, essa identificação intensifica o trabalho por que no fim de tudo, não é a melhor técnica em dança, não é uma exibição gratuita do corpo, são pessoas falando de pessoas (ou delas mesmas) para outras pessoas.

Diferentes daqueles trabalhos interativos, as obras de Bausch não parecem buscar uma quebra da barreira entre a representação cênica e a vida. Ao contrário, seus trabalhos incorporam movimentos e elementos da vida diária justamente para demonstrar que são tão artificiais quanto a apresentação cênica. E esta demonstração, como será visto posteriormente, é feita através da repetição de ambos movimentos e palavras. Espontaneidade é uma experiência inesperada, imprevisível, que pode acontecer apenas através de tais repetições. (FERNANDES, Ciane, 2007, p.26).

ETAPA 2 – ETNOGRAFIA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO

2.1 Descoberta como criador artístico

Falar sobre a minha pessoa é uma situação difícil, nesses anos de formação artística e acadêmica percebo as características da minha arte se transformar de acordo com a receptividade de quem a aprecia, sempre buscando ouvir pessoas com qualidade e esmero que tenho por exemplo ou, uma relação de pelos meios no qual crio ou me inspiro a criar. E por não gostar de me expor, visto que é uma fala de 4 anos atrás, criei meu primeiro projeto que falava sobre o outro, *Livre Ser* (Companhia Storge – 2014) sobre as necessidades do ser humano. E foi muito bem receptivo, com premiação, mas ainda não era sobre isso que gostaria de falar, até que me encontro com a fala de um diretor de teatro que me indaga: “o seu trabalho é bom, mas isso todo mundo já faz, temos uma companhia estatal que realiza trabalhos semelhantes, mas o Wallace, o que ele faz? ”.

A etnografia é um processo guiado preponderadamente pelo senso questionar do etnógrafo. Deste modo, a utilização de técnicas e procedimentos etnográficos, não seguem padrões rígidos ou pré-determinados, mas sim, o senso que o etnógrafo desenvolve a partir do trabalho de campo no contexto social da pesquisa. Os instrumentos de coleta e análise utilizados nessa abordagem de pesquisa, muitas vezes, têm que ser formuladas o recriadas para atender a realidade do trabalho de campo. Assim, na maioria das vezes, o processo de pesquisa etnográfica será determinado explicita ou implicitamente pelas questões propostas pelo pesquisador. (MATTOS, Carmen Lucia Gimaraes. A abordagem etnográfica na investigação científica. 2011, p. 50)



Figura 1: Livre Ser – Companhia Storge. Acervo do Autor

Nesse sentido, recebo novos bailarinos na companhia que eram excepcionais, que futuramente estariam no Corpo de Dança do Amazonas – Companhia de dança estatal do Estado do Amazonas – e começo um processo de criação para uma cena que seria reproduzida durante a Mostra de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas. O objetivo da criação era falar sobre o amor na sua forma mais clichê e com canções com um cunho emocional apelativo e nascia ali o projeto: *Foi especial pra você?* (Companhia Storge – 2015). A criação da cena partiu de situações vividas por ambas as partes: elenco e direção, no entanto, sem conhecimento científico prévio sobre a relação da dança-teatro com o cotidiano. Esse projeto, até esse momento, tem trazido experiências e retorno financeiro para companhia.

Iniciamos outro projeto com a dança Jazz, o intuito era falar sobre a nossa relação com os nossos irmãos, mas o coreógrafo convidado não entendia o formato de criação da companhia e ele tinha por objetivo criar algo que nós já havíamos experimentado em *Livre Ser* e, naquele momento não era o objetivo do conjunto, então abortamos o processo.

Em outubro de 2016, com várias agendas na companhia, descubro que estou com uma doença crônica de pele e, início o tratamento sem saber ao certo o que era. Até que em conversa com os médicos descubro que sou um jovem de 22 anos (na época) com um grau de ansiedade altíssimo ao ponto do meu corpo não produzir anticorpos e está altamente vulnerável a doenças emocionais por conta do baixo índice de imunidade. Iniciamos um tratamento terapêutico e em seis meses a



Figura 2: Foi Especial pra você – Companhia Storge. Acervo do Autor.

doença já não fazia mais parte do meu corpo. Em meio a isso conheço Dudude Herrmann – BH, Minas Gerais, Brasil - bailarina, improvisadora, coreógrafa, diretora de espetáculos e professora de dança contemporânea – e fiz imersão de uma semana com estudos da “dança extemporânea criativa” presencial e prática com a mesma, no qual, abri meus olhos enquanto interprete e da relação de falar sobre nós mesmo.

