

IMPROVISAZÃO EM CAMADAS: O DIÁLOGO DAS ABORDAGENS SOMÁTICAS VOLTADAS PARA A PRÉ-PARA-AÇÃO DO DANÇARINO-IMPROVISADOR EM CONTEXTOS URBANOS.

Luciana Bortoletto¹

Robson Lourenço²

Valéria Cano Bravi³

Resumo: Este artigo reflete e discute a preparação para improvisação em dança a partir de dois processos em contextos urbanos. Embasado em Hubert Godard (2010), Steve Paxton (2022) e Klauss Vianna (2019), apresenta as abordagens somáticas como um dos possíveis caminhos para a preparação do dançarino-improvisador em tais contextos, através do relato de um trabalho artístico-pedagógico e outro artístico da primeira autora deste artigo, ao detalhar e refletir sobre procedimentos desenvolvidos na oficina ministrada no encontro “I Temporal”, em Uberlândia/2012, dentro da Universidade Federal da cidade. Relaciona o evento do município mineiro à obra “Pequena dança para crescer nos vãos”, cuja criação foi realizada na cidade de São Paulo no biênio 2014-5, através da Lei de Fomento à Dança do município. Apresenta a dialogicidade de como a preparação influenciou nas escolhas poéticas voltadas para atuação dos intérpretes-improvisadores na capital paulistana. Compara e discute ambos os contextos a partir da “Pré-para-ação” do corpo, conceito desenvolvido pela terceira autora deste artigo e que constitui uma série de procedimentos que sensibilizam, estimulam, processam e operam ações preliminares preparativas, que dão vida e sentido poético à arte do movimento, principalmente nas improvisações em dança refletidas neste artigo e realizadas em contextos urbanos.

Palavras-chave: Dança. Improvisação. Dialogicidade. Educação Somática. Criação.

¹ Artista da dança, pesquisadora e educadora do movimento. Diretora do ...AVOA! Núcleo Artístico e criadora-intérprete. Investiga a improvisação em dança em contextos urbanos, com base em abordagens somáticas do movimento. Atuou como coreógrafa e preparadora corporal convidada em núcleos de teatro e dança na cidade de São Paulo. Foi contemplada pelo Programa de Fomento à Dança para realização de projetos de pesquisa e criação na capital paulistana e ganhou o Prêmio Denilto Gomes, com a performance Solo de Rua (2013). Em 2023, desenvolve o projeto DESÁGUA, contemplado pelo PROAC Nº3, de 2022, voltado à elaboração de uma dança solo a partir do encontro com três rios e comunidades do seu entorno imediato: rio Embu-Mirim, rio Pirajuçara e rio Turvo, por meio de inventários participativos, cartografias e performances *insitu*. É graduanda em Artes Visuais pela UNINTER.

² Robson Lourenço é graduado em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero (1997), com Mestrado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (2012) e Doutorado em Artes da Cena pela mesma instituição (2017). Entre 2020 e 2022 desenvolveu pesquisa de Pós-Doutorado na Universidade de São Paulo, dentro do PPGAC-ECA/USP. Integrou o elenco do Balé da Cidade de São Paulo de 1993 a 2008, quando colaborou como intérprete e intérprete-criador nas principais produções do período. Atuou como professor-pesquisador na Universidade Anhembi Morumbi de 2009 a 2019 dentro dos Cursos de Dança, Teatro e Naturologia e dentro da Pós-Graduação de Comunicação e Semiótica. Em 2021 retorna à sua posição na Universidade Anhembi Morumbi. Também atua como professor-colaborador na graduação e na pós-graduação no Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP.

³ Mestra em Artes Cênicas - ECA/USP. Bacharel em Ciências Sociais com pós-graduação em Antropologia pela FFLCH/USP. Tem experiência na área de Sociologia, com ênfase em Sociologia da Cultura Brasileira, Antropologia Cultural, e História do Corpo. Desde 1996 pesquisa questões da dramaturgia na dança atuando na redação de projetos de pesquisa e criação cênica. Orienta pesquisa dramática do movimento dançado e a reflexão sobre a dinâmica estética-cultural contemporânea.

