

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
BACHARELADO EM DANÇA**

**Bibiana Machado Marques**

**A CONSTANTE DESCOBERTA DO BALÉ EM MIM: PROCESSO  
DE COMPOSIÇÃO EM DANÇA A PARTIR DA ESCUTA DO  
CORPO**

**Santa Maria, RS**

**2016**

**Bibiana Machado Marques**

**A CONSTANTE DESCOBERTA DO BALÉ EM MIM: PROCESSO  
DE COMPOSIÇÃO EM DANÇA A PARTIR DA ESCUTA DO  
CORPO**

Relatório Final de Conclusão de Curso apresentado na disciplina Laboratório de técnica, criação, composição e performance em dança II do Curso de Dança Bacharelado, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM-RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Graduado em Dança Bacharelado**.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Silvia Susana Wolff.

Coorientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Heloisa Corrêa Gravina.

**Santa Maria, RS**

**2016**

**Bibiana Machado Marques**

**A CONSTANTE DESCOBERTA DO BALÉ EM MIM: PROCESSO  
DE COMPOSIÇÃO EM DANÇA A PARTIR DA ESCUTA DO  
CORPO**

Relatório Final de Conclusão de Curso apresentado na disciplina Laboratório de técnica, criação, composição e performance em dança II do Curso de Dança Bacharelado, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM-RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Graduado em Dança Bacharelado**.

**Aprovado em 06 de dezembro de 2016:**

---

**Silvia Susana Wolff, Dra. (UFSM)**  
(Orientadora)

---

**Heloisa Corrêa Gravina, Dra. (UFSM)**  
(Coorientadora)

---

**Tatiana Wonsik Recompenza Joseph, Dra. (UFSM)**

**Santa Maria, RS**

**2016**

## DEDICATÓRIA

Dedico esta pesquisa a toda minha família, que me faz compreender quem sou e de onde vim. Dedico também a toda comunidade da dança que, assim como eu, deseja profundamente que esta área de conhecimento seja reconhecida e valorizada.

Enfim, a todos que amam e lutam pela arte.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que, de alguma forma, contribuíram para a criação e conclusão desta pesquisa e, de uma maneira especial, agradeço:

À professora e orientadora Silvia Susana Wolff que, desde os primeiros semestres da graduação, confiou e acreditou em mim e esteve sempre incentivando minha curiosidade de diversas formas.

À professora e coorientadora Heloisa Corrêa Gravina, que me apresentou outras possibilidades para o meu fazer artístico, contribuindo com muito carinho nesta trajetória.

Aos meus pais Olício Leão Marques e Elisângela Zago Machado e a minha irmã Bárbara Machado Marques, que foram incansáveis e acolheram minhas dúvidas, angústias, sempre disposto a me ajudar a superar os desafios desta jornada.

A minha madrinha Dina Maria Zago Machado que esteve sempre presente para me apoiar em todas as situações, incentivando e contribuindo com minhas ideias e criações.

A todos os meus amigos, especialmente, Amanda Silveira, Camila Matzenauer, Fernanda Barbosa e Natália Dolwitsch, que enriqueceram esta jornada com momentos de troca, criações e compartilhamento de sonhos artísticos.

À universidade pública, pela abertura do primeiro curso de Bacharelado em Dança do Rio Grande do Sul, pela oportunidade de estudar e pesquisar dança em nível acadêmico e, sobretudo, por propiciar o meu desenvolvimento enquanto cidadã.

A todos os professores do curso de Dança Bacharelado e aos funcionários do Centros de Artes e Letras, por acolherem a mim e aos meus colegas durante estes quatro anos.

Enfim, a todos aqueles que fizeram parte desta caminhada, mesmo que por pouco tempo, deixando sua pequena, mas essencial, contribuição para que eu me torne um ser humano cada vez melhor.

## RESUMO

### A CONSTANTE DESCOBERTA DO BALÉ EM MIM: PROCESSO DE COMPOSIÇÃO EM DANÇA A PARTIR DA ESCUTA DO CORPO

AUTORA: Bibiana Machado Marques  
ORIENTADORA: Silvia Susana Wolff  
COORIENTADORA: Heloisa Corrêa Gravina

Neste Relatório de Conclusão de Curso apresento a pesquisa que realizei na disciplina de Laboratório de técnica, criação, composição e performance em dança I e II, ocorridas respectivamente no primeiro e segundo semestres de 2016, no curso de Dança Bacharelado da Universidade Federal de Santa Maria/UFSM. Dediquei-me a um processo de criação em dança com base em abordagens somáticas do movimento, tendo como investigação as possibilidades poéticas que surgem ao aceitar e valorizar a individualidade. A partir de uma observação crítica de minha trajetória corporal na dança, reflito sobre os padrões corporais impostos pela prática do balé tradicional, e suas consequências no desenvolvimento físico e cognitivo na formação de um bailarino. A partir destas reflexões, questiono o lugar desta técnica em minha prática artística e de que modo posso adaptá-la a meu favor, possibilitando a expansão da minha poética individual na dança. Este é também um relato do processo criativo da obra artística coletiva chamada “Três Marias”, que corresponde ao trabalho de conclusão da primeira turma do curso citado. Nesta obra, abordamos tanto o tema da minha pesquisa quanto o das outras duas formandas, com a proposta de um corpo disponível, que mergulha em suas inquietações respeitando a individualidade, reconhecendo o autoconhecimento como o fio condutor que borda o espetáculo. A metodologia e os objetivos de minha pesquisa foram sendo construídos ao longo do processo criativo, amparados na abordagem somático-performativa de pesquisa em dança, compreendendo o corpo e suas inquietações como eixo norteador de investigação. O texto também é compreendido como desdobramento do corpo, buscando aproximar-se das minhas características pessoais, minhas curvas.

**Palavras-chave:** Dança. Processo Criativo. Balé. Educação Somática.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>2. O TEXTO TRAÇO SINUOSO E A CONSTRUÇÃO DA PESQUISA .....</b>	<b>12</b>
2.1 As ilhas de ideias .....	16
<b>3. DE ONDE VEM A MINHA DANÇA: TRAJETÓRIA DAS PERNAS EM X .....</b>	<b>19</b>
3.1 Infância e adolescência.....	19
3.2 O certo e o errado.....	22
3.3 Universidade em <i>en dehors</i> : abrindo espaços no corpo. ....	29
3.4 A constante descoberta do balé em mim .....	34
<b>4. TRÊS MARIAS: O PROCESSO CRIATIVO COLETIVO.....</b>	<b>39</b>
4.1 Camila Maria.....	41
4.2 Amanda Maria.....	43
4.3 Bibiana Maria .....	45
<b>5. DOS ENTENDIMENTOS QUE SURGEM AO ESCUTAR O CORPO .....</b>	<b>47</b>
5.1 O último compartilhamento .....	49
<b>6. REFERÊNCIAS .....</b>	<b>53</b>

## 1. INTRODUÇÃO

*Eu quero um dia para ser  
Leve embora todas as expectativas  
Respostas não existirão  
Sonhos dominarão  
Verão  
Será a realização  
Independente dos caminhos  
Das grades que cercam e  
Conflito  
Que um dia chegue o dia  
Veze três eu repetiria  
Eita sorriso bonito!  
(texto traço sinuoso – 04/04/2016)*

A Pesquisa de Conclusão de Curso que apresento foi desenvolvida nas disciplinas de Laboratório de técnica, criação, composição e performance em dança I e II, ocorridas respectivamente no primeiro e segundo semestre de 2016, com orientação da professora Dra. Silvia Susana Wolff e coorientação da professora Dra. Heloisa Corrêa Gravina, no curso de Dança Bacharelado da Universidade Federal de Santa Maria/UFSM.

Com este texto em forma de relatório final de conclusão de curso, tenho como objetivo registrar as reflexões sobre o tema escolhido e os relatos do processo criativo da obra coreográfica criada. Atrelado a minhas análises e reflexões especificamente sobre a temática abordada, este espaço de escrita torna-se uma ferramenta importante para expor meu pensamento com relação à graduação em dança, que finalizo com este último trabalho, da sua importância e contribuições na minha formação. Acredito que esta seja uma forma de incentivar e disseminar a profissionalização, contribuindo para a construção da área de conhecimento da dança.

Para a escolha do tema desta pesquisa, decidi ser simples e sincera comigo mesma, amparada na abordagem somática seguida pelo curso no qual estou inserida, que propõe e valoriza o cuidado e o respeito com relação ao corpo. Considero ser uma abordagem somática, pois o curso não segue um único método de ensino, no intuito de oportunizar aos graduandos uma gama de experiências em diversos métodos, técnicas e abordagens da dança. Talvez a vertente seja a



educação somática<sup>1</sup> como princípio para as diversas outras práticas. Porém, percebo que, entre os professores,

Alguns privilegiam um método específico, enquanto outros utilizarão mais largamente uma abordagem somática. Mesmo assim todos adotam uma pedagogia que repousa sobre o convite feito aos dançarinos de tomar decisões por meio de uma experiência sensível que reconhece a singularidade de seu corpo (GEBER; WILSON, 2010 apud FORTIN, 2011, p. 32).

É da decisão baseada no conhecimento de si que abro esta pesquisa, pois aprendi na graduação a observar não só meu corpo, mas também as escolhas a partir de minhas necessidades. Desde o que escolho para preparar meu corpo em uma prática diária até o que escolho investigar em uma pesquisa de conclusão de curso. Sylvie Fortin é professora do departamento de Dança da Universidade de Quebec, Montreal e desenvolve um relevante trabalho de ensino e pesquisa a partir de abordagens críticas e socioculturais do corpo e da dança, das metodologias de pesquisa em práticas artísticas e educação somática. Por isso, trago seus pensamentos para enriquecer esta discussão.

Ao passo em que esta autora questiona-se: “será que existe outro modo de pensar a formação do que por uma distribuição parcimoniosa do tempo de ensino entre as aulas de somática, anatomia, técnica contemporânea, balé, reforço muscular, improvisação etc.?” (FORTIN, 2010, p. 32), penso que, em uma formação em dança, além de existir um equilíbrio entre as práticas em que o foco principal é a técnica e aquelas que priorizam a experiência sensível, seja importante tratar qualquer prática a partir de uma relação íntima com o corpo, que vem baseada no pensamento somático. É assim que busco minha prática artística e é assim que vejo o curso de dança. Porém, essa intenção exige muito estudo, pois estamos acostumados a pensar qualquer prática de dança a partir do certo e do errado.

Essa pesquisa teve como objetivo principal a composição coreográfica coletiva, entre eu e minhas colegas Camila Matzenauer e Amanda Silveira. Buscamos criar esse espetáculo pensando em um mosaico de desejos de movimento, já que cada uma trouxe suas investigações pessoais para o processo criativo coletivo. Dentro da individualidade das pesquisas, encontramos um ponto em comum, em torno do qual giram as palavras de cada uma, como que um farol

---

<sup>1</sup> Educação somática: “arte e a ciência de um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o meio ambiente, estes três fatores sendo vistos como um todo agente em sinergia.” (Fortin, 1999). O termo foi cunhado por Hanna a partir da definição de “um campo que engloba uma diversidade de conhecimentos onde os domínios mental, físico emocional e cognitivo se misturam com ênfases diferentes.” (Hanna apud Strazzacappa, 2012, p. 18).

que ilumina os três barcos, mesmo que estes naveguem por caminhos ou tempos diferentes. O farol é o autoconhecimento. Tanto em minha pesquisa como nas de minhas duas colegas, em suas individualidades, investimos em processos de relação com o próprio corpo, reconhecendo, aceitando e valorizando cada imagem, sensação, movimento e trazendo isso para a cena.

Por isso, minha investigação pessoal foi uma busca por quem sou hoje, por quem sou a cada dia. Realizei este processo de composição coreográfica coletiva a partir do compartilhamento de reflexões e descobertas acerca da minha trajetória corporal e artística, minhas experiências corporais e minha autoimagem, amparada nos conhecimentos das abordagens somáticas adquiridos durante os quatro anos da graduação. Minha prática artística está, atualmente, muito influenciada por estes conhecimentos e princípios somáticos e acredito que isso aconteça por identificar-me com o entendimento de corpo e de dança das abordagens somáticas.

Considero esta escrita o desdobramento do processo de criação, por isso, ela está estruturada segundo o *traço sinuoso* que meu corpo tem, faz e fez poeticamente.

*É esse vestido que eu quero rodar  
Aflorar o desejo do movimento  
Tudo isso para fazer-me sorrir  
Conduzida por um ritmo  
Tão eu  
Tão só  
Tão imprevisível  
É tão divertido poder engrajar  
A vida, as coisas dos dias  
Sorrir imensa por dentro do ônibus  
É esse samba que eu quero  
Cantar distraída fazendo comida  
Rodando Rodando Rodando Rodando  
Estampa colorindo a vida  
Quando nada faz o melhor sentido, vestido.  
(texto traço sinuoso – 30/03/2016)*

*Eu queria saber quem sou lá no começo. O começo é na verdade a continuação de um sonho que venho vivendo, talvez desde que nasci: meu sonho, ou meu desejo de dançar. Mas no caminho eu encontrei vários começos. E no último eu não sabia quem eu era, até hoje não sei. Por isso estou buscando a mim, você me viu por aí?*

Faço pesquisa em dança porque é o meu desejo sincero, porque é a dança que me ensina a vida. Sim, a dança me ensina a vida, pois aprendi com ela que

devo ouvir a mim mesma. Devo escutar os meus impulsos, respeitar meus limites, observar meus devaneios. Também aprendi que tenho um tempo só meu, que quando nele eu me sintonizo, chego ao **melhor** sentido de tudo.

Eu tenho como indicação nesse começo observar a minha relação com o meu corpo, como se construiu e se constrói. Observar o corpo que sou hoje, olhar esse momento, esse ano, esse período da minha vida e valorizar quem sou, o que me constituiu, o que trago comigo que pode servir para o mundo também.

Descobrir-me.