Nessas aulas com Dudude criei uma cena como resultado das aulas que chamei de: “diagnostico de ansiedade, depressão e vestígios de bipolaridade”, era o início do projeto *Eczema* (Companhia Storge – 2017) que nascia. Posteriormente desenvolvi e amadureci a cena para a matéria de Composição Coreográfica na Universidade com o apoio coreográfico da Prof. Dra. Yara Costa. Mas todo resultado em movimento saia de uma palavra que aprendi com minha terapeuta: Solitude – um estilo de vida onde você busca fazer atividades ou estimular momentos a sós com você sem a presença de outrem ou, necessidade – nisso sinto a necessidade de reunir um novo grupo com bailarinos e atores sem tantas experiências para desenvolver o projeto *Solitude* (Companhia Storge – 2018).



Figura 3: Primeiro experimento de Eczema. Acervo do Autor.

2.2 Solitude

Por um convite de audição através da internet convoco bailarinos e atores sem muitas experiências artística para fazerem parte da minha nova empreitada. Seleciono quatro rapazes e uma moça e começamos o desenvolvimento do processo em janeiro de 2018.

A primeira estratégia de criação era não coreografar nenhum movimento para eles, a ideia inicial era que eles mesmos produzissem os próprios movimentos partindo de estímulos que daria no decorrer dos encontros, e funcionou. A primeira atividade proposta foi passar uma semana nas redes sociais com o tempo reduzido, das 21h às 00h, para eles destacarem situações nas quais causam a dependência da tecnologia e como eles aproveitaram os momentos em que não estavam plugados a rede. Então, partindo desse pressuposto, eles me trouxeram movimentos corriqueiros que reproduzissem os momentos em que estavam sem tecnologia. A segunda atividade foi visitar pontos culturais ou de entretenimento sozinhos e, como eles estabeleciam a relação deles com o lugar que frequentaram através de um sorteio; assim como a primeira atividade, pedi que reproduzissem em movimento que vivenciaram com essa experiência. A terceira atividade solicitei que eles escrevessem as suas experiências com a solitude no papel e caneta e

posteriormente em movimento. Todos os registros desse processo produzimos em vídeo e pegamos elementos e movimentos que se encaixariam e criamos o primeiro momento do projeto.

A repetição dos movimentos entra no momento em que estabeleço meu papel de direção, ao perceber movimentos que podem ser explorados através da análise dos vídeos, pedia para que os intérpretes reproduzissem e fazíamos as repetições até esses movimentos nos trazerem outros significados ou nos trazer novos movimentos e reorganizava as cenas conforme via a necessidade, construindo uma dramaturgia partindo do que eles me davam como produto artístico.

O resultado do processo foi excelente, mas ainda não havia chegado no propósito que queria chegar enquanto mensageiro artístico. Então recomeço a criação de Eczema experimentando situações que eles me ajudaram a chegar enquanto movimento. E reinicio partindo daquilo que foi criado em Eczema e Solitude começando uma junção das duas obras, pois as duas falavam de uma temática só: as minhas próprias experiências. Então percebo que devo retornar com estudos de Eczema relacionando com aquilo que absorvi dos experimentos em solitude para criação de um projeto conciso e que refletisse a minha fala enquanto artista.

A dança-teatro não exhibe técnicas de corpo, ela reescreve a corporalidade em diversas dimensões. As apresentações do corpo e de coações corporais se tornam temas na Dança-Teatro, contando histórias de dominação do corpo em dois níveis: como processo histórico da dança e como processo individual social. (SCHAFFNER, Carmen Paternostro. Da dança expressionista ao teatro coreográfico: Alemanha – Bahia. 2013, p. 100).

2.3 Eczema

O projeto coreográfico se inicia no final de 2017 e percorre até o início de 2018, e as minhas experimentações partem daquilo que havia subtraído dos processos anteriores experimentados em grupo e começo a experimentar os movimentos pessoais que carrego no meu dia-a-dia com o intuito de uma colagem

cênica que me traga um caminho para uma nova obra. A escolha do nome vem dos termos científicos sobre a *Psoríase* (que é uma doença comum de pele que causa vermelhidão e irritação), que também pode se chamar *Eczema* por indicar os mesmos sintomas, porém crônica.

Assim, faço necessário uma pessoa para que possa me dirigir, no momento quando começo a me indagar sobre incluir falas e na abordagem de como posso fazer a montagem das cenas compostas. Convido então uma parceira da companhia que se dispôs. Com as cenas já organizadas começamos um pensamento sobre figurino, maquiagem e caracterização. As escolhas das músicas: Toada do Dedé – Estevão Queiroga; Milímetro – Daniela Araújo; João de Barro – Leandro Léo; O lamento – Lorena Chaves, tem uma ligação direta com o que experimentava no momento e que passava pela recuperação, poderia ter feito minhas próprias canções para retratar esse momento autoral mas optei por elas que experimentava a mesma verdade.