LAYERED IMPROVISATION: THE DIALOGUE OF SOMATIC APPROACHES AIMED AT THE DANCER-IMPROVISER'S PRE-PAR-ACTION IN URBAN CONTEXTS

Abstract: This article reflects and discusses preparation in dance improvisation through two processes in urban contexts. Based upon the thinking of Hubert Godard (2010), Steve Paxton (2022) and Klauss Vianna (2019), it presents somatic approaches as one of the possible ways to prepare the dancer-improviser in such contexts, through the reports of an artistic and pedagogical work done by the first author of this article, by detailing and reflecting on procedures developed in the workshop given at the meeting “I Temporal”, in Uberlândia/2012, within the Federal University in the city. It relates this event in the city of Minas Gerais to the artistic creation “Pequena dança para crescer nos vãos”, whose professional creation was carried out in São Paulo in the 2014-5 biennium, through the “Lei de Fomento à Dança”. It presents the dialogicity from how the preparation influenced the poetic choices aimed at the interpreters-improviser’s performances in São Paulo’s capital. It compares and discusses both contexts based on the “Pre-par-action”, a concept developed by the third author of this article and which constitutes a procedures serie that sensitize, stimulate, process and operate preparatory and preliminary actions, which give life and poetic meaning to the art of movement, mainly in dance improvisations reflected in this article and performed in urban contexts.

Keywords: Dance. Improvisation. Dialogicity. Somatic Education. Creation

Este texto propõe promover o diálogo entre dois processos que envolvem o tema improvisação em dança e os aborda sob o viés da preparação corporal voltada para esta práxis artística nas cidades de Uberlândia e de São Paulo. Ambos os processos foram mediados pela primeira autora deste artigo e, ao longo do texto, serão desenvolvidas reflexões e discussões de como a artista desenvolveu escolhas de preparação corporal para a criação artística na capital paulistana e também como condutora de processos artístico-pedagógicos na cidade mineira.

A metodologia para a pesquisa deste artigo envolveu pesquisa bibliográfica, análise dos projetos do ... Avoa! Núcleo Artístico, coleta/organização de dados, acompanhamento do trabalho desenvolvido pela artista na cidade de São Paulo e diário de bordo das propostas desenvolvidas tanto em Uberlândia, como em São Paulo.

O primeiro período a ser refletido serão os três dias da oficina ministradas pela artista estudada neste artigo dentro das ações promovidas pelo evento “*I TEMPORAL - Encontros de Dança Contemporânea e Composição em Tempo Real*”. Com coordenação de Ana Mundim, o I TEMPORAL foi realizado pelo Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia e também pelo Conectivo Nozes, em 2012⁴. O segundo viés de ponderações desenvolverá um pensamento sobre um dos procedimentos de preparação corporal voltados para a criação “*Pequena dança para crescer nos vãos*” (2014-2015), realizado pelo núcleo que a artista dirige na cidade de São Paulo, através de um trabalho baseado na improvisação em dança e criado especificamente para a Rua São Bento, na capital paulistana.

As atuações da primeira autora deste artigo ocorreram como artista convidada pela Universidade Federal de Uberlândia em 2012 e também como diretora/pesquisadora dos processos de criação na cidade de São Paulo. Ao refletirmos sobre ambas as participações da artista-improvisadora aqui relatadas, percebem-se suas naturezas distintas, pois o recorte de Uberlândia é de uma oficina de cunho artístico-pedagógico, dentro de um evento que promoveu ações artísticas, científicas e educacionais. Por outro lado, as ponderações a serem abordadas no processo de São Paulo têm como ponto de partida uma criação profissional em dança, baseada na improvisação voltada para o desenvolvimento de uma obra em contexto urbano.

