

## EXTREMO INTERNO: UM PROCESSO CRIATIVO A PARTIR DO COTIDIANO

CAROLINA PINTO DA SILVA<sup>1</sup>; DÉBORA SOUTO ALLEMAND<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Universidade Federal de Pelotas - [carolpinto.bailarina@gmail.com](mailto:carolpinto.bailarina@gmail.com)

<sup>2</sup>Universidade Federal de Pelotas - [deborallemmand@hotmail.com](mailto:deborallemmand@hotmail.com)

### 1. INTRODUÇÃO

Este trabalho é resultado do processo de pesquisa de movimentos experimentados com abordagens sensoriais e estímulos estudados dentro da disciplina de Expressão Corporal do curso de graduação em Dança Licenciatura pela UFPEL. O trabalho desenvolvido ao longo das aulas traz como proposta principal a percepção de si e do movimento, mas também uma exploração das possibilidades do corpo e suas limitações, com observações dos movimentos cotidianos, sua expressividade a partir do diálogo do corpo no espaço urbano. Como principais aportes teóricos de pesquisa foram utilizados textos, técnicas de tarefas, jogos e exercícios a partir das teorias de Eugênio Barba, Rudolf Von Laban, Paola Jacques e do Teatro do Movimento<sup>1</sup>, de Lenora Lobo e Cássia Navas.

O processo criativo acontece através da proposta de produção de seqüências coreográficas, em duas etapas, a partir de improvisações resultantes das experimentações e investigações de si e de possibilidades de movimento, assim como a experimentação do corpo no espaço urbano e observação de outros corpos. Para dar suporte à pesquisa, todas as sensações resultantes dos processos vivenciados nas aulas, foram registradas em diário de processo, sendo estimulada a reflexão sobre criação e movimento e todas as estratégias e possibilidades utilizadas em aula.

Com isso, o processo de criação instigou conhecer e perceber ao longo de todas as experimentações, não só as várias possibilidades de movimentos, mas principalmente, as diferenças nas mudanças de intenções, tanto no olhar de quem observa movimentos na rua e transforma em dança, quanto explorando no próprio corpo maneiras de transformar as movimentações a partir de intenções diferentes, ressignificando formas de composição e criação a partir de diversos estímulos, colaborando de forma eficiente para um trabalho de expressividade dentro da dança.

Portanto o presente texto tem como objetivo expor a pesquisa realizada no que diz respeito ao processo de criação relacionando-o com as referências bibliográficas utilizadas durante o semestre e refletindo sobre as técnicas usadas e a poética resultante.

### 2. METODOLOGIA

Na presente pesquisa, o “disparo” criativo parte da proposta de experiências corporais e de presença cênica realizadas na disciplina de Expressão Corporal e a partir disso foram solicitadas duas apresentações de seqüências coreográficas

---

<sup>1</sup> Teatro do movimento é um método criado por Lenora Lobo em parceria com Cássia Navas, sistematizado no livro *Teatro do movimento: um método para o intérprete criador*, onde abordam o conceito de Triângulo da Composição que tem com vértices: o corpo cênico, o imaginário criativo e o movimento estruturado.

que aconteceram em dois momentos, sendo que o objetivo nas duas etapas seria a abordagem das práticas corporais e as relações com os princípios utilizados até o momento em cada processo criativo.

As “regras” para a composição coreográfica em cada etapa não foram “fechadas”, porém a proposta consistiu em trazer o máximo de elementos das experimentações e como elas dialogaram neste percurso criativo. Para estas investigações de movimentos, a improvisação é utilizada como recurso para acessar motivações internas a partir dos estímulos/sensações e, assim, posteriormente organizar alguns movimentos de forma coreografada. Porém, vale ressaltar que o conceito de improvisação não pode ser apenas entendido como ferramenta para organização e criação coreográfica, como coloca MARTIN descrevendo que “a improvisação em dança pode ser tomada como uma forma e não uma ferramenta de organização do Sistema Dança, podendo ser considerada, também, como um tipo de espetáculo e não somente como um meio de produzir material para coreografias” (MARTIN, 2003, s.p.).