Quais são as perguntas que me colocam em conflito? O que os conflitos podem criar? De onde vem a minha dança? De onde vem a minha vontade de movimento? Como eu me valorizo?

Aos poucos fui encontrando quem sou como buscava no começo. É como pequenas pistas de uma caça ao tesouro. Um tesouro que não é nada além do que sou hoje, aqui, agora, no presente.

Investiguei corporalmente o que o pensamento e a prática do balé podem desenvolver no processo criativo em dança, bem como as contribuições do pensamento somático para uma dança mais rica em individualidade. Acredito que assim eu esteja produzindo uma dança original, que não copia e que não cola (talvez, se cada um buscasse a sua dança e a si mesmo, a poética na dança não tivesse fim).

Outra indicação a mim mesma foi buscar a minha poética individual para desfazer-me da mentalidade padronizada e perfeccionista que, por muito tempo, fez parte da minha trajetória artística, em especial, do início de minha formação em escolas tradicionais de balé, onde não se estimulavam os aspectos sensíveis e criativos.

Alguns podem pensar que foi muito egocentrismo de minha parte escolher como tema de uma pesquisa eu mesma. Questionei-me muito sobre a escolha que fiz, de olhar para o que eu sou, mas acabei compreendendo a sua importância: aqui eu abri espaços para desenvolver autoconhecimento e ampliar a consciência da minha autoimagem, o que é relevante para minha prática artística, pois, “nós agimos de acordo com a nossa auto-imagem” (FELDENKRAIS, 1977, p. 19).

Assim, acredito que esta pesquisa poderá servir como um relato de uma das contribuições possíveis da educação somática na formação dos dançarinos, refletindo como ela auxilia no plano criativo de um artista. Então, acredito estar

proporcionando o desenvolvimento do conhecimento de mim e inspirando quem tiver contato com esta pesquisa a refletir sobre esse tema e também a buscar formas de desenvolver-se.

*Por onde começar a falar do que já está no meio?*

## 2. O TEXTO TRAÇO SINUOSO E A CONSTRUÇÃO DA PESQUISA

*Atenção  
Este texto se desenvolve como uma árvore  
Da raiz até a folha  
Em uma crescente  
O que é raiz em mim?  
O que é o começo disso tudo?  
Vou tentar tecer em cursiva  
A discursiva  
Discussão  
(texto traço sinuoso – 12/08/16)*

Para situar o leitor no espaço-tempo desse texto, adianto-lhe que ele nasceu em meu corpo desde o primeiro dia de aula na disciplina de Laboratório de técnica, criação, composição e performance em dança I, quando comecei a procurar um motivo pra ele existir. Desde então,

*Não foi mais possível abordar a escrita dissociando-a das vivências corporais que alimentam meu fazer de dança. Isso quer dizer que a pesquisa ganhou outra força quando admiti formalmente que não poderia negligenciar as conexões entre os movimentos mais díspares do dia-a-dia como passíveis de serem constituintes também do processo de escrita. (ROSA, 2010, p.14)*

Minha escrita foi associada ao processo e, muitas vezes, ao escrever logo antes de começar uma prática de pesquisa, conseguia perceber o que estava precisando naquele dia. Escrevia como estava me sentindo, o que eu sentia falta, o que estava acontecendo comigo: ansiedade, euforia, medo, dúvida, cansaço... Isso fazia com que eu chegasse em mim de forma mais verdadeira. Eu conseguia reconhecer-me naquele dia, naquele momento presente e a partir disso fazer o que eu necessitava.

*Posso tornar-me forte  
Com meus próprios músculos  
Posso ter controle sobre meus passos  
Basta saber dos meus sonhos  
Calma  
Às vezes será mais língua  
Às vezes mais letras  
Às vezes mais linhas em movimento*

*De qualquer forma é melhor liberar o que vem  
Antes que o desejo de expressar vire feridas por dentro*

*As curvas sinuosas tornam-se turvas e inseguras. Trêmulas linhas de minha  
ansiedade que invade meu estômago e que me querem implodir  
Tenho pensado em tantas coisas que são incertas, tantas possibilidades que, ai...  
(texto traço sinuoso – sem data)*

A escrita como desdobramento da pesquisa/corpo deu volume aos caminhos, às reflexões e experimentações. Ela era acesso para outro modo da poética do movimento. Muitas vezes, era um processo terapêutico para mim, por me fazer perder a ansiedade, por certa sensação de calma, talvez por fazer emergir o processo de movimento, por deixá-lo existir e pronto.

Compreendo a escrita como dança e, pensando assim, sinto-me livre para combinar palavras aleatórias, criar lógicas indefinidas, tempos de pausas, como uma improvisação em dança, sem estar presa ao código ou à rima. Começo a pensar então que essa escrita é um desenhar dos meus movimentos. Além disso, como geralmente meus movimentos no espaço são circulares, espiralados e curvados, nomei minha escrita de “traço sinuoso”, como forma de dilatar a ideia da escrita como desdobramento do corpo.

Faço minhas as palavras de Tatiana da Rosa, pois fui encontrando meu modo de construir esta escrita, este relato de pesquisa corporal, de uma forma muito semelhante à dela, em sua dissertação de mestrado. O texto, em sua forma é, ou tenta ser, atravessado, curvado, permeado, corporeificado (ROSA, 2010). Respeita as interrogações que subitamente se criam no caminho da pesquisa e que, às vezes, modificam as intenções pré-estabelecidas.

Tatiana da Rosa é bailarina, coreógrafa e professora de dança, doutoranda e Mestre em Educação pelo PPGEDU-UFRGS, que atua na cidade de Porto Alegre – RS. Ela desenvolve pesquisas no campo das danças contemporâneas, explorando temas como poética, pesquisa em dança e processos colaborativos, também baseados na educação somática e nos princípios da dança pós-moderna americana. Com base na leitura de sua dissertação de mestrado, identifiquei-me não somente com sua forma de construção textual, mas igualmente com suas conceituações sobre a poética e a criação artística em dança.

Tentei trazer meus movimentos para a escrita. A única diferença entre minha dança e os traços sinuosos talvez seja que estes foram sendo registrados em meu diário de processo. A propósito, ter um diário de processo como material de trabalho

foi um grande ensinamento que tive na graduação e que se tornou imprescindível na minha prática artística. Esse hábito de ter um diário de processo tem origem no próprio curso, pois nos primeiros semestres o diário de processo era obrigatório em três disciplinas práticas, por ser um dos meios pelos quais éramos avaliados. Neles eu escrevia sobre como havia sido as aulas de técnica e de consciência corporal, além das constantes descobertas de meu corpo e de minha dança.

Dentre as análises teóricas feitas durante a pesquisa, também me identifiquei com o modo como a artista e pesquisadora Caroline Turchiello compôs suas palavras em sua dissertação de mestrado, tanto que, acabei descobrindo que ela também tinha um modo de nominar suas escritas (aquela história de que nunca pensamos algo totalmente novo, uma ideia que alguém já não tenha pensado antes). Ela chama sua escrita de *Escrita curva do corpo*, que consiste em

um dispositivo que pretende dar espaço a um modo de escrever que está amalgamado às práticas e aos diários de campo. Esse ato de escrever, que é também processo criativo, busca estabelecer pontes às divagações, dispersões, modos poéticos de relatar as práticas, o vivido, o experimentado. (SILVA, p. 15, 2016)

Caroline Turchiello é bailarina e pesquisadora de dança e realizou sua dissertação de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na UFSM, Santa Maria – RS, na qual explora as possibilidades do corpo em performance, baseada na prática como pesquisa das abordagens somáticas do movimento. Ela foi minha colega na graduação em Dança Bacharelado durante alguns semestres, por isso, já improvisamos, compartilhamos e trocamos movimentos nas disciplinas e em outras vivências corporais. Sinto-me muito feliz por estar identificando-me com suas investigações, podendo estabelecer essa troca de saberes da dança.

A liberdade nas palavras e formatos nas folhas sem pauta de meu diário é um exercício de abandonar conceitos e regras, uma desconfiguração da minha configuração cristalizada em busca de potencialidades artísticas. Por isso, o leitor encontrará aqui um texto atravessado por momentos de desconfiguração, que estiveram, primeiramente, em meu diário. Eles me ajudam a compartilhar as sensações que surgiam no processo criativo e também ao fazer este relatório, buscando “potencializar o não dito, em uma estreita relação com o vivenciado, para que possa chegar ao corpo de quem as lê/vê pela sensação.” (SILVA, p. 13, 2016). Para digitar e imprimir esses espaços de *traço sinuoso* eu precisei formatá-los, mas

ainda assim tentei fugir de um formato acadêmico pré-definido. Então, como o leitor já se deparou anteriormente, eles estão em itálico, fonte tamanho 11, com e sem data de referência, tentando ser diferente do texto, espaçamento simples. Alguns alinhados com o texto, outros alinhados à direita, porque geralmente eu escrevo assim, variando configurações, abrindo espaços de movimento no meu diário.

*O que eu quero ser?*  
*O que eu quero fazer?*  
*O que sou?*  
*Onde quero estar?*  
*Como são os detalhes?*  
*O que sinto?*  
*Como é o que sinto?*  
*Brincar de ser poetisa com as palavras tortas*  
*Com as ideias distraídas destrambelhadas*  
*Com desfazendo de linhas*  
*Agulhadas como expressar grudando*  
*Símbolos Sílabas*  
*Sem saber rimar sem saber se rima*  
*Sentido sem medo sem querer*  
*Desvendar*  
*(texto traço sinuoso – sem data)*

Considerar a escrita parte da obra artística também é um caminho para afirmar a dança enquanto forma de conhecimento. Se para a dança ser reconhecida como produtora de conhecimento é necessário a produção teórica, com textos e artigos científicos, então, que estes sejam verdadeiramente o reflexo da especificidade desta área, que é o movimento. Desejo que meu texto encontre uma forma de existir com esta especificidade. Compartilho essa preocupação pela importância de aproximar as características da obra artística ao texto acadêmico, também discutido por Caroline Turchiello, quando considera que:

A escrita pode ser também movimento do corpo, assim como minha prática artística. Na tentativa de pensá-la [escrita] estou também pensando em como constituo-me enquanto pesquisadora no campo das artes e de que maneira essa investigação articula prática e teoria. (SILVA, 2016, p. 35)

Também por considerar a construção desta pesquisa de uma forma dinâmica e, principalmente, por compreender que esta se dá a partir das experiências corporais como eixo, aproximo-me da abordagem Somático-performativa como metodologia para pesquisa em dança. Esta abordagem vem sendo desenvolvida há mais de vinte anos por Ciane Fernandes, performer, coreógrafa, e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e da Escola de Teatro UFBA, Salvador – BA. Desde disciplinas anteriores na graduação, identificava-me com as

conceituações desta autora, fazendo-me refletir sobre as formas possíveis de estruturação de uma pesquisa em dança. Segundo essa modalidade de prática como pesquisa,

Cabe a nós, performers-aprendizes, criar uma estética ética e ecológica, baseada na performatividade do corpo inteiro – compreendido e vivido como físico, emocional, cognitivo, social, cultural, espiritual. Consiste, assim, em uma proposta atual que, juntamente com diversas abordagens, vêm transformando uma prolongada e insistente história de dicotomia entre prática e teoria, fazer e pensar, criar e refletir, cena e escrita, arte e ciência. (FERNANDES, 2015, p.82)

Ou seja, para além de pensar em dicotomias, esta abordagem me faz compreender as polaridades corpo e mente, teoria e prática, pois faz compreender a dinâmica entre estas, e não a hierarquia. Ela possui princípios fundantes dos quais percebo relações com a minha pesquisa, como, por exemplo, o princípio da Arte de/em movimento como eixo-elemento, ou seja, o processo de estudo tem construção viva e integrada. Por isso, foi na prática de corpo que eu encontrei o modo de fazer. Foi experimentando minhas inquietações que descobri qual delas seria o motivo e os caminhos dessa pesquisa. Seria difícil definir metodologias e prever resultados antecipadamente, pois o corpo precisa estar imerso para agenciar essas escolhas.

## 2.1 As ilhas de ideias

Para encontrar um motivo para dançar, um assunto que desejaria pesquisar e comunicar em uma obra de dança passei por muitas ilhas de ideias. Para explorar uma delas, muitas outras precisei abandonar, deixar para trás, para em outro momento retornar e dar-lhes mais vida.

Nesse processo de encontrar as ilhas criativas e despedir-me delas, encontrei um lugar que acreditei ter muito que explorar e descobrir. Encontrei minha própria terra. Percebi que longe de mim não encontraria respostas e que talvez os solos mais férteis estivessem em meu desejo sincero. É assim que eu comecei (ou continuei) o processo criativo. Penso que o primeiro semestre de 2016 tenha servido para um amadurecimento de ideias, até chegar o momento de verdadeiramente aprofundar-me em uma das ilhas que encontrei no último semestre.

Fiz a escolha de direcionar meu processo criativo para a exploração do meu corpo. Ou seja, um processo de escuta e reconhecimento de si, de aceitação e de



valorização. Posso dizer que minha decisão foi contundente em um dia de aula no final do semestre passado, na qual a orientadora desta pesquisa convidou outros dois professores do curso para ministrarem uma prática diferente do que estávamos fazendo, com o objetivo de complementar nossas pesquisas. Sim, acabei decidindo meu foco de pesquisa depois de já ter apresentado meu projeto de pesquisa para a pré-banca, o que demonstra o processo de construção viva desta pesquisa, tornando-se de certa forma imprevisível. No primeiro projeto, reconheço que meus interesses de pesquisa não estavam esclarecidos, pois em mim também não estavam. Então, nesta última aula, o que parecia apenas uma ideia de pesquisa se tornou uma necessidade: escutar, aceitar e valorizar-me.

Neste período de final de semestre e apresentação para a pré-banca, eu me encontrava muito angustiada, pois sentia que ainda era confusa pra mim a minha própria pesquisa e que isso tudo transparecia na escrita. A insegurança me tomava conta. Não só a pesquisa de TCC, como outras dúvidas com relação ao futuro, à carreira profissional, enchia-me de preocupações, afinal, uma graduação concluída é um ciclo que chega ao fim.