⁴Entre os artistas convidados destacamos a presença da primeira autora deste artigo e também de Ana Mundim, Vanilton Lakka, Bruna Belinazzi, Líria Morays, Jarbas Siqueira, Élder Sereni e Patrícia Chavarelli.

Apesar do recorte a ser apresentado neste texto, a partir de relatos e reflexões sobre eventos com contextos tão específicos, uma pergunta disparadora elaborada pelo curador Luis Pérez-Oramas traça uma questão. Pérez-Oramas desenvolveu o eixo curatorial da Trigesima Bienal de Artes de São Paulo em 2012 e levanta uma indagação que se entrelaça ao pensamento tecido e aqui apresentado: “Uma coisa significa outra coisa quando muda de lugar?” . Para Pérez-Oramas, chama a atenção que as coisas nunca significam sozinhas, pois:

Elas sempre significam em relação com outras coisas ou elas significam na relação com memórias. Ou significam na relação com as palavras outras que as acompanham quando você fala delas. Mas além de tudo isso, as coisas significam diferentemente em função do lugar onde acontecem e também mudam de significação se mudam de lugar⁵.

Na relação entre a emergência de significados de acordo com o contexto de um acontecimento e, ao compor um pensamento de ligação entre as propostas voltadas para a improvisação em dança ocorridas em Uberlândia e em São Paulo, propomos aprofundar as características dos processos em ambas as cidades. O evento promovido pela Universidade Federal mineira em 2012 trouxe pesquisadores de improvisação de Salvador, de Uberlândia e de São Paulo. Artistas de cidades com contextos tão diferenciados apresentaram singularidades, similaridades e diferenciações entre si, ao abordarem suas práxis naquele período através de palestras, workshops, trabalhos artísticos e *jams* que ocorreram dentro deste evento. A oficina que aqui será abordada teve em sua maioria os alunos da graduação do Curso de Dança da Universidade Federal sediada naquela cidade, além dos professores da própria instituição.

Já a criação artística “Pequena dança para crescer nos vãos” é fruto do investimento da sociedade paulistana através do 16º edital da Lei de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo. Durante o período de criação artística, a artista propôs desenvolver um processo de improvisação em dança com outros cinco artistas-improvisadores em dança, que estudaram o percurso da Rua São Bento de julho 2014 a agosto de 2015. Este conjunto artístico desenvolveu um processo de preparação corporal integrado às possíveis relações poéticas do corpo com a arquitetura e os aliou

⁵ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=3wsHVdoEsLo>. Excerto retirado de 0:22 min a 0:55min. Acesso em 10.07.2020, às 11h53min.

aos históricos da Rua São Bento e também no contato com as especificidades dos trabalhadores, moradores de rua e pedestres ao longo de toda a sua extensão, deste que é um logradouro tradicional do centro da capital paulista.

Entre as relações possíveis a partir de um evento de cunho artístico-científico-pedagógico dentro de uma universidade mineira e um processo de criação na cidade de São Paulo, o desafio é encontrar uma maneira de isolar um aspecto dentro da tessitura do tema improvisação. Tendo como ponto de partida que essa rede que constitui a improvisação **como prática artística** e também **um modo de viver as coisas do mundo**, as perguntas que estarão presentes no tecer deste artigo são: como se elaborou a dinâmica entre percepção interna, estrutural e estruturante do improvisador em dança nos contextos da oficina em Uberlândia e nos processos de criação em São Paulo? Como esta percepção aliada à preparação voltada para a improvisação em dança foi construída através da relação com o outro e com o contexto da rua em ambas as cidades?

As duas questões finais que percorrerão a reflexão são: o que sustentaram e apoiaram o direcionamento dos gestos propostos pela artista que mediou ambos os processos de improvisação em dança em cada um dos ambientes abordados neste texto? E finalmente, haveria camadas de percepção do corpo que teriam transbordado em poéticas no processo de criação na cidade de São Paulo?