A princípio foram selecionados movimentos considerados mais significativos dentro do processo e também que dialogassem uns com os outros, resultando na primeira sequência apresentada. Nesta primeira construção as questões “cotidianas” sobre a movimentação na vida humana tiveram maior destaque, pois apesar de conter praticamente todos os processos utilizados, o tema acabou norteando as ansiedades da vida urbana. Já na segunda construção, as capacidades expressivas experimentadas através das qualidades emocionais (LOBO e NAVAS, 2007), as máscaras e a construção do personagem são exploradas com mais destaque, pois motivaram e transformaram-se em elementos possíveis dentro do processo de composição.

### 3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

Conforme os caminhos descritos acima, o processo criativo teve como ponto de partida a tentativa de “passear” por todos os processos vivenciados, porém estas dinâmicas trouxeram reflexões sobre as movimentações cotidianas. Fiquei alguns dias observando como as pessoas se movimentam (ou não) no seu dia a dia. O andar, o sentar, o esperar, o trânsito das pessoas, a conexão com o aparelho celular, alguns movimentos bem repetitivos ligeiros e outros monótonos e que expressam ansiedades rotineiras. Merce Cunningham, mestre da Dança Pós-Moderna, afirmava que qualquer procedimento poderia ser um método de composição; qualquer área do espaço cênico pode ser utilizada e a dança pode ser sobre qualquer coisa, mas é fundamentalmente e primeiramente sobre o corpo humano e seus movimentos (SILVA, 2005).

A partir destas observações na rua, o texto de Paola Jacques (2002), *Quando o passo vira dança*, trouxe para a composição a idéia do movimento que os espaços provocam ao corpo. A autora faz em seu texto uma relação entre o espaço-favela e o movimento que este espaço sugere ao corpo, uma ginga do espaço/no espaço. A partir das quebradas, surge um andar e um ritmo diferente dos centros urbanos formais, onde não há ondulações, onde o movimento reto e monótono é imposto ao olhar e ao corpo (JACQUES, 2002).

Para além do cotidiano, esta primeira etapa teve o enfoque na qualidade da movimentação quanto às características orgânicas de cada movimento escolhido e sua expressividade. Para Laban (1978), o trabalho de expressão corporal do ator-bailarino sugere que, para uma representação se dar eficaz e efetiva no palco, o movimento deve seguir sua “inerente expressividade” (LABAN, 1978, p.21). Coloca que o movimento revela muitas coisas diferentes,

...suas formas e ritmos mostram atitude da pessoa que se move numa determinada situação. Pode tanto caracterizar um estado de espírito e uma reação, como atributos mais constantes da personalidade. O movimento pode ser influenciado pelo meio ambiente do ser que se move (LABAN, 1978, p.20).

Durante muito tempo acreditava-se que as capacidades expressivas eram dadas como talento nato, mas que não poderiam ser construídas tecnicamente, porém Noverre, Delsarte, Duncan e Laban com seu método universal da Arte do Movimento já apontavam as possibilidades de se desenvolver a expressividade dos bailarinos, pois “para executarmos um movimento expressivo precisamos de um corpo expressivo<sup>2</sup>” (LOBO e NAVAS, 2007).

Na segunda etapa, para a criação coreográfica completa, as ansiedades da vida vêm à tona, porém através da ótica e da perspectiva do personagem, uma construção corporal criada em aula, resultado das práticas desenvolvidas através de estímulos externos e internos ampliando as qualidades de movimentos e imprimindo uma personalidade, ao invés de apenas representação gestual (LOBO e NAVAS, 2007). Surge então uma personagem caricata, cheia de atitudes, que a partir de um limite interno, ora extrapola suas inquietudes externamente, ora transborda internamente angústias e implicas.

A criação também traz os princípios de Barba, omissão, oposição e equilíbrio, pois a cena começa em um diálogo de movimentos que se realizam e se opõem, se equilibram e se omitem, continuando acontecendo apenas no tempo. Barba e Savarese(1995) nos dizem que algumas movimentações para serem expressivas precisam de uma intensidade máxima, com um mínimo de atividade, “o corpo do ator-bailarino revela sua vida ao espectador por meio de uma tensão entre forças opostas” (BARBA e SAVARESE, 1995, p.12).