[...] o discurso cênico materializando-se na sua enunciação: o ato de mostrar, a lógica teatral de indicar, de dar exemplo, o caráter improvisatório do jogo e da representação, a forma de dirigir-se ao público. Nas peças de Pina Bausch, os dançarinos às vezes anunciam ou comentam as suas ações, apresentando suas habilidades entres si ou ao público, demonstrando o jogo e o que há por trás do jogo. (SCHAFFNER, Carmen Paternostro. Da dança expressionista ao teatro coreográfico: Alemanha – Bahia. 2013, p. 105).

Muitos movimentos nasceram de experimentações com composições e alterações de movimentos que tive no decorrer desse processo na dança e da minha correlação com ela, outros partem de improvisação de acordo com a minha partitura corporal. O texto que experimento em cena segue uma linha e pontos, o texto em nenhum momento foi escrito, no entanto experimentado em um jogo com a nova direção, explanando sobre situação que achava relevante sobre as perguntas que me fizera. Então, a cada vez que ensaiávamos o espetáculo, que se tornou, apesar de contar a mesma história não consigo repetir as mesmas falas como de fato a primeira vez que o disse, mas ainda assim seguindo a mesma estrutura de narrativa.

Depois que já havíamos concluído o trabalho, decidimos, portanto, experimentar com outra pessoa fazendo o mesmo espetáculo, então a direção do espetáculo cria uma versão feminina de Eczema sendo protagonizada por ela mesma. O intuito era que eu pudesse ter uma visão além do vídeo e ter uma experiência mais palpável. Nesse sentido me encontro muitas vezes desconfortável, pois a intensidade que fazia alguns movimentos não era executada da mesma forma por ela e, outras variações se sobrepunham quando realizado por ela, até aqui, uma experiência nova e de reconhecimento do projeto e visto uma nova possibilidade da execução do mesmo.

O jogo com o tempo e a reversibilidade do tempo teatral servem a uma análise radical da realidade. O jogo aplicado na montagem traz, no sentido brechtiano, um ideal de contar histórias utilizando metáforas, movimentos inacabados, inícios e finais de passos, incompletos, que vão reencontrar-se na cabeça do espectador em uma dança de eternas esperanças e decepções. (SCHAFFNER, Carmen Paternostro. Da dança expressionista ao teatro coreográfico: Alemanha – Bahia. 2013, p. 106 e 107).

Por fim, a repetição e dança-teatro como práxis do meu movimento, a referência de estrutura que comungam na minha autoconsciência para que pudesse entender o movimento pelo meu corpo e uma análise sobre o outro. A construção da minha relação com o espaço, construindo movimentos que seguissem um espaço sobre a lateral do espaço cênico, sem a necessidade de ir muito à frente ou guiar-se atrás, um pertencimento à lateralidade da caixa cênica. Partindo dos estímulos-resposta que a repetição me trazia, ligava meus movimentos e para cada cena procurava a seleção que se encaixasse da melhor forma. A tentativa e o erro também inseridos no processo do movimento, muitos deles de ligação, nascem partindo de supostos erros de movimentação ou mecanização do movimento que me dava uma nova probabilidade de experimentação. Por fim, as rupturas na repetição, guiava a sequência completa, a segunda vez que a repetia ia somente até a metade, e fazia o jogo de momentos somente o início, depois somente o fim, explorava o meio, causando a ruptura e experimentando novas possibilidades.

[...] Porém, no panorama o desenho na evolução do movimento, como partitura ou elemento coreográfico, a repetição desponta como um conceito estatístico. No instante em que a ação se dá a mesma se apresenta como única no espaço-tempo. Em relação às ações da mesma espécie, outros fatores se mantendo constantes, ela pode ser revertida, isto é, registrada como uma repetição. (QUEIROZ, Lela. Corpo, dança, consciência: circuitações e trânsitos em Klaus Vianna. 2011, p. 164).



Figura 4: Foto para divulgação Eczema. Hebe Raquel

ETAPA 3 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dança-teatro me trouxe no decorrer dos meus aprendizados em dança experimentos com o outro, com o ambiente, com os meios, com os fins, mas o que me faz desenvolver essa pesquisa é o encontro comigo. Vejo experiências na cidade de Manaus com projetos como: da Silva do Ateliê 23, que tem por seguimento a história do real na dança e com a relação autêntica com o teatro, nisso vejo que nesse caminho nunca vamos ser os únicos nos experimentos e trago como exemplo para pesquisas futuras.