Naquela aula, a professora convidada para ministrar a aula, professora Dra. Tatiana Wonsik Recompenza Joseph, trouxe-nos uma prática a partir do Treinamento Energético do Ator, desenvolvida por Luís Otávio Burnier. Ela iniciou com o processo de *espreguiçamento*, que seria a expansão e encolhimento da *cinesfera*<sup>2</sup>, passagem pelos apoios e transferência de peso no deslocamento em nível baixo, usando as articulações para impulso e amortecimento neste processo. Conduziu-nos para um trabalho de alcance/conquista gradativa dos níveis médios e baixos e aproveitamento dos impulsos para passagem pelos três níveis. Usaram também alguns comandos, como “enraizamento”, “pausa” e “chacoalhar” e por fim foi dirigindo-nos para uma movimentação lenta para enfatizar a observação interna, trazendo para o espaço e levando à dança individual. Neste momento eu percebia meu corpo disponível para a criação, para a exploração de movimento, pois havia descoberto mais espaços no corpo, mais pontos de apoio. Sentia meus pés muito longos e o resto do corpo suspenso como se criasse raízes por todos os lados. Então o professor Dr. Flávio Campos assumiu a condução do trabalho e aplicou um

---

<sup>2</sup> Cinesfera: Também chamada de kinesfera, é o “espaço físico tridimensional ao redor do corpo” (FERNANDES, 2006, p. 182), a esfera pessoal de movimento, sendo o centro da cinesfera o corpo do próprio agente.

exercício do método Bailarino-pesquisador-intérprete (BPI)<sup>3</sup>, entregando-nos um giz branco e instruindo-nos para que riscássemos no chão nosso espaço, um lugar individual, onde a intimidade pudesse ter espaço e conforto. Quando criei meu dojo, que era este meu espaço sagrado, não me reconhecia. O professor perguntava onde estávamos e como descreveríamos aquele lugar, as sensações, os sentimentos, as texturas. Eu me sentia inteiramente naquele lugar, mas, ao mesmo tempo, perdida. Apenas conseguia definir uma insegurança, um desespero por não encontrar nada, por não gostar daquilo. Lembrava-me de minha mãe em alguns momentos e sentia vontade de estar com ela, de que ela me acalmasse e me dissesse que tudo ia ficar bem e que eu encontraria meu caminho. Sentia-me distante, vazia, triste, fracassada.

Ao final da prática, relatei um pouco como eu havia sentido aquela experiência. Estava visível meu desespero. Então, o professor olhou para mim e disse: “isso é a autodesvalorização! Isso é muito comum nos bailarinos, nós não aprendemos a valorizar o que somos, mas você precisa acreditar em você”.

Ao final da prática, essas palavras estavam em meu diário de processo:

*Pra onde eu vou?  
De onde eu venho?  
Vermelho de amor  
Vermelho de desespero  
Já sei e nunca sei  
Passando por isso  
Mandando embora  
Onde estou?  
Talvez seja um não lugar  
Um navio à deriva  
Uma folha ao vento  
Pesada buscando caminho  
Querendo acertar e perfeitamente ser  
Sem compreender, ilusões  
(texto traço sinuoso – sem data)*

O que me fez sentir a necessidade de escutar, aceitar e valorizar-me naquele dia foi justamente estar em um não lugar, um lugar de muitos não saberes, de muita indecisão e insegurança. Eu não podia lutar contra aquilo, apenas abraçar e descobrir o que podia fazer com isso.

Refleti muito sobre tudo o que havia vivido naquele dia. Refleti principalmente sobre as palavras do professor Flávio. Ecoava em minha cabeça aquilo que eu

---

<sup>3</sup> Bailarino-pesquisador-intérprete<sup>3</sup> (BPI): Método de processo criativo que se baseia na individualidade e originalidade do artista, criado por Graziela Rodrigues.

nunca tinha prestado atenção: autodesvalorização. Com o prefixo ‘auto’, relativo a si mesmo, próprio. Então, eu me desvalorizo. O que fazer com isso?

A partir da intensa reverberação dessa nova percepção que surgia em mim, senti que essa era a minha investigação. A desvalorização fez com que eu desejasse esmiuçar e desvendar suas origens, pois havia desestabilizado minha relação com o meu corpo. É importante ressaltar que

Não se deve subestimar o fato de que novas percepções de si são capazes de desestabilizar nossa identidade. Uma mudança em profundidade da imagem de si, ou seja, de todos os planos da pessoa, requer certa duração. (FORTIN, 2010, p. 34)

Desejei dar tempo para os processos desse conflito, desejei analisar melhor de onde surgiu meu entendimento de corpo e de dança. Isso é influenciado pela prática do balé tradicional que faz parte de minha trajetória? Quais caminhos posso percorrer para reorganizar tudo isso?

Vi minha própria desestabilização, mas fui reorganizando minhas estruturas, permitindo o corpo disponível, lançado ao processo. Quero dizer, a dança trouxe o desequilíbrio por ter me colocado em frente a mim. Em seguida, a mesma dança fez com que eu entendesse que poderia encontrar respostas. Mas dessa vez não seriam respostas certas, seriam apenas respostas.

*O certo e o errado  
É errado existir certo e errado  
É certo não existir certo e errado  
Não é certo  
Nem errado  
Apenas é  
Ou não  
(texto traço sinuoso – sem data)*

### **3. DE ONDE VEM A MINHA DANÇA: TRAJETÓRIA DAS PERNAS EM X**

Preciso contar essas histórias para relacionar as memórias corporais com a criação em dança que desenvolvi, pois ela surgiu de mim. E a criação trouxe mais memórias do que eu esperava.

*impulso de movimento memória impulso de movimento  
(texto traço sinuoso – sem data)*

#### **3.1 Infância e adolescência**

A criação de movimentos de dança na sala de casa é o ponto inicial da minha vida. Considero isso, pois essas são as minhas memórias mais remotas. Nem eu nem meus familiares conseguimos lembrar de mim sem o desejo de dançar. Esse

impulso sempre esteve presente, como que inato. Talvez tenha sido transmitido desde quando eu estava sendo gerada, a partir dos desejos de minha mãe, que também tinha curiosidade pelo movimento, desde pequena, e formou-se em educação física. Ela não teve a oportunidade de estudar dança quando era criança, mas me conta que sempre teve esse desejo. Suas experiências com a dança foram na faculdade e também em cursos depois de formada, onde conheceu alguns princípios do Sistema Laban de Movimento. Nesta época, eu já era nascida, talvez tivesse uns três anos, e minha mãe estimulava-me a dançar.

Meu gosto por fazer movimentos ao som da música só aumentou. Quanto mais o tempo passava, maior eu me tornava, mais espaço eu precisava e arrastar os sofás da sala era minha solução. Eu queria ganhar espaço, criar movimentos, sentir-me. Olhava meus braços desenhando trajetórias curvilíneas no ar, olhava minha saia ou vestido de fantasia de carnaval e assim fantasiava minha vida, tornava-me o que queria ser, bailarina.

O primeiro dia de aula de dança: nunca vou esquecer. Parecia ter demorado tanto! Já havia muito tempo que eu pedia para minha mãe inscrever-me em um lugar de se fazer dança. Mas eu não me lembro disso, isso minha mãe que me conta. Conversando com ela um pouco mais sobre o passado, perguntei se eu sempre quis fazer balé, ou se eu queria apenas dançar. Ela me contou que minhas amigas faziam balé e provavelmente também teria visto na televisão, por isso eu pedia pelo balé. Minha mãe gostava da ideia, até porque ela não teve a oportunidade de fazer quando pequena.

Eu não me lembro o porquê de ter escolhido o balé. Não sei as razões pelas quais me convenci de sua beleza e prazer tão facilmente, mas ele me encantava mesmo sem saber o que ele seria e, muito menos, das configurações que ele traria consigo. Como muitas meninas, eu tinha o desejo de ser bailarina, cantora, atriz, modelo, e todos esses estereótipos relacionados ao belo. Será que eu entendia o que era o belo nessa idade? Para Márcia Strazzacappa, pesquisadora do campo da dança que desenvolve relevantes pesquisas no contexto pedagógico das artes cênicas, principalmente sobre o tema do ensino das técnicas corporais,

A escolha de uma ou de outra técnica é o resultado de um duplo processo. De um lado, o indivíduo procura uma técnica que seja familiar ao tipo de movimento. [...] De outro lado, num ato refletido, o mesmo indivíduo poderá escolher uma técnica que não tenha nada a ver com seu jeito de ser. A escolha é feita justamente com a finalidade de trabalhar sua

dificuldade, o oposto, o equilíbrio entre suas dinâmicas.[...] As aulas de técnicas corporais são também condicionadas por fatores socioculturais. A escolha de uma ou outra disciplina é, portanto, carregada de valores, não escapando de certas convenções sociais, principalmente quando se trata da educação das crianças: por que escolhemos o balé clássico para as meninas e o judô para os meninos, por exemplo? (STRAZZACAPA, 2012, p. 31)

Não é difícil perceber que minha escolha, que na verdade é, também, a escolha de meus pais ao concordarem em me matricular em uma escola de balé, foram influenciados pelos fatores citados pela autora. Aos oito anos, experimentei pela primeira vez uma das técnicas corporais<sup>4</sup> mais antiga da história da dança cênica ocidental. Mas eu não sabia as consequências que essa prática causaria em mim, isso não entrava em questão, nunca entrou. “A dança tem dessas precocidades que nem sempre permite que seus agentes atinjam idades maduras o suficiente para fazer escolhas mais conscientes ou condizentes com questões e posicionamentos pessoais” (WOLFF, 2010, p. 47).

Para ajudar-me a definir e ressaltar aspectos do ensino tradicional do balé, trago referências de minha orientadora Silvia Wolff, que é bailarina, coreógrafa, pesquisadora de dança, professora do curso de Dança Bacharelado da UFSM, Santa Maria – RS que desenvolve pesquisas em processos de composição coreográfica sob a perspectiva da Educação Somática. Sua tese de doutorado aborda uma investigação a partir de sua trajetória pessoal de formação, também no balé clássico, onde ela relembra suas vivências nas aulas e suas percepções a partir dessa formação artística e técnica corporal.

Sobre as primeiras aulas de balé, tenho lembranças de que eram aulas divertidas, livres e com muitas brincadeiras. Pé de pato, passo do gato, martelar o chão: os movimentos tinham nomes de coisas engraçadas. As apresentações eram muito empolgantes, eu desejava dançar todas as coreografias, não só a que eu participava. Atrás do palco do primeiro espetáculo que dancei, lá estava eu, levantando o tecido da coxia para assistir a todas as danças, eu queria estar lá, enquanto minhas colegas corriam e brincavam atrás da cena. Sempre tive esse padrão de comportamento mais enérgico, necessitando estar em movimento em algum momento do dia, o que me manteve desejando a movimentação do balé.

---

<sup>4</sup> Técnicas Corporais: O termo está relacionado ao modo como os homens das diferentes sociedades aprendem, tradicionalmente, a servir-se do seu corpo. “Quando se fala em técnicas corporais, deve-se sempre usar o plural, pois não existe somente um corpo, mas vários, subentendidos nas experiências e nas técnicas corporais particulares”. (STRAZZACAPA, 2012, p. 31)

Estudei em duas escolas de balé, com diferentes professores e sutilmente meu corpo começou a se encaixar na técnica, da mesma forma que, como todo o processo de aprendizagem das técnicas corporais, vai passando a pertencer ao corpo de quem a adquire (STRAZZACAPA, 2012). Relembrando os longos anos que estudei balé em escolas informais, posso dizer que tive contato com uma dança em que seguia os padrões e regras bem definidas, como todo ensino tradicional de balé. Para além das aulas a partir de uma metodologia rígida, que tinham uma sequência lógica, com exercícios na barra<sup>5</sup> e no centro<sup>6</sup>, as obrigações com o cabelo preso, a roupa uniformizada – meia calça, collant e saia, bem como a pontualidade e disciplina dentro da sala eram muito cobradas. A cada ano aprendíamos movimentos novos e mais complexos, até chegar na, tão esperada, sapatilha de ponta, quando verdadeiramente experimentei o balé. Sim, porque o que era o balé sem as pontas dos pés?

### 3.2 O certo e o errado

Em suma, recebi o ensino tradicional de balé, que enfatizava a técnica corporal, seguindo a estética do *corpo glorioso, incrível e produtivo* (FORTIN, 2010, p. 31) para a dança. Este corpo perfeito alcança um nível técnico alto e tem capacidade de realizar os movimentos mais complexos do balé. Logicamente, este corpo era relacionado ao corpo certo, que deve ser magro, ter flexibilidade e ao mesmo tempo ter força para realizar os movimentos. Eu aprendi a apreciar este padrão corporal, evidenciado nas fotografias de bailarinas nas paredes da sala de aula, e desejava ser igual a elas. Esse processo de apropriação de uma imagem externa que simboliza o belo está relacionado ao processo de educação, uma vez que

A educação faz de cada um de nós, membro de alguma sociedade específica, e procura fazer-nos tão semelhantes a qualquer outro membro dessa sociedade quanto possível. A sociedade dita nosso modo de vestir e, desse modo faz a nossa aparência semelhante à dos outros. Dando-nos uma Língua, faz com que nos expressemos do mesmo modo que os outros. Instila-nos um padrão de comportamento e valores, e providencia para que a nossa auto-educação opere também no sentido de fazer com que desejemos ser como todo mundo. (FELDENKRAIS, 1977, p. 20)

---

<sup>5</sup> A *barra* é uma ferramenta utilizada em aulas de balé como apoio para estudo do movimento, desenvolvendo força e equilíbrio na técnica. Geralmente são feitas, com o apoio da barra, sequências de movimentos que aumentam gradativamente de complexidade e velocidade.