2. Entre o artístico e o processo pedagógico na relação com o espaço: o despertar e o integrar da coluna vertebral como pergunta para futuros improvisadores

O evento “TEMPORAL – Encontro de Dança Contemporânea e Composição em Tempo Real” foi uma espécie de imersão entre os dias 03 a 07 de dezembro de 2012. Ao longo dos quatro dias, os participantes desenvolveram oficinas de Improvisação em Dança, mesas temáticas, facilitação de jams e performances.

A oficina ministrada pela primeira autora deste artigo foi uma das atividades do “Temporal”. Com duração de 12 horas, ela iniciou na manhã de 03 de dezembro na Oficina Cultural de Uberlândia e durou três dias, com cada encontro tendo quatro horas/aula. De característica artístico-pedagógica, a oficina foi realizada a partir dos pensamentos das abordagens somáticas, quando as camadas corporais dos participantes foram convocadas a serem percebidas e direcionadas a partir da

percepção de fundamentos anatômicos e cinesiológicos, mas observados e percebidos a partir do corpo em primeira pessoa⁶.

A oficina foi estruturada de modo a desvelar dia-a-dia diferentes camadas de relação. Os encontros tiveram como objetivos integrar a escuta tecida no corpo individual de cada participante e, após isto, ampliar tais relações com o outro. Os encontros foram desenvolvidos primeiramente na sala da Oficina Cultural de Uberlândia, com o intuito do grupo dilatar esta tessitura em propostas nas ruas e praça do entorno da oficina

Para descrever a oficina realizada na cidade mineira, partiremos do pensamento de Hubert Godard (2012), cujos trechos de entrevista concedida à Patrícia Kuypers serão entrelaçados nesta reflexão.

Kuypers pergunta à Godard durante a entrevista: “Você pode me dizer qual foi sua primeira intuição, a visão, o que constitui o elemento central ou o elo de suas pesquisas? Qual é a coluna vertebral do seu questionamento? ”. Em suas palavras, Godard responde que sua primeira camada de pesquisa se apoia na relação entre percepção, gesto e espaço: “A primeira fase de qualquer percepção e de qualquer gesto consiste na tomada de referências no espaço. É o modo como vou me orientar que ditará a qualidade do gesto que seguirá.” (Godard, 2010, p. 5)

A partir do pensamento de Godard, refletimos que o ponto de partida proposto como ato inicial da oficina da mediadora em Uberlândia foi a proposição de que os participantes deitassem no chão. O contato com o solo foi conduzido a partir de instrução oral, trazendo gradualmente a escuta individual dos participantes para o despertar da atenção do corpo, em relação às partes que tocavam e não tocavam o solo.

⁶A diferenciação entre o conceito de *soma* e de corpo foi desenvolvida pela primeira vez por Thomas Hanna, em seu artigo *What is somatics?* (Hanna, 1986). Apesar da tradução do termo *soma* ser corpo em grego, Hanna diferencia os termos *soma* e corpo. Para ele o estudo do termo corpo é refletido em terceira pessoa, a partir dos conhecimentos anatômicos em cadáveres e seus desdobramentos, quando o objeto corpo e o sujeito que o estuda estão com distanciamento entre si. Já os conhecimentos do *soma* partiria do contato do sujeito como um todo, quando mente e corpo integram uma unidade, através de estratégias perceptivas e proprioceptivas do sujeito em contato com suas diferentes camadas corporais. O conceito *soma* é apresentado anteriormente em outras publicações de Thomas Hanna (Fernandes, 2012). O pensamento da oficina em Uberlândia foi inspirado em procedimentos e reflexões de uma tríade de percepção somática: a Ideokinesis (Todd, 2008), os fundamentos de coordenação motora de Marie-Madeleine Béziers (Piret/Béziers, 1992) e também nos princípios do artista brasileiro Klaus Vianna (Vianna, 2019).