A repetição do movimento, me trouxe enquanto intérprete, vem consigo outros jogos e nomenclaturas para composições corpóreas futuras que pretendo experimentar relacionadas a criação de células de movimento.

Pina Bausch com suas criações é um ponto incentivador no meu processo enquanto artista, um ícone da dança e nas minhas inspirações para compor, apesar de não estar entre nós de forma palpável deixou criações inenarráveis nas quais me inspiro e busco nas minhas criações, por ser propulsora, sensível, criativa e humana.

Este estudo observa apenas um pequeno ponto imerso no mundo de possibilidades que a repetição, a práxis da dança-teatro de Pina e, a dança por si pode caracterizar um processo criativo, procurando levar novas inquietações e indagação para que possa progredir em outros lugares e momentos, estimulando novas pesquisas ou exemplificando para outras.

Ressalto que a repetição não é a matéria prima para o processo de criação relacionada a práxis da dança-teatro de Pina, o intuito era promover um processo de criação que alcançasse êxito partindo da repetição na qual se vê nas criações de Bausch.

Espero que esse estudo possa estimular novos jovens criadores em dança a compreensão do que um processo etnográfico pode transpor em sua arte, como

esse indivíduo pode usar da sua realidade para criar a sua verdade em arte, assim também como nos formadores artísticos e profissionais da arte, incentivadores.

Eczema é um constante processo, principalmente pelo fator improvisatório que carrego em cena, portanto conforme vejo as pessoas, os meios, ainda estou em composição e cada momento de representado carrega um pouco do que observo sobre o mundo, sobre o que sou e sobre o que quero ser.

REFERÊNCIAS

MILLER, Jussara. **QUAL O CORPO QUE DANÇA: DANÇA E EDUCAÇÃO SOMÁTICA PARA ADULTOS E CRIANÇAS** – São Paulo: Summus, 2012.

SCIALOM, Melina. **LABAN PLURAL: ARTE DO MOVIMENTO, PESQUISA E GENEALOGIA DA PRÁXIS DE RUDOLF LABAN NO BRASIL** – São Paulo: Summus, 2017.

RENGEL, Lenira. THRALL, Karin. **COLEÇÃO CORPO EM CENA, VOLUME 1** – Guararema, SP: Anadarco, 2012.

RENGEL, Lenira. THRALL, Karin. **COLEÇÃO CORPO EM CENA, VOLUME 4** – Guararema, SP: Anadarco, 2012.

RENGEL, Lenira. THRALL, Karin. **COLEÇÃO CORPO EM CENA, VOLUME 5** – Guararema, SP: Anadarco, 2012.

FERNANDES, Ciane. **PINA BAUSCH E O WUPPERTAL DANÇA-TEATRO: REPETIÇÃO E TRANSFORMAÇÃO** – São Paulo: Annablume, 2007.

FERNANDES, Ciane. **PELA CÂMERA SOMÁTICA: A DANÇA-TEATRO E O VIDEO-DOCUMENTÁRIO COMO PERFORMANCE**. Contemporanea, vol. 8, nº 2. Dez 2010.

FERNANDES, Ciane. **TRANSGREÇÕES EM HARMONIA: CONTRIBUIÇÕES A DANÇA-TEATRO DE LABAN**. Ano 10, nº 18, 1º semestre de 2003.

FERNANDES, Ciane. **A DANÇA-TEATRO DE RUDOPH LABAN A PINA BAUSCH**. Revista Digital Art &. Ano 2, nº 1, abril 2004.

FERNANDES, Ciane. **DANÇA-TEATRO: FLUXO, CONTRASTE E MEMÓRIA**. Glossário. Mimus – Revista online de mimica e teatro físico. Ano 2, nº 4.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da. **CONTEXTUALIZAÇÃO DA DANÇA-TEATRO DE PINA BAUSCH**. Cena em movimento, Edição nº1.

CARREIRA, André. BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. **ENTRE MOSTRAR E VIVENCIAR: CENAS DO TEATRO DO REAL**. Portal de Revistas da USP – 2013.

SCHAFFNER, Carmen Paternostro. **Da dança expressionista ao teatro coreográfico: Alemanha – Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2013.

MATTOS, Carmen Lucia Guimarães. **A abordagem etnográfica na investigação científica**. Campina Grande: EDUEFB – 2011.

SANTOS, Adailton. **A etnocenologia e seu método: pesquisa contemporânea em artes cênicas**. Salvador: EDUFBA, 2012.

QUEIROZ, Lela. **Corpo, dança, consciência: circuitações e trânsitos em Klaus Vianna**. Salvador: EDUFBA, 2011