<sup>6</sup> Chama-se de *centro* o momento em que os bailarinos realizam as sequências de movimentos no centro da sala, sem o apoio da barra.

As ideias de Moshe Feldenkrais, um grande pesquisador do movimento humano, criador do Método Feldenkrais, que desenvolve a consciência corporal e a descoberta da potência corporal com base em princípios da física, neurologia, fisiologia e psicologia, auxiliaram-me na compreensão do desenvolvimento da individualidade e da autoimagem humana. Não utilizei seu método como exercício de prática corporal, porém, suas concepções influenciaram minha investigação corporal, principalmente para relacionar os meus hábitos motores aos padrões cognitivos que aprendi durante a minha educação.

Partindo do pressuposto de que eu e as outras alunas da escola balé recebíamos a mesma educação, imagino que todas as minhas colegas também desejavam ter o corpo certo do balé. Éramos incentivadas pelos professores nas aulas, fazendo-nos imaginar que, se nos dedicássemos, um dia chegaríamos a ser como aquelas bailarinas das imagens. Iniciei então uma luta pela perfeição, uma competição comigo mesma, talvez chegando a ser até uma obsessão que eu apreciava. Enquanto isso, outros aspectos importantes na minha formação artística estavam sendo subjugados, já que

A luta pela aquisição de virtuosismos técnicos acontece em detrimento da formação de artistas. Percebe-se cada vez mais que a formação de máquinas humanas de execução técnica ocorre no lugar da formação de bailarinos que, sensíveis ao ambiente e à sociedade ao seu redor, são capazes de criar a sua própria dança ou encontrar o movimento que melhor comunique ou expresse questões pessoais e estéticas através do que sente o indivíduo. (WOLFF, 2010, p. 33)

Pauso para uma dúvida: Será que eu buscava ser esse corpo por vontade própria? Ou por ser exigida? Será que, em algum momento, algum professor me disse que não precisava ser como aquelas bailarinas para dançar balé, ou para simplesmente dançar? Isso teria feito toda a diferença, pois a associação do corpo que pode dançar e do corpo que não se pode ser, o corpo certo e o corpo errado começaram a se estabelecer.

Não sei responder se eu realmente aprecio o corpo de uma bailarina ou se fui tão disciplinada a buscar este corpo que inconscientemente aprecio. Aprecio porque todos ao meu redor apreciavam. Aprecio porque aprendi que isso é a perfeição e, além disso, que ela está do lado certo no universo do balé. Mas hoje, podendo distanciar-me desta mentalidade para analisá-la criticamente, compreendo que essa definição pertencia àquele contexto e que, em outros contextos, ela não tem a

mesma validade. O corpo de uma bailarina pode ser visto como grotesco, por exemplo, para outros contextos da dança ou da sociedade.

Minha mãe recorda que, na minha adolescência, época em que o balé era minha maior paixão, eu não podia ir para à aula com um coque de que escapasse um fio de cabelo. Além disso, não podia chegar atrasada aos ensaios, nem mesmo faltar a algum. Minha mãe reparava o quanto eu me cobrava, e refletia se isso estava sendo saudável para mim. Hoje ela relata que achava muito esforço sim, mas que não podia fazer nada, pois eu não podia ouvir falar em não fazer balé.

Trazendo o foco para hoje, percebi que essa sensação da busca pela perfeição está presente em tudo o que faço. Tenho a tendência de querer fazer sempre a melhor escolha – como se fosse possível – ou fazer algo sempre bem feito, além de ter dificuldade em aceitar as coisas que não acontecem como planejado. Ou seja, uma cobrança exagerada por medo de errar.

*O que pode acontecer de tão ruim ao errar?*

Acredito que a busca por ideais inalcançáveis seja remanescente da mentalidade que aprendi com do ensino tradicional do balé, este universo que fez parte do meu desenvolvimento físico e cognitivo. Assim, a partir dos ambientes que vivenciei, estabeleci cognitivamente o que é certo e o que é errado.

Apropriamo-nos dos discursos sociais por uma série de modos: pelos valores transmitidos no seio de nossas famílias, de nossos referenciais de mídia, das fontes de informação de que dispomos e, no caso da dança, pelos ambientes artísticos que cruzamos ao longo do nosso caminhar. (FORTIN, 2010, p. 28).

Aprendi a julgar o corpo, a dança e o movimento, crescendo imersa nesta noção: o certo é tudo o que é harmônico, equilibrado, formatado, “limpo”. Assim como os ossos e músculos se formavam moldando-se aos formatos e posições espaciais, os processos cognitivos também se desenvolviam conforme as exigências e discursos do balé. Segundo Fortin,

Todo hábito perceptivo é também um hábito motor. Os hábitos, quando protegem de esquemas familiares limitantes, tornam-se infelizmente armaduras que impedem novas experiências de vida. (FORTIN, 2010, p. 33).

Ao limitar meu olhar a partir dos ideais e padrões da técnica rígida, recordo-me de ter um sentimento de rejeição de mim mesma quando assistia às gravações dos espetáculos de balé que eu dançava. Sempre me considerava grande e desproporcional (pois eu era a mais alta do grupo). Porém, no momento em que eu estava no palco, quando eu não podia me ver externamente, como no espelho, a



sensação era completamente diferente. Sentia-me bem, sentia que estava expressando o que eu queria, sentia o prazer de dançar. Mas ainda assim, julgava que não tinha um corpo “bom” para a dança. Penso que a relação que se estabelece entre o movimento do balé e o espelho, que está presente em todas as salas de aula de balé, estimula a exigência da perfeição do movimento. Olhamos no espelho para poder conferir o movimento e corrigir os defeitos. Ele leva o bailarino a

olhar para fora, e não para dentro de si, buscando estar sempre belo e bem, mental e fisicamente, procurando sempre ultrapassar seus próprios limites, tentando chegar o mais próximo possível de alguma espécie de perfeição (WOLFF, 2010, p. 66)

Aos poucos, a dependência do movimento a partir do espelho é tão grande que, sem ele, o movimento perde sentido, perde o foco, vicia-se, pois depositamos nosso equilíbrio na imagem refletida, ao invés de construir uma imagem interna e orgânica do movimento.

Ainda hoje, em algumas situações, a sensação de imperfeição me visita. Às vezes julgo que não alcancei um nível técnico suficiente para ter sucesso como profissional da dança. Mesmo tendo consciência de que o corpo perfeito é uma ilusão, de que eu posso dançar como sou, há um pensamento habitual, quase compulsivo de melhorar, de precisar “acertar sempre”, o qual vem de mim mesma. Esses pensamentos fazem com que eu desvalorize o que faço, nunca reconhecendo minhas conquistas, minhas produções, inclusive meus movimentos.

Eu gosto de mim...

Mas às vezes o que eu vejo no espelho não é o corpo que eu queria. O movimento que faço não é o movimento que eu considero bom. Mas por que eu rejeito-me tanto? Talvez porque,

Como a tendência à uniformidade em nossa sociedade cria inumeráveis conflitos com as características individuais, se realiza ajustamento ou pela supressão das necessidades vitais do indivíduo ou pela identificação do indivíduo com as necessidades da sociedade (de um modo que não lhe aparece imposto), a ponto de fazê-lo sentir-se corrompido quando não se comporta de acordo com os valores sociais. (FELDENKRAIS, 1977, p. 23)

Sair da regra é uma ação que faço com muito esforço. É um exercício que exige de mim o desapego de hábitos perceptivos e motores. A ideia de que existe um corpo certo e um corpo errado está tão introjetada que, mesmo depois de anos, ainda tenho momentos de desvalorização.

Como posso desfazer-me disso? Como reorganizar?

Por isso que, no início deste texto, escrevi que quando eu permito minha escrita ser como minha movimentação no espaço, compondo um texto de forma mais livre, encontro uma forma de disponibilizar a mim, de possibilitar a poética. Tentar expressar sentimentos através da união de palavras aleatórias, aparentemente sem significado, ajuda-me a ampliar minhas expressões, reorganizando, revendo, recriando, reiniciando, retrocedendo o corpo e seus enquadramentos.

Autodesvalorização traz a cobrança exagerada, o hábito de querer sempre acertar, criando um ideal que rejeita tudo o que com ele não estiver de acordo, impedindo o surgimento de outras formas de movimento, de beleza, de experiência sensível: outras formas de corpo. Ao recordar sua experiência de iniciação à dança, Silvia Wolff também observa esse descartar de possibilidades:

Através desta forma de ensino, aprendíamos a noção de que havia um certo e um errado, um bom e um ruim, o bem e o mal. Uma visão dicotômica e cartesiana de olhar para o corpo que descartava possibilidades e subjetividades que diferentes indivíduos ou corpos pudessem ter. (WOLFF, 2010, p. 36)

Na minha cabeça infantil, dançar balé e dançar livremente em casa era duas coisas completamente diferentes e estavam tão separadas que eu tinha momentos de brincar com a livre movimentação e os momentos em que brincava de repetir as sequências aprendidas nas aulas de balé. Entretanto, naquela época, não tinha consciência de que conseguia liberar, tão espontaneamente, meus impulsos de movimento. E muito menos entendia que a técnica era um dos meios de expressão.

Observo assim que o ensino tradicional do balé segmenta aspectos técnicos e poéticos ao dar mais importância para a execução técnica e não estimulando a poética individual. No atual contexto da dança, o balé é associado ao treinamento, ao melhoramento do corpo, enquanto o aspecto sensível e poético é desenvolvido através de outras práticas de movimento, como improvisação ou danças contemporâneas e abordagens somáticas. Esta prática pode estar correndo o risco de formar indivíduos com uma mentalidade de desamor, desvalorização e desconhecimento de si, pois

O desenvolvimento da comunicação de massa, e as aspirações políticas à uniformidade, também contribuem significativamente para a presente intensificação do obscurecimento das individualidades. (FELDENKRAIS, 1977, p. 21)

Se não podemos colorir o movimento com as cores da nossa história corporal, se não permitimos que as características de nossa individualidade contribuam na

prática criativa, então por que dançamos? “De que me adianta fazer movimentos belos e complexos se isso não me amadurece nem me faz crescer?” (VIANNA, 2005, p. 76). Assim, relaciona-se aos questionamentos, a necessidade das técnicas de corpo: “Para que pode servir a técnica se não nos servimos dela?” (STRAZZACAPA, 2012, p. 37). A dança é mais do que reprodução de movimentos para uma competição de quem executa da forma correta, ela “deve ser abordada com base na sensibilidade, na verdade de cada um.” (VIANNA, 2005, p. 76). Compreendo que há companhias de dança em que o bailarino é contratado apenas para reproduzir o movimento que o coreógrafo compôs, porém, também existem profissionais que priorizam a poética individual.

É preciso assinalar que na dança contemporânea o bailarino é cada vez mais incentivado a contribuir com os processos de criação através de improvisações baseadas em suas próprias visões e percepções do ambiente ao seu redor, assim como de suas vivências cotidianas.” (WOLFF, 2010, p. 32)

Deste modo, é incontestável a importância da estimulação do sensível dos artistas desde a sua formação inicial, sendo esta através do balé ou qualquer outra técnica, buscando não somente a reprodução, mas também uma liberdade técnica criativa, possibilitando que as questões e pontos de vista próprios do artista sejam expressos através de sua arte. É preciso reequilibrar a prática técnica e poética, já que aquilo que a dança pretende comunicar é tão importante quanto à forma como é transmitida, isto é, as técnicas que preparam o corpo para dançar.

Levantadas estas questões sobre o ensino tradicional do balé e sobre a criação nesta técnica, nos próximos capítulos, ao longo do texto vou esmiuçando essas observações a partir do balé que faz parte de minha história corporal. Com essa discussão, meu interesse é mais do que avaliar se é *certo ou errado* o modo como o balé e sua ideologia hegemônica vêm sendo transmitidas ao longo de décadas. Meu desejo maior é analisar as consequências desta formação com base na observação de minhas experiências e de meu desenvolvimento artístico, chamando a atenção para a importância de reformular nossas práticas, compreendendo a técnica como um meio e não um fim, como ensinou-nos Klaus Vianna:

Há uma mentalidade predominante que concebe a técnica como um fim em si, quando na verdade ela deve ser mais um meio eficaz e em plena sintonia com os fins que proponho atingir. E a técnica eficaz talvez seja aquela que torna possível extrapolar todos os falsos e repetitivos conceitos de beleza, que permite criar ou revelar a identidade entre a

dança e o dançarino, entre quem dança e o que está sendo dançado. (VIANNA, 2005, p. 113)

Klauss Vianna foi professor, coreógrafo, bailarino pesquisador mineiro à frente de seu tempo. Iniciou sua pesquisa sobre o corpo e a dança na década de 50, quando começou a estudar as relações dos movimentos do balé com as artes plásticas, o que o levou a estudar cinesiologia e anatomia na faculdade de medicina de Belo Horizonte. Já nesta época começou a experimentar uma nova maneira de ensinar dança e continuou trabalhando como professor e desenvolvendo seu pensamento e método de ensino durante toda sua vida.

A Técnica Klauss Vianna tem como princípios básicos o autoconhecimento e autodomínio para a expressão pelo movimento, as oposições para dar origem ao movimento, a dança constituída de forma consciente e sensível, a busca de estímulos que geram conflitos e novas musculaturas para acessar o diferente, entre outros. Portanto, essa técnica propõe uma disponibilidade corporal: no próprio corpo estão os meios (MILLER, 2007). Jussara Miller é bailarina, coreógrafa, diretora e educadora somática, graduada, mestre e doutora em Dança pela Universidade Estadual de Campinas/SP – UNICAMP. Em 1988 iniciou sua pesquisa sobre o movimento consciente, tendo como professores: Klauss Vianna e seu filho Rainer Vianna. Através de suas publicações, que abordam a sistematização da Técnica Klauss Vianna, pude aproximar-me não apenas dos princípios desta técnica, mas também de alguns exercícios de conscientização do corpo.