Dentro desta narrativa aparecem as máscaras<sup>3</sup>, onde o personagem surge e incorpora algumas, carregado de uma expressividade, como que “brigasse” com seus próprios sentimentos. No decorrer também aparecem movimentos estudados do cotidiano das ruas, as imagens, os sons que produzem movimentos. Posteriormente as experimentações de apoios, do toque de objetos e cheiros (imaginário criativo<sup>4</sup> a partir de estímulos básicos) e todas suas sensações vão se desenvolvendo, mas com a intenção de manter a expressividade da personagem. Apoios na parede (método Laban, Movimento Estruturado<sup>5</sup>) que se misturam um pouco com o trabalho de qualidades emocionais (alguns movimentos, porém com uma intenção diferente) e mais alguns elementos do cotidiano começam a trazer o personagem para o foco. A composição apresentada no final da disciplina trouxe uma carga de expressividade e de movimentos com qualidades emocionais diferentes das apresentadas na primeira etapa, trazendo reflexões de que sim, é possível desenvolver-se um trabalho de *construção da expressividade* e de um *corpo expressivo*.

<sup>2</sup> Lobo propõe duas abordagens de conhecimento expressivo: *Corpo expressivo*, que é capaz de expressar-se na repetição de frases coreográficas propostas, e *Corpo expressivo criativo*, que além de repetir, é capaz de criar suas próprias frases (LOBO, 2007, p.117).

<sup>3</sup> Técnica desenvolvida por Lobo a partir de seus conhecimentos a respeito do movimento facial, onde as relações da máscara com o corpo expressivo geram movimentos de grande intenção dramática.

<sup>4</sup> O imaginário criativo refere-se a tudo que envolve o imaginário do ator-bailarino suas sensações, pensamentos, emoções e memórias.

<sup>5</sup> A partir do movimento estruturado se desenvolve a marcação de espaços, ritmos e dinâmicas.

#### 4. CONCLUSÕES

Cada vez mais encontramos estudos no campo das pesquisas sobre os processos de investigação e criação em dança, pois é necessário entender que as transformações que ocorrem durante este percurso, tornam-se mais importantes que o resultado em si. Conforme as experimentações foram sendo vivenciadas, minhas intenções foram sendo modificadas de forma espontânea. Compreender que os estímulos para a criação de movimento podem começar sem temas específicos, visto que, o movimento em si mesmo, do corpo humano, sem virtuosismo, já é um componente suficiente para se compor em dança.

Pensando em minhas investigações, cada ação vivenciada foi transformada em material para minha composição, porém não existia um tema pré-estabelecido, as questões “cotidianas” sobre a movimentação na vida urbana foram surgindo durante o processo, algo que, internamente, me impulsionaram a criar a partir das observações na rua, assim como, na segunda etapa, as capacidades expressivas instigaram-me a desenvolver mais um *corpo expressivo criativo*.

Nesse sentido que entendemos que o imaginário criativo refere-se a tudo que envolve um processo de criação, sejam um personagem, memórias afetivas, estímulos sensoriais, mas a imaginação vai estar sempre presente de alguma forma tanto pra quem vê e/ou pra quem dança. Portanto, certamente que algumas afirmações, questionamentos e reflexões aqui iniciadas, são caminhos que se apontam para serem melhores explorados e repensados, fomentando maiores desdobramentos sobre os processos criativos em dança.

#### 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte Secreta do Ator**. São Paulo, Campinas: Hucitec/UNICAMP, 1995.

JACQUES, Paola Berenstein. **Quando o Passo vira Dança**. In: VARELLA, Drauzio; BERTAZZO, Ivaldo; JACQUES, Paola. *Maré, Vida na Favela*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Teatro do Movimento: um método para o intérprete criador**. 2 ed. Brasília: LGE Editora, 2007.

MARTINS, C. F. **Improvisação em dança: sistemas e evolução**. Janeiro de 2003. Acesso em 19 de julho de 2016. Disponível em <http://idanca.net/improvisacao-em-danca-sistemas-e-evolucao/>

SILVA, Eliana R. **Dança e Pós-Modernidade**. Salvador: Edufba, 2005.