Dentro deste período inicial de relação com o chão, gradualmente os integrantes foram convocando suas habilidades proprioceptivas através da voz da mediadora.

Para a artista condutora do workshop, aquele momento tinha o intuito de desvelar a escuta do corpo inicial. Assim, através da voz da mediadora, os participantes reconheceriam o contato com suas pulsações internas, com a atenção às suas próprias estruturas e também com relação às possíveis variações tônicas. Para isto, a mediadora propôs a atenção às mínimas camadas perceptivas e suas relações com os pequenos vetores internos ao todo de integrantes daquela oficina.

Nesse sentido, a mediação da artista alinha-se ao pensamento de Hubert Godard com relação à sua proposta de percepção do espaço, pois para Godard a orientação dada a uma pessoa precisa de:

[...] um mínimo de vetores. Um vetor que vai ser o substrato, o chão, e o outro que vai ser o espaço, a projeção no espaço. No início, dediquei-me completamente a uma das duas polaridades, a do espaço; enquanto que, muitas vezes, na dança contemporânea ou nas artes marciais, o chão é o substrato privilegiado. É todo um caminho de vida ao mesmo tempo estético e, particularmente, físico que permite reconstruir, para cada um, um esquema postural mais eficiente a partir de dados iniciais ligados à sua própria história. (Godard, 2010, p. 5)

Naquela oficina em Uberlândia, mínimos vetores corporais eram convocados através do despertar da atenção para si e para o espaço, como proposto anteriormente por Godard. Esta fase inicial era uma preparação individual de cada participante, quando a escuta consigo dos participantes seria ampliada e dilatária as possibilidades de contato com os outros da oficina. A partir dos procedimentos desenvolvidos pela artista primeira autora deste artigo, algumas questões podem ser levantadas: seria possível traçar diferentes espessuras de percepção corporal na relação entre os participantes daquela oficina? Como desenvolver procedimentos de integração ainda mais aprofundados e no contato direto com o corpo do outro? Seria possível eleger uma parte do corpo para desenvolver futuras relações entre os participantes e com o espaço do entorno da Oficina Cultural de Uberlândia?

Iremos ainda nos amparar na entrevista concedida por Godard a Patrícia Kuypers e refletida neste texto anteriormente, para traçar o caminho de percepção corporal daquela oficina na Universidade Federal de Uberlândia. Baseada no

questionamento de Kuypers a Godard, a condutora da oficina desenvolve um procedimento de toque, onde pergunta: “Qual é a coluna vertebral do seu corpo?”

Esta pergunta foi gradualmente respondida pelos participantes. Formaram-se duplas e cada indivíduo entrou em contato com o outro através do toque em conjunto com a visualização do esqueleto humano em resina plástica, que foi trazido como recurso didático para dentro da sala da Oficina Cultura de Uberlândia.

Para dimensionar cada vértebra, as duplas pinçaram e pressionaram os processos espinhosos, com leves percussões e balanços em cada uma delas. Percorrendo toda a extensão da coluna, da base do crânio ao cóccix, este procedimento poderia instigar aos participantes a possibilidade de perceberem os volumes, as densidades, os formatos e as distâncias entre uma vértebra e outra⁷.

Após o processo de toque em duplas, a mediadora da oficina propôs oralmente que os participantes, gradativamente, mobilizassem a coluna vertebral a partir do nível baixo e propôs a sucessão gradual, contínua e sustentada de apoios, gerando rolamentos, deslizos e variações de níveis no espaço.

Sensibilizadas as vértebras em duplas e o reconhecimento individual através dos possíveis movimentos de suas articulações, as várias colunas vertebrais dos presentes naquela oficina em Uberlândia apoiaram a investigação de cada um dos participantes para desenvolverem a percepção de si