Considero estes princípios de movimento muito significativos, favorecendo o desenvolvimento de vários aspectos técnicos e criativos que um bailarino precisa. Esta técnica respeita os tempos internos, as capacidades de cada indivíduo. Klauss Vianna é referência na área da dança brasileira por ser pioneiro no estudo do movimento a partir de uma compreensão do corpo como um todo. Ele soube reconhecer a necessidade da adaptação dos conhecimentos do balé para o contexto da dança e dos bailarinos brasileiros, já que a prática do balé tradicional desconsidera o fato desta técnica ter sido criada para (e por) corpos europeus, que são anatomicamente diferentes dos corpos brasileiros. Mais adiante, as contribuições deste pesquisador somático em minha prática e pesquisa tornam-se mais contundentes.

Seguindo uma ordem cronológica (porque é assim que meu corpo se organiza no texto) continuarei contando de onde vem minha dança, trazendo com essa história minhas observações e novas compreensões da dança que me fizeram

entender a importância da formação acadêmica na carreira de um bailarino. Adianto que encontrei um novo *en dehors*<sup>7</sup>.

### **3.3 Universidade em *en dehors*: abrindo espaços no corpo.**

Falar de onde vem a minha dança requer também a memória dos quatro anos de formação na graduação em Dança Bacharelado na UFSM, pois ela marca uma grande transformação em minha trajetória como bailarina. Após o ensino médio, escolhi seguir carreira nesta área de conhecimento, mas não sabia o que iria encontrar na universidade. A formação em dança oportunizou-me uma diversidade de experiências corporais e formas de compreender o fazer artístico e o fazer em dança, com as quais talvez eu não tivesse contato na cidade onde eu morava antes ou nos grupos de dança. Todavia, dentre as diversas novas experiências, ressalto que as mais importantes foram as pesquisas desenvolvidas nos projetos iniciação científica dos quais participei, onde tive espaço para abordar as inquietações sobre a prática em dança. Considero que as análises bibliográficas aliadas às práticas em sala de aula propiciaram o desenvolvimento do meu senso crítico, revendo conceitos já cristalizados no meu modo de pensar dança. Elas foram propiciadoras de pensamento, que também é movimento corporal. Por isso, brinco que é como conhecer outro *en dehors*, uma abertura no corpo diferenciado, que me disponibiliza para o universo da dança de uma nova forma.

Nos anos de 2013 e 2014, participei como bolsista do projeto de pesquisa intitulado O Permeio do Balé na Contemporaneidade, com origem na pesquisa de doutorado da orientadora e professora Silvia Susana Wolff. Este projeto de pesquisa foi desenvolvido junto ao curso de extensão Técnica de Balé na Contemporaneidade. Nesse curso de extensão era oferecido o ensino do balé a partir de abordagens somáticas do movimento e uma compreensão da técnica como recurso de preparação corporal e investigativa na contemporaneidade, propondo uma adaptação desta técnica às necessidades de cada integrante. O curso era direcionado para bailarinos clássicos e contemporâneos, assim como a alunos iniciantes na dança.

O fato mais surpreendente das minhas experiências nos projetos de pesquisa e extensão foi ter me deparado com a possibilidade da adaptação da técnica do balé

---

<sup>7</sup> En dehors: Termo que em francês significa “para fora”, refere-se a um dos princípios do balé: movimento de rotação externa da coxa que ocasiona o direcionamento da movimentação e posicionamento do corpo para fora (WOLFF, 2010).

ao corpo do praticante. Até então, para mim, o balé era definido, categórico e de certa forma imperativo, como relatei anteriormente. Depois que passei a fazer aulas com a professora Silvia Wolff neste projeto de extensão, nada era imperativo, a não ser a adaptação, compreendida na ação de conservar os princípios da técnica que enriquecem o corpo sem deixar que o deformem ou enrijeçam. Para Strazzacapa,

Essa capacidade de tomar os conteúdos de diversas técnicas e adaptá-los às necessidades pessoais é muito interessante e cada vez mais presente nos responsáveis pela formação dos artistas. Tal atitude indica compreensão da pluralidade dos corpos. (STRAZZACAPA, 2012, p. 36).

Dessa forma, segundo a autora, a prática da dança precisa compreender que não há uma única forma de corpo ou de técnica, já que existe uma diversidade de corpos e, conseqüentemente, se adaptadas, uma diversidade de técnicas (ambos no plural). Wolff também considera que “é preciso pensar que diferentes técnicas deverão ser utilizadas para se obter diferentes resultados em diferentes trabalhos de criação.” (WOLFF, 2010, p. 45)

Porém, é premissa para esse processo de adaptação, a consciência do corpo que dança. Durante as aulas do curso de extensão, a professora fazia-me perceber como era meu corpo, apontando características, como o comprimento das pernas, a colocação do peso do corpo, a minha estrutura física, entre outros apontamentos que faziam com que eu observasse a mim e então repensasse como o movimento poderia ser feito a partir de um olhar interno. Eu nunca havia pensado que eu precisava olhar para meu corpo, entender seu funcionamento e a partir disso descobrir como a técnica se molda **para** o corpo, o que é uma inversão da perspectiva dominante, uma subversão. Ou seja, é uma construção que se dá mutuamente, e não a partir de um padrão superior que apenas aceito e busco. Wolff sugere que

Além de diferentes técnicas, deva-se pensar em diferentes adequações ou abordagens de cada técnica. Além disso, estas abordagens devem sempre vir acompanhadas de uma compreensão acerca do funcionamento do corpo humano e também da consideração acerca de questões como o biótipo de cada bailarino pode influenciar no aprendizado deste vocabulário. (WOLFF, 2010, p. 45)

O que mais chamava a atenção da professora em minha movimentação era a colocação do peso completamente desorientada que, conseqüentemente, dificultava qualquer movimento em que eu precisasse de equilíbrio – ou seja, eu tinha dificuldade em vários exercícios executados no centro. Logo ela me fez perceber

que essa desorientação tinha como causa a minha tendência à hiperextensão, também chamada de perna em X.

A busca por novos caminhos para chegar ao código estava presente nas aulas do curso de extensão e estavam baseadas nas ideias de Klauss Vianna, concordando que, neste momento,

O aluno torna-se pesquisador do corpo, não um reprodutor de movimentos, mas um criador, um estudioso, um dançarino, um ser humano em autoconhecimento, e tudo isto se reúne em um único núcleo: o corpo-a-corpo com o próprio corpo. (MILLER, 2007, p. 16)

Através de muitas aulas observando cada momento do movimento, cada desequilíbrio, e tomando consciência de minha tendência a hiperextender os joelhos (futuramente descobriria que a hiperextensão é consequência de eu ter frouxidão ligamentar), fui encontrando um lugar estável, sem combater a hiperextensão, apenas lembrando-me que tinha esta tendência e que precisava jogar com isso.

Então precisei adaptar: compreendi que para fazer um arabesque<sup>8</sup>, precisava deixar o joelho da perna de base semiflexionado, pois se eu estendesse ao meu máximo, seria mais difícil manter o peso do corpo na meia ponta e, conseqüentemente, o desequilíbrio seria inevitável. Além disso, que para ficar nesta posição de forma mais estável, precisava fechar o *en dehors*, pois precisava de mais apoio. Essas indicações foram muito surpreendentes, pois antes, nas escolas de ensino tradicional do balé, eu nunca teria ouvido que eu podia diminuir a abertura do *en dehors*. Isso seria errado. O certo, para o ensino tradicional, seria manter a abertura dos pés ao extremo e encontrar um modo de ficar estável na posição. Porém, isso é anatomicamente impossível para meu corpo, por causa da hiperextensão das pernas.

O estudo de um melhor caminho para o movimento, em que o passo do balé se molda conforme o que meu corpo é capaz foi apenas o começo de grandes descobertas, baseadas na ideia de que “o estudo do movimento deve ser guiado por uma série de princípios e não traduzido em um sistema” (DAVIES, 2006, p. 92 apud FERNANDES, 2015, p. 82). Ou seja, o interesse em encontrar na técnica o estudo da colocação do peso, da reorganização corporal era muito mais importante do que a precisão na execução do passo no tempo da música, por exemplo. Por isso, nesses anos de pesquisa com a orientadora, reorganizei meu corpo, encontrei

---

<sup>8</sup> Arabesque: Posição da técnica do balé em que o bailarino está apoiado em uma das pernas, mantendo a outra perna elevada no ar em direção para trás.

espaços, tornando minha movimentação mais estável. Descobri que a força para todos os movimentos não vem de fora, e sim do apoio mais básico que temos: o chão. Minha relação com o chão começou a mudar desde essa descoberta – mesmo ainda sendo uma relação difícil, considerando que “elevar-se do chão é empurrar o chão, nunca é se afastar dele.” (ROSA, 2010, p. 27). Anteriormente, não compreendia o chão como um apoio, estando sempre em busca de elevar-me, em um quase flutuar.

A tomada de consciência da relação movimento e olhar também foi outro aspecto imprescindível para tornar os movimentos do balé mais meus. Antes de ter contato com as abordagens somáticas, lembro-me que era como se meus movimentos fossem feitos por um caminho externo: os olhos fixos no espelho para conferir se o movimento estava sendo realizado da forma correta, com o peso longe do centro do corpo, fazendo com que precisasse de mais esforço do que o necessário. Minhas imagens também não ajudavam: imaginando-me sempre longe do chão e buscando estar sempre para cima. A sensação resultante era a de que dominava aquele movimento, como se ele não fosse meu.

Aos poucos, não só nas aulas do projeto de pesquisa, mas também nas disciplinas do curso, fui desfazendo-me daquela relação de dependência do movimento a partir do espelho que construí no ensino tradicional do balé, principalmente por ignorarmos a existência dele nas aulas do projeto. Isso era possível, pois as barras eram móveis, então buscávamos ficar longe dos espelhos. Além disso, as aulas de consciência corporal, que eram realizadas em salas sem espelho, propiciando uma imersão do olhar interno. Comecei a abrir outros modos de olhar para meu corpo, que não só com os olhos, que não apenas por minha imagem externa.

Trouxemos para observação também o uso e o estudo do movimento das sapatilhas de ponta. Investigamos não só a necessidade, mas principalmente o que modificava em toda a estrutura do corpo ao colocar uma sapatilha tão enrijecida e que me possibilitava ficar na ponta dos pés. Minha recordação das primeiras aulas de pontas é a sensação de um imperativo no balé: a urgente necessidade de subir na ponta e conseguir realizar os mesmos movimentos que antes eu aprendia na meia ponta. Outro nível de complexidade que não recebia seu devido tempo. No projeto de pesquisa, analisávamos minuciosamente qual era o princípio da força para subir e descer e o controle do equilíbrio. O mais importante era conhecer nosso



limite, sem necessariamente acertar, alcançar, subir, forçar, conseguir. Esse trabalho mais paciente me dava tempo para estabelecer a musculatura que precisava trabalhar mais e as imagens que me auxiliavam nesse caminho. Foi outro momento em que percebi que eu não sabia o que estava fazendo, apenas repetia uma movimentação copiada e a força vinha de algum lugar que eu não sabia qual. O esforço que fazia antes estava apoiado em vícios externos, como no espelho ou na barra, na imagem de subir e pronto, sem saber como permanecer com calma.

Com as tomadas de consciência dos exercícios somáticos, comecei a observar minha movimentação em laboratório e também em aulas que não fossem de balé, como de dança contemporânea, improvisação e até mesmo na capoeira, minhas tendências eram: movimentação arredondada, com impulso de movimentos sempre a partir dos braços, uso apenas do plano alto, dinâmica e tempo de movimento lento, como que buscando a delicadeza.

Eu permanecia sempre nessa movimentação por estar com a cervical levemente comprimida (com o queixo para cima), o que mantinha minha cabeça fixa, sem reverberação do movimento do tronco, além da dificuldade de passar por movimentações de queda e recuperação por estar com os joelhos sempre estendidos. Essas tendências não eram escolhas conscientes de movimento, elas tiveram origem na técnica do balé cristalizada no corpo, demonstrando uma apropriação de um padrão de movimento que reduz espaços corporais e possibilidades de movimento relativas ao tempo, dinâmica e amplitude. Assim, tenho a experiência para confirmar que

A educação somática é um verdadeiro laboratório de percepção (SUQUE, 2006). As tomadas de consciência desenvolvidas por uma variedade de colocações em situação, às vezes aparentemente sem importância, não resultam somente em uma reorganização dos músculos profundos e superficiais do corpo, mas num novo modo de estar presente no mundo e numa nova perspectiva acerca desse mundo. (FORTIN, 2010, p. 33).

Com um corpo mais disponível, pude dar tempo para encontrar o balé em mim, reorganizá-lo. Simultaneamente a esta reorganização estrutural, comecei a questionar sua estética, seu significado, sua necessidade em minha prática artística.

Com isso, ao final da pesquisa *O Permeio do Balé na Contemporaneidade*, eu sentia que ainda precisava de mais tempo para responder perguntas que surgiam ao refletir criticamente sobre as minhas escolhas na dança, no balé. Eu me perguntava: qual é a técnica que eu quero utilizar? Preciso chegar a um nível

técnico? Necessito de uma técnica? O que fazer com minha longa trajetória no balé? O que fazer com o prazer que sinto ao dançar balé?

Portanto, deste desejo ainda maior em aprofundar as pesquisa na prática do balé em um nível avançado e, principalmente, por análises críticas acerca das possibilidades poéticas e criativas desta técnica, investimos no projeto de pesquisa Poético do Balé na Contemporaneidade, que começou em 2015 e que foi finalizado em 2016.

### **3.4 A constante descoberta do balé em mim**

O interesse pela exploração da criação a partir do balé persistiu comigo e, por isso, deixou de ser o tema apenas do projeto de pesquisa e passou a ser o combustível motivador deste Trabalho de Conclusão de Curso. Inicialmente fiquei em dúvida se essa era, realmente, minha questão e se ela podia estar no TCC ao mesmo tempo em que era temática no projeto de pesquisa da Profa. Silvia Susana Wolff. Porém, considero que, a partir das reverberações das investigações que acontecem de forma mais ampla e coletiva no projeto, aqui nesta pesquisa, eu faço um recorte do tema direcionado para a minha individualidade, analisando a minha história, as minhas experiências, as adaptações que eu tive que fazer na técnica para minha estrutura anatômica e os meus desejos criativos.

Mas onde está a poética *no* balé? Como dançar balé e expressar-me sobre as problemáticas do mundo contemporâneo?

Retorno à questão colocada anteriormente, de que a relação entre técnica e poética na minha formação esteve sempre muito desunida, como acontece na maioria das formações em balé e de que era como se não existisse poética no balé. Por isso o problema que levanto é como encontrar um modo de não excluir minhas possibilidades de movimento, mesmo dentro da técnica. Como articular essas possibilidades através do balé?

Na discussão sobre as técnicas corporais e suas adaptações em função da pluralidade dos corpos, Strazzacapa menciona o trabalho desenvolvido pelos atores do Odin Teatret, dirigido por Eugênio Barba, um importante diretor de teatro da atualidade, criador da antropologia teatral. Chamou-me a atenção a forma de trabalho desse grupo, pois

Cada um deveria, então, conhecer sua própria técnica, isto é, cada ator deveria aprender a criar, de acordo com suas

próprias condições, uma metodologia de trabalho físico que empregasse os princípios de uma técnica: a suavidade e a força muscular, a relação corpo-espço, corpo-tempo, a disciplina, a concentração, o equilíbrio, a precisão e a qualidade do movimento, etc. (STRAZZACAPA, 2012, p. 39)

Ou seja, a partir da consciência corporal, cada ator seleciona pra seu treinamento corporal o que sente que necessita trabalhar dos aspectos técnicos. Esse tipo de metodologia vem ao encontro do que fiz no processo criativo desta pesquisa, pois, para responder a tantas inquietações, os princípios da Técnica Klauss Vianna foram fundamentais na construção de minha dança, tanto nos aspectos técnicos quanto poéticos. Mas eu não utilizei a técnica na íntegra, ou seja, não fiz exercícios diários seguindo exatamente as indicações da sistematização da técnica, como estão descritos nas publicações de Jussara Miller. Utilizei princípios do trabalho de Vianna para pensar a minha própria prática corporal e estruturei uma rotina de trabalho selecionando e combinando exercícios que eu já havia feito nas disciplinas da graduação, mas também inventando novas formas de estabelecer o processo criativo a partir das leituras dos pesquisadores somáticos. Trazia as palavras que faziam sentido para mim e conduzia-me em uma escuta, um inspirar, liberar e impulsionar.

Muitas vezes, usei sequências tradicionais do balé, a partir do novo olhar para cada movimento. Confesso que a barra auxilia em relacionar-me comigo, como um reencontrar-me, estabilizar-me. Vem de um hábito que aprendi, mas que agora eu podia modificar a meu favor. Quando usava a barra, concentrava-me em disponibilizar o corpo e encontrar a colocação do meu peso, em observar as formas do corpo. Ela me traz uma sensação de capacidade, talvez por recordar-me do meu tônus, meu centro de força, ou seja, disponibilizava o corpo. Em outros dias de trabalho distanciava-me dela, mas não via isso como um problema, pois buscava no chão o apoio para me disponibilizar. A cada dia, ia sentindo o que era melhor, pois algumas vezes, deitar no chão não era tão bom para mim, pois abandonava completamente o peso e não conseguia encontrar o tônus para trabalhar.

Aliás, um dos pontos mais difíceis de conduzir-se é o começo da prática: quando se precisa ser a própria motivação para disponibilizar o corpo e começar a investigar-se. Em meu caso, também percebia que a exigência em escolher uma prática que fosse realmente *eficaz* e *produtiva* para criação, me trazia mais

bloqueios. Então, houve sim, muitos dias em que eu não produzia – movimento – por me deixar não produzir, por compreender que fazia parte de um processo de aceitar a ineficiência. Às vezes usava esses momentos para ler ou escrever, buscando motivação no meu material ou nas palavras que nominavam minhas inquietações, e na verdade, isso também é produzir.

Quando sentia que disponibilizava o corpo, explorava minhas articulações no chão, que me ajudava a mapear cada parte das articulações, e no plano médio ou alto, imaginando que pintava o espaço com meu corpo. Passava por movimentos do balé, permanecia o tempo que sentia vontade e escolhia se deixava ele se transformar em outras coisas ou se ele ia permanecer como ele é no meu corpo. O que mediava essas escolhas era a questão de fazer o que eu sentia vontade. Para mim, essa é uma forma que encontrei para pensar a criação coreográfica de balé na contemporaneidade. Um jogo de movimento que se estabelece entre código, improvisação e impulso interno. “A realização de movimentos de forma eficiente, mas orgânica e saudável, permite uma tranquilidade de trabalho raramente encontrada em ambientes mais tradicionais de ensino do *ballet*.” (WOLFF, 2010, p. 57).

Usei ferramentas para editar a movimentação e criar sequências, como a pausa, as mudanças de dinâmica, tempo, tônus, a partir do que aprendi dos fatores de movimento de Laban, também nas disciplinas do curso. Mas reconheço que esse é outro desafio na construção individual, pois senti dificuldade de perceber como minha sequência de movimento estava fluindo, se estava em uma dinâmica muito constante ou se estava conseguindo variar meu ritmo, pois eu tenho a tendência a manter um padrão de dinâmica, geralmente lento e contínuo.

Houve momentos em que desejei distanciar-me do balé, pois sentia que ele não dava conta do meu impulso de movimento ou da minha imagem de movimento, não contribuindo para comunicar um assunto da forma como desejaria. Já em outros momentos foi através do balé que consegui expressar a minha individualidade, minha verdade, como se me sentisse em casa quando voltava para este código. Conflitos como esse fizeram parte da criação e proporcionaram mais interesse na busca em mediar as técnicas que aprendi e os desejos poéticos. Com isso, tentei manter em mente que a pesquisa é um processo vivo e em constante mutação, movimento e continuidade, em que o conflito é o motivador da transformação.

Uma estratégia ou indicação que fez surgir bastante material de movimento foi pensar como seria o movimento oposto ao movimento de um passo do balé, tanto em sua forma, dinâmica e intensidade. A oposição da pirueta, do *cambré*, do *tombé*, etc. Depois dessa ideia, eu pensava também na continuidade dos passos: se eu cheguei até esse lugar com esse movimento, pra onde se é possível ir, pensando que tenho liberdade de ir para qualquer lugar? Essa indicação foi outro exercício de desconfigurar as regras, pois o código do balé faz com que você siga a lógica das posições, fazendo com que o corpo só chegue a um lugar se passar por outro, por exemplo, não posso fazer um passo com a perna direita para frente se meu pé direito está atrás do pé esquerdo. Foi desrespeitando essas regras que encontrei outras possibilidades.

A música foi um aspecto que não consegui explorar muito, talvez por ter priorizado outras coisas. Mas pude observar, ao longo do processo, momentos em que eu sentia muito a falta de música no processo criativo, como um estímulo para criar movimentos. No ensino tradicional do balé, utiliza-se a música como condução do movimento, por isso, eu tenho uma relação rítmica muito forte com a música. Gosto de deixar que meu ritmo seja contaminado por ela. Na maior parte do tempo, não usei nenhuma música no processo criativo. Mas quando eu usava em improvisação, sentia mais prazer e mais motivação para improvisar.

Mergulhei na criação a partir dessas reflexões e percebi que quando assumo que o balé faz parte de mim e que posso deixá-lo guiar o movimento, conciliando-o ao pensamento somático, traço o caminho da criação a partir da escuta do corpo, da valorização da minha trajetória corporal.

Para deixar que minhas possibilidades de movimento não fossem oprimidas nessa criação, baseava a criação a partir da premissa de que não existe certo e errado. Trazia sempre comigo esta questão como dispositivo: o que eu quero fazer agora? Então desbloqueava o corpo, lembrava que tudo o que surge em movimento é possibilidade.

Não encaro a técnica corporal do balé que pratiquei durante anos como o lado negativo da minha dança. Não pretendo negá-la e nem mesmo quero excluí-lo de minha prática artística, até porque “é evidente que o ser humano não pode negar suas aprendizagens anteriores – não sem esforço. Se quiser negá-las, ele terá de enfrentar outro treinamento tão forte quanto o primeiro” (STRAZZACAPA, 2012, p. 30). Ao contrário, respeito essa forma de conhecimento e por ter tido a oportunidade

de estudar esta técnica desejo aprimorá-la cada vez mais. Posso apropriar-me dela e usar como ferramenta criativa, sentindo prazer em dançar balé e comunicando minhas intenções. Concorde com Wolff ao evidenciar que,

Olhando para a técnica do ponto de vista estrutural, pode-se dizer que ela oferece uma organização de corpo um tanto competente e completa, dando conta da coordenação do todo e de trabalhar por completo com diferentes direções e dinâmicas de movimento. É uma técnica que está sistematizada há tanto tempo e passou por tantas adaptações e aprimoramentos ao atravessar países e séculos que não se pode negar sua funcionalidade no que diz respeito ao completo e eficiente trabalho do corpo humano. (WOLFF, 2010, p. 46)

Embora eu não concorde inteiramente com Wolff ao considerar que o balé tenha uma completa funcionalidade do corpo humano (pois, entre outros motivos, no balé não se desenvolvem movimentos em nível baixo, por exemplo), não acredito que esta técnica seja uma forma de dança que precisa ser extinguida, ou ser considerada obsoleta, partindo do entendimento de que cada forma de pensar proporciona uma experiência distinta. Mas acredito que ela pode ser repensada, considerando a forma de entender o corpo, a criação, a dança em si e as formas de ver o mundo. Assim, com consciência dos diferentes discursos na dança, posso escolher permanecer nela como está dada ou transformá-la – o que eu acho mais interessante.

Portanto, minhas direções na criação da obra final deste trabalho foram amar-me como sou e aceitar a dança que surge desse momento, sem uma necessidade de definir-me, até porque a ideia é a de não chegar a um ideal. Aceitar a transformação como corpo, a mutação. A partir do livro *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*, pude refletir o quanto estão intrínsecas as mutações e amadurecimentos que o ser vive durante a vida, tanto nos processos de aprendizagem e assimilação de uma técnica, quanto de criação artística. Os processos de autoconhecimento, de superação de si, que são consequências da superação dos medos e dos hábitos. É preciso superar a nós mesmos, libertando-nos das próprias amarras.

*A indecisão como exercício de autoconhecimento. Mas eu disse que eu ia mas não vou. O quanto eu preciso de respeito, o quanto eu preciso me respeitar para escrever esse TCC. Preciso saber a hora de parar, mas nunca saberei. Qualquer uma das opções é boa o*

*suficiente. Mesmo que não seja, eu nunca saberei. Posso tentar não fazer a melhor escolha sempre. Como escutar, aceitar e valorizar quem sou? Como dançar isso?*

O processo criativo abrangeu essas memórias e reflexões, estabelecidas mutuamente no corpo, como contei até aqui. Vou mostrando mais, nos próximos capítulos, sobre como essas escolhas foram sendo agenciadas às necessidades poéticas das pesquisas de minhas colegas durante a montagem da obra artística coletiva.

#### **4. TRÊS MARIAS: O PROCESSO CRIATIVO COLETIVO**

Assim como havia dito no início deste texto, esta pesquisa teve como objetivo principal a composição coreográfica coletiva, entre eu e minhas colegas Camila Matzenauer e Amanda Silveira. Relatarei neste capítulo como fomos construindo esse mosaico de desejos de movimento, relacionando as pesquisas individuais, os desejos estéticos e as necessidades da expressão.

No primeiro semestre, embora estivéssemos na mesma sala de laboratório, com os mesmos horários e com a mesma orientadora, eu, Camila e Amanda focamos nossa prática em processos de pesquisa/criação individuais, já que cada uma de nós precisava definir o seu projeto de pesquisa. Cada uma de nós já tinha seus diferentes interesses. Com o passar do tempo, fomos percebendo que as raízes das pesquisas eram muito próximas: nossa metodologia de trabalho era a partir de um entendimento de corpo disponível como eixo, deixando que a investigação teórico-prática desenrolasse como uma unidade, como desdobramentos, buscando a especificidade da dança enquanto área de produção de conhecimento. Além disso, tivemos embasamento nas abordagens somáticas do movimento para conceituar o corpo e a dança, compreendendo a importância de encontrar em si as questões que faziam florescer a criação, a importância da memória, da valorização, do empoderamento.

A movimentação começou a tomar forma e as primeiras ideias de dramaturgia, figurino e cenário surgiam, acompanhando essas imagens de movimento. Escolhemos que a obra coreográfica seria apresentada no Teatro Caixa Preta, pois nenhuma de nós havia tido a experiência de desenvolver um trabalho para palco, em que é preciso pensar, além do movimento, na iluminação, configuração do espaço e do público, entre outras especificidades que exige este espaço cênico.

Conseqüentemente, quanto mais explorávamos nossas questões, mais nossas individualidades tornavam-se vigorosas. Escolhas estéticas, imagens, ideias de cena, cheiros, objetos cênicos, cores, iluminação, sons, tecidos... Cada uma tinha levantado uma grande quantidade de material de movimento até este período e imaginava-os conforme suas intenções na cena. Para a apresentação na pré-banca, reunimos as três células de movimento para, provisoriamente, apresentar o material que havia surgido até o momento.

Por isso, o primeiro desafio que encontramos na construção desse espetáculo coletivo foi pensar estratégias para relacionar nossas pesquisas no processo criativo. Sabíamos que os nossos processos criativos compartilhavam afinidades, como raízes em comum, por exemplo: empoderamento, valorização, memória, em processo de criação a partir de abordagens somáticas do movimento. Então, faltava-nos encontrar como iríamos borrar e bordar as diferentes movimentações, com cores opostas e complementares ao mesmo tempo. Mas como fazer com que a individualidade de cada pesquisa não se apagasse na cena?

Depois da pré-banca, minha pesquisa pessoal tomou rumos muito diferentes do que eu imaginava. Na verdade, aprofundi em um dos assuntos que antes eu não havia mergulhado com a devida coragem. Por isso, nessa segunda fase das criações, eu estava com muitas ideias novas, tanto de movimento quanto de cena. Havia o desejo muito maior por cenas coletivas, realmente desejava ver como a Camila e a Amanda reagiam a questionamentos que fiz para mim. Por isso, pensando em mesclar nossa movimentação e começar a trabalhar coletivamente, em um dos primeiros encontros do segundo semestre, sugeri que cada uma de nós pudesse abrir suas investigações, compartilhando o processo e as estratégias criativas com as quais desenvolvera as células de movimento individuais, fazendo com que as outras pudessem experimentar as suas indicações de movimento, com o objetivo de levantar novos materiais cênicos e estruturar uma cena do espetáculo, desta vez coletiva.

Então, organizamos que cada uma de nós teria uma semana como “diretora” e ficaria responsável pelo processo criativo, trazendo ao grupo uma proposta de preparação corporal e de criação condizente com sua pesquisa individual, para desenvolver a cena coletiva. A primeira semana foi com a Camila, posteriormente com a Amanda e, por fim, comigo. Após esse primeiro processo, a criação da obra coletiva fluiu espontaneamente.



#### 4.1 Camila Maria

Como preparação corporal, Camila trouxe-nos a consciência visceral para chegar a um estado de presença extra cotidiano, principalmente para explorar a movimentação a partir do ventre/quadril/umbigo. Ela também já tinha uma ideia de estrutura de cena e queria usar cadeiras como objeto na cena, estabelecendo uma relação entre cadeira e quadril.

Minha experiência com a consciência visceral foi de certa forma árdua. São necessárias muitas práticas para conseguir fazer com que sua atenção volte-se apenas para as movimentações do ventre, para escutar essas imagens e deixar-se afetar por ele como impulso de movimento. Senti dificuldade nesse sentido, mas não abandonei o processo. As indicações de Camila suscitavam muitas imagens, e por esse caminho fui acessando uma movimentação a partir do quadril, sentindo-o mais pesado e tenso como um ímã, variando para uma leveza de água morna corrente. Com essas imagens, cheguei tanto a movimentos comuns que eu geralmente faço, mas também a formas que me surpreenderam, somente por pensar que o centro da movimentação era o umbigo. Talvez seja outro ponto em que a descendência do balé se apresenta, pois tento sempre racionalizar e estabelecer uma lógica no movimento semelhante ao que se desenvolve nessa técnica e que, em trabalhos como o que Camila estava propondo, a lógica de movimento é outra. Não sendo mais certa tampouco mais errada: apenas **outra** lógica.

Essa exploração de movimento tinha um objetivo definido: tomar consciência dos impulsos criativos a partir do ventre/quadril/umbigo, para depois experimentar isso de uma outra forma: relacionando-se com uma cadeira.

*Cadril*  
*O quadril guardando uma imensidão de criações*  
*A cadeira como um quadril reprimido*  
*O quadril que pode ser o que eu quiser*  
*A cadeira que é quadril que limita tudo*  
*O quadril querendo ganhar espaços*  
*A cadeira deixando tudo quadrado*  
*O quadril que quer ser criatura*  
*A cadeira que só sabe ser coisa*

A cadeira seria então outra forma de pensar o nosso quadril, mais preso, mas limitado, justamente para contrapor ao trabalho anterior, buscando expressar o que

acontece com o corpo quando ele é limitado por alguma restrição, repressão, código, amarra.

A partir desse processo criativo compartilhado, comecei a pensar em mais relações possíveis entre uma cadeira e a minha pesquisa. Nesta época, minha investigação estava à flor da pele, mas me preocupava se o material de movimento que eu havia criado e selecionado para a cena estava dando conta de comunicar a minha pesquisa, pois ainda tinha os materiais de minhas duas colegas para mesclar. Preocupei-me também se essa união de materiais de movimento estava entrando em sintonia e estabelecendo alguma relação com o material de minhas colegas.

Tentando encontrar um espaço de reflexão e relação com a cadeira, em um dia de pesquisa em laboratório, entrei na sala e criei uma ação de movimento tentando refletir sobre minha relação de corpo com o balé. Criei um jogo entre o enrijecido e o desconfigurado.

Questionei-me: o que há em comum entre eu e uma cadeira? Talvez nada, talvez tudo. Não obtive uma resposta fácil. Pensei então que poderia pensar a cadeira como o meu corpo, e questioná-la sobre as mesmas coisas que eu tenho me questionado. Como uma das minhas principais e iniciais perguntas é “*que corpo eu sou?*”, questionei a cadeira o que ela era. Cadeira é um objeto que tem formas definidas, que tem uma estrutura, que é concreta, que é quadrada, que é muito usada, é um objeto do cotidiano, que é usada há séculos pela sociedade. O que uma cadeira e a técnica do balé podem ter em comum? Acabei de citar algumas semelhanças. Pensando nisso, comecei a criar uma célula de movimentos na qual apenas jogo com essa relação entre o balé e a cadeira, fazendo alguns passos codificados próximos da cadeira e questionando o que eu e a cadeira temos em comum. Trago também algumas outras questões que baseiam minha pesquisa, como: que corpo sou? O que me constituiu? Outras questões que surgiram desta relação: como me reconheço através de uma cadeira?

Um jogo que faço a mediação entre a técnica e a poética, a forma e o desejo. O objetivo? Descobrir-me.

Criei essa ação performática, aparentemente, muito rápido. Porém, posteriormente percebi que ela foi uma das reverberações da prática da Camila. A cadeira veio como símbolo da formatação que a técnica impõe no meu corpo, a relação entre cadeira e quadril, o quadril enrijecido do balé, entre outras relações possíveis que se pode estabelecer. Outro modo de ver o corpo e a mim.

Depois desse processo de investigação com o que Camila nos propôs, e das reverberações ao longo dos meses, pensei o quanto foi interessante esse compartilhamento de práticas, pois entrar, mesmo que por pouco tempo, no universo das pesquisas delas foi proveitoso para eu repensar minha pesquisa. Além disso, é uma forma de ver como o outro pode responder aos meus questionamentos, comparar as diferentes movimentações e potências criativas que podem surgir do mesmo ponto. Essa forma de trabalho também desenvolve o reconhecimento de si. Comparar o modo de trabalho, as questões, as indicações, os desejos, as palavras que movem cada uma é uma forma de repensar a sua própria pesquisa. A riqueza deste processo é o que há de mais bonito e que não acontece quando oprimimos os potenciais individuais em detrimento de uma forma padronizada.

#### **4.2 Amanda Maria**

A próxima a compartilhar seus procedimentos criativos foi Amanda. Antes de começarmos a prática, discutimos sobre como era desafiador ter que preparar uma prática corporal a partir da pesquisa individual com o objetivo de estruturar uma cena do espetáculo, pois isso implica em abrir seus processos, compartilhar suas palavras, sua lógica de corpo. Era desafiador ter que transformar as sensações, as imagens e as memórias que temos espontaneamente na prática individual, em indicações para o coletivo, pois não sabemos se aquilo vai fazer sentido para o outro. Nunca saberemos. Entretanto, para a surpresa de minha colega, sua prática criativa serviu como uma luva em minhas investigações.

No primeiro semestre da pesquisa, Amanda estava começando sua exploração corporal e desenvolvendo suas sequências de movimento. Em uma de suas investigações, ela havia criado para si uma indicação de movimento a partir da fala espontânea: enquanto movia-se como sentia necessidade, falava palavras aleatórias e espontâneas, relacionando mutuamente movimento e palavra, palavra e movimento, criando um jogo com o corpo. Um jogo em que o corpo era nada mais do que sua memória, seus atravessamentos, suas questões. Ela escolheu compartilhar conosco esta investigação específica, criando uma prática corporal com essa intenção de movimento.

O objetivo de falar e movimentar-se espontaneamente, liberando a primeira palavra e movimento que vier, trouxe-me a sensação de presença e também de

novidade. Nesta prática, sentia como se estivesse me surpreendendo com cada palavra e movimento. Um levava ao outro e eu chegava a memórias que eram realmente uma surpresa para aquele momento. Lembro-me de que as palavras que falei tinham referência a meus últimos dias, às coisas que estavam me preocupando no cotidiano, até chegar a memórias mais antigas, de situações que eu carrego desde a minha infância. De palavra em palavra, movimento em movimento, cheguei à palavra “sapo”. Eu tenho fobia a sapo há muitos anos. Porém fazia um bom tempo que eu não me lembrava disso. Surpreendentemente, a chegada dessa palavra me lembrou do quanto a memória é corporal. Como diz Miller (2007, p.90), “cada corpo é vestido de seus vestígios”. O quanto não apagamos nada do que vivemos, tudo está aqui, vivo, pulsante no corpo e surge em movimento a qualquer instante.

Essa experiência, fez com que eu encontrasse uma possível resposta a uma pergunta que há dias me instigava: “O que faz com que nós nos reconheçamos como nós mesmos?” (FORTIN, 2010, p. 34). Como eu havia dito, o jogo mostrou-me corporalmente esse entendimento de que trazemos conosco o que somos através do que vivemos, sentimos, falamos e aprendemos. Portanto, acredito que esse jogo de palavra-movimento-espontaneidade possa servir como um exercício de reconhecimento e aceitação da individualidade.

*Medo de sapo, alta, artista, pele branca, nadar no mar, ansiosa, comer laranja, desenhar, detalhista, signo leão, danço balé, adoro flores, subir em árvores, azul, comer amora, dedos dos pés tortos, cabelo castanho, caminhar para acalmar, distraída, água, odeio inverno, adoro estrelas.*

Aquelas raízes em comum que eu e as minhas colegas percebemos, mesmo gerando diferentes frutos, mostrou-se intensa, pois fiz muitas associações com o que eu estava pensando. Aliás, a prática da Amanda somou tanto à minha que senti como se ela estivesse fazendo a mesma pesquisa que eu – e de certa forma isso aconteceu, só que a partir de sua história e individualidade, o que levou tudo a ter outros rumos. Cada uma de nós tomou o caminho próprio, com palavras diferentes, mas que são sinônimos, corpos diferentes, mas com um objetivo comum: o auto amor, o autoconhecimento, o reconhecimento de si através do corpo.

*O que eu gosto em mim? Encontrei no meu pulso um impulso de movimento, uma necessidade, talvez por ser o direito, o que é responsável por exteriorizar as diversas curvas que eu faço. Eu até gosto de minha altura, pernas, barriga e bunda. Eu sinto que eu gosto muito! De ser mulher, de ter seios e de poder gerar uma vida. Eu gosto de me tocar, pele,*

*carinho, quem não gosta? Eu gosto de me surpreender, descobri isso com os movimentos de inibição. Falar o que vier, espontaneamente, é uma forma de conversar comigo mesma, de atualizar minha própria vida, o que tem ocorrido no meu dia a dia, o que eu carrego comigo de outros dias, anos, fases da vida, períodos. É uma forma de reconhecer-me. O que eu falo hoje? O que eu conheço? O que está na minha memória? O que eu carrego comigo? Quantas palavras eu conheço?*

*gostar de mim é tão bom  
faz com que eu me proteja  
com que eu realize meus desejos sinceros  
nuvem  
flor  
faço reconhecimentos  
em cada momento de minha pele em contato com o chão  
em contato infinito pelas entranhas  
por um interno que eu vivo  
minha casa  
meu lugar  
meu presente  
minha verdade  
Nem sempre eu estou aqui comigo  
como se eu me esquecesse dessa corporeidade  
como se esvaziasse e ocupasse o que é externo  
Quero ocupar mais meu lugar  
preencher  
transbordar  
flutuar  
folha, flauta, som, altura, eu, pernas, equilíbrio...  
necessidade de mim  
mergulhar*

### **4.3 Bibiana Maria**

Em meu momento de compartilhar como estava criando e investigando sobre a escuta do corpo e a poética do balé, foi importante perceber que, ao preparar o processo criativo, não necessariamente iria aproximar minhas colegas das possibilidades poéticas do balé, já que elas possuem uma história de corpo e de dança diferentes da minha. Mas isso não significava um problema, pois a minha busca durante todo esse processo foi a escuta do corpo e imaginei que seria produtivo e condizente com o que venho pesquisando, compartilhar minhas investigações com elas de uma forma que respeitasse sua história corporal. Mais do que isso, o interesse era justamente possibilitar a elas uma outra experiência de autoconhecimento.

Como preparação corporal, levei as indicações que eu fazia a mim mesma em laboratório.

*Indicações:*

*Começo com a chegada ao corpo, deitando em algum lugar no chão da sala para observar e sintonizar o corpo com o próprio corpo. Entregar o peso para o chão e recebê-lo. Observar o que necessito fazer, mover, aquecer e quais os desejos tenho. Estabeleço uma conversa comigo mesma, digo a mim quem sou eu hoje. Não preciso ter medo de olhar para todas as minhas características, mesmo as que não me agradam.*

*Aos poucos eu observo a respiração e percebo qual é o meu tempo. O que em mim faz com que eu reconheça-me como Bibiana? Meu nome, minha pele, meus ossos, meus sonhos, meus pensamentos. Quais são as minhas minúcias? O que é a minha identidade?*

Essas indicações levaram-nos a uma movimentação íntima e individual. Salteadamente, falava palavras-chave que são distintivas da minha pesquisa, como: Tempo interior, equilíbrio, minúcias, reconhecimento, amor próprio, autoafirmação, autoconhecimento, desejo, identidade, metamorfose, espelho, evolução, entre outras.

Ao final da primeira exploração de movimento, pedi para minhas colegas fazerem um autorretrato como forma de registrar o que haviam percebido ou mobilizado. Eu havia levado folhas e canetas coloridas para facilitar esse registro, pretendendo ser o mais próximo de um desdobramento do movimento.

No segundo dia de processo, procurei dar continuidade no trabalho revisitando as mesmas indicações, passando por elas com mais facilidade, por já serem conhecidas, para poder focar no processo de composição da cena que iria para o espetáculo. Pedi para minhas colegas retomarem suas imagens e percepções de movimento e explorarem o que desejavam manter. Cada uma delas criou uma pequena célula de movimento.

Conectei ao material criado por elas, uma célula de movimento que eu havia criado a partir das mesmas indicações que compartilhei. Em minha movimentação, explorei meus detalhes, minhas minúcias, imagens que me trazem a sensação de identidade. Eu gosto de pensar que as manchas pela minha pele são como constelações, gosto de imaginar que há um infinito em direção ao universo e um infinito em direção a mim, que meu corpo é infinito em imagens. Penso em estrelas na minha pele, penso nos meus detalhes, nas minhas características, que são o que me tornam eu mesma. Aceito e admiro esses detalhes, os braços compridos, as

pernas longas. Daí veio a ideia de um chão cheio de pequenas luzes no espaço da cena.

*Chão cintilante, como se eu pudesse ser como ele  
Onde encontramos cada detalhe de nós mesmas  
Cada detalhe de mim é uma luz  
Cada luz uma aceitação*

Três Marias foi surgindo da união dessas pesquisas, imagens, poéticas. Um mosaico, uma aquarela, um quebra-cabeça que conduz reflexões sobre o amor próprio, identidade, presença, autoafirmação autovalorização, empoderamento, autoestima, força, tempo, geração, criação, ciclos da vida, escuta, história, liberdade, reconhecimento. Mas principalmente sobre o cuidado consigo e com o outro.

## **5. DOS ENTENDIMENTOS QUE SURGEM AO ESCUTAR O CORPO**

*Que corpo sou?  
Não posso responder a uma pergunta tão definitiva  
Só sei que sou a mudança constante  
Então talvez o corpo que sou seja nuvem  
Que quando a gente olha pela segunda vez, já não é a mesma coisa*

A partir desta investigação, meu interesse não era de definir um novo modo de ser. Questionar que corpo sou é compreender que quanto mais eu vivo mais eu me transformo, percebendo-me como “um corpo que se desdobra e que não é estável nem se contém em si mesmo” (ROSA, 2010, p.23). Quanto mais eu me movo, mais eu descubro que o movimento é infinito. Sei que, para chegar até aqui, trago comigo as memórias de minhas experiências. Trago comigo o que conheço, as formas de ver e ser n(o) mundo. Quer dizer, o corpo que sou – ou o corpo que somos, é inevitavelmente “uma construção cultural resultante desse aprendizado consciente ou inconsciente de valores e normas sociais” (FORTIN, 2010, p. 33), carregando memórias e trajetórias que experienciou a partir de suas escolhas.

Acredito que, em algum momento de sua carreira, seja importante para o profissional da dança questionar-se sobre o corpo, sobre sua dança e a trajetória que percorreu: “que olhares, efetivamente, lançamos a ele? Que ações cotidianas são possíveis relacionar à aprendizagem do corpo? O que é corpo?” (SILVA, 2016, p.29). Para mim, esse questionamento traz a necessidade de reconhecer-me e assim, influenciados mutuamente, o processo de examinar minha trajetória e entender a origem dos meus padrões motores e cognitivos e a criação,

estabelecerem o desejo de estar aberta a outros modos de olhar para meu corpo, que não só com os olhos, que não só pelo reflexo do espelho.

Ocupo-me, então, daquilo que posso além de *olhar, ver*. Ver o corpo e a *mim* mesma na ação de realizar performances. As performances são minha dança com o que está enrijecido, como um caminho de encontro, um modo particular de aprender sobre o mundo e sobre o *eu*. (SILVA, 2016, p. 33)

Aprendi sobre mim a partir de minha relação com uma cadeira. Olhei a mim em outro tipo de existência. Assim vou abrindo espaços de aceitação para o diferente. O processo de aceitação de si, conseqüentemente, proporciona a aceitação do outro, do que é diferente de mim, desenvolvendo uma capacidade maior de conviver em harmonia no coletivo.

Os entendimentos que surgiram em mim a partir desse longo trabalho de investigação da minha identidade, mostram-me que a minha dança pode ser o balé, mas também pode ser outras coisas. Ela é a mistura de conhecimentos, de experiências corporais, na busca de exteriorizar minha poesia. Uma colcha de preciosos saberes, que ao longo do tempo vai se tornando mais longa e presente. Acredito que minha dança corresponde a um modo contemporâneo de dança: ter consciência de que a poesia em movimento pode surgir dos diversos instrumentos dos quais disponho a partir dos meus conhecimentos corporais. O exercício de conhecer-se e aceitar-se, de conseguir observar o que se passa, o que atravessa o corpo, facilita nesta comunicação.

Nesse processo prevaleceu a observação, desde o meu passado, os lugares de onde vim, períodos da vida, começos e finais, processos, ventos que mudam, estados emocionais, desejos, memórias que vêm, e dessa forma fui descobrindo mais de mim mesma. Exercitando o autoconhecimento, conseqüentemente estamos exercitando o amor próprio, o bem estar, o prazer da dança. Fazendo os movimentos que me dá vontade, liberando os sentimentos e imagens que estão presentes através dos movimentos. Eles podem ser do balé, ou não, podem ser em um tônus leve ou forte, podem ser sons, voz, ruídos, podem ser ginga, ou não, podem ser apenas vetores no espaço e olhar atento.

Acredito que, encontrando a nossa forma de dançar, a partir da observação do que se gosta de fazer, sendo dança de salão ou balé, quando eu utilizo a técnica de que eu mais tenho conhecimento para expressar a poética que está em mim,



estou transcendendo a técnica e comunicando minhas percepções. E assim deixo de produzir uma arte alienada do corpo e do contexto em que comunica. Por isso, nem sempre o balé vai ser a minha ferramenta de comunicação artística. Talvez eu precise modificá-lo para chegar onde eu quero. Além disso, nem sempre vou escolher a coreografia estruturada ou a improvisação. Preciso, antes de tudo, sentir através de qual dessas formas consigo atingir meu objetivo. Ou seja, antes de fazer uma escolha, primeiro sinto as necessidades da própria criação.

Para mim, este foi um dos grandes entendimentos que obtive nesta pesquisa: uma contribuição da educação somática, não só na formação de um dançarino, mas também no processo criativo em dança, instaurado a partir da prática como pesquisa.

### **5.1 O último compartilhamento**

Nos dias 18 e 19 de novembro de 2016, eu, Amanda e Camila encerramos esta primeira etapa de pesquisa, apresentando a obra coreográfica coletiva Três Marias. Foi um momento de compartilhar nossas investigações e possíveis entendimentos de todo o processo de criação em dança.

Para mim, não só os dois dias de apresentação foram ricos em novas experiências e aprendizado, mas toda a semana que antecedeu a estreia da obra de dança. A produção e preparação, material, artística e emocional foi muito valiosa para aprimoramento profissional, pois eu nunca havia estado em um lugar de direção, precisando pensar nas necessidades, nos materiais, na organização de todo o evento, embora essa direção tenha sido compartilhada com a orientadora e as outras duas formandas. Acredito que em uma obra coletiva todos somos diretores e precisamos estar juntos pensando em cada detalhe.

Foi muito bonito o modo como eu e minhas duas colegas fomos organizando as tarefas preparatórias para a apresentação, buscando solucionar os imprevistos e os previstos a partir do corpo, pois assim fazia mais sentido. Os ajustes finais de cena, os últimos exercícios de contato improvisação, de voz e movimento, uma ajudando a outra: eu maquiava os olhos azuis da Camila enquanto Amanda me trançava os cabelos. Cada uma colaborando um pouquinho no preparar-se da outra, como foi no começo e no meio de toda essa criação coletiva.

Mas nem sempre foram flores. A criação coletiva implica em grandes desafios: algo que sempre nos incomodou muito durante a criação da obra coletiva foi o fato de ter justamente essa exigência do coletivo, sendo que cada uma de nós teria que realizar uma pesquisa individual. Ter que ceder a várias preferências estéticas para as opiniões contrárias, para que todas pudessem manter suas ideias criativas era um grande exercício de compreensão e paciência. Porém, nas últimas semanas de aprimoramento da obra, até a própria estreia, tive a sensação de que conseguimos enfrentar essa tarefa com muita sabedoria, pois criamos estratégias de criação coletiva, compartilhando em cena a nossa individualidade ao mesmo tempo em que respeitávamos a individualidade da outra.

Considero que este seja um exemplo vivo de que o processo de aceitação de si, que cada uma de nós desenvolveu ao longo de sua pesquisa individual, proporcionou uma maior aceitação do outro, facilitando a comunicação, harmonizando a convivência e o trabalho coletivo. Nós estabelecemos um grande vínculo de respeito e afeto.

Embora houvesse cenas individuais no espetáculo, estávamos as três, sempre presentes no palco, do início ao fim. Isso, para mim, demonstrou o quanto estivemos presentes no trabalho uma da outra, de alguma forma: seja apoiando, influenciando ou compartilhando as escolhas, enfim, os movimentos. Por isso, durante um momento na apresentação da obra, em que eu apenas estava ali, presente no palco, enquanto a Camila dançava sua pesquisa, sendo simplesmente o suporte para que ela existisse, percebi o quanto eu fiz parte deste movimento que estava sendo dançado, o quanto este trabalho se tornava uma obra coletiva e não que apenas separava o momento de cada uma se apresentar. Eu sentia que fazia parte de um todo, de todas as cenas, mesmo não estando em movimento visível, apenas presente.

Para mim isso diz muito do trabalho das três formandas, desta troca de aprendizados que aconteceram durante este ano. Três Marias não foi, somente, um espaço em que eu tinha meus momentos de compartilhar minha pesquisa. Três Marias foi o **nosso** trabalho, as nossas pesquisas, a possibilidade de nossas poéticas existirem juntas, os nossos corpos e individualidades dividindo o espaço, em contato, aproximando e afastando, friccionando, tencionando e, assim, contando a história de três jovens que decidiram se profissionalizar na dança e encontraram

um universo dentro de si, percebendo o quanto a dança pode fazer com que nós nos reconheçamos como nós mesmas.

Sobre resultados... Talvez essa não seja uma boa palavra. Na dança, resultados são compreendidos de outra forma, por isso, não seria diferente ao final desta pesquisa, pois ela foi sendo construída a partir do entendimento somático de constituição viva e integrada, de honestidade de movimento. O tempo determina o fim de um semestre, mas o fim deste semestre não determina o fim da investigação corporal, poética e artística que comecei. O corpo não estagna aqui, os embaraçamentos estarão presentes sempre, basta eu desejar desembaraçar e esta pesquisa seguirá viva onde eu estiver.

*Pelo jeito  
Meu jeito vai deixar-me  
Meio partida ao meio  
Minhoca minhoca  
Não te curvas, não te culpas,  
Enfia-te na terra  
Suga tua aventura  
Escapa em curvas de medo  
E recorda da história de coragem  
Se veste de vitamina  
Esmaga a competência  
Percorre por ti mesma  
E pela terra e pelo meio  
Partir partindo  
Meio sem meio  
Sem fim  
(texto traço sinuoso – 02/10/2016)*

Possivelmente, darei continuidade a esta investigação em nível de mestrado, mas meu maior desejo é que ela inspire, em outros corpos, outros embaraçamentos e desembaraçamentos, como aos futuros pesquisadores em dança que me sucedem na graduação em Dança Bacharelado. Em verdade, espero que minhas curvas atravessem e inspirem qualquer um que estiver interessado em descobrir-se.

*abre meus caminhos areia que eu quero passar areia sou pequenininho areia mas eu chego lá areia areia do rio areia areia do mar areia sou pequenininho areia Deus vai me criar areia*

## 6. REFERÊNCIAS

DAVIES, Eden. **Beyond dance. Laban's legacy of movement analysis**. New York: Routledge, 2006.

FORTIN, Sylvie. **Nem do lado direito, nem do lado do avesso: o artista e suas modalidades de experiência de si e do mundo. O Averso Do Averso Do Corpo - educação somática como práxis**. Organizadores: Cristiane Wosniak, Nirvana Marinho – Joinville: Nova Letra, 2011.

FERNANDES, Ciane. **Princípios em movimento na pesquisa somático-performativa**. Salvador: Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP (3.1 : 2015 : São Paulo)

\_\_\_\_\_. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2ª Edição – São Paulo: Annablume, 2006.

GEBER, P.; WELESON, M. **Teaching at the interfaeste of Daneste scieneste and somatics. Dianal of daneste medicine and scieneste**, v. 14, n. 2, p. 50-57, 2010.

HERRIGEL, Eugen. **A arte cavalheiresca do arqueiro zen**. São Paulo: Editora Pensamento, 1975.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da técnica Klauss Vianna**. São Paulo: Summus, 2007.

\_\_\_\_\_. **Qual é o corpo que dança? Dança e educação somática para adultos e crianças**. São Paulo: Summus, 2012.

ROSA, Tatiana Nunes da. **A pergunta sobre os limites do corpo como instauradora da performance: propostas poéticas e, portanto, pedagógicas – em dança**. 2010. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SILVA, Caroline Turchiello. **Habitar somático: um corpo que abre os pontos para ver (-se) a partir de sua dança/performance**. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Centro de Artes e Letras, Unversidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2016.

STRAZZACAPA, Márcia. **Educação somática e artes cênicas: Princípios e aplicações**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2012. – (Coleção Ágere)

VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Summus, 2005.

VIEIRA, Marcilio Souza. **Abordagens Somáticas do Corpo na Dança**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 127-147, jan./abr. 2015.

WOLFF, Silvia Susana. **Momento de transição: Em Busca de uma Nova Eu Dança**. 2010. 127 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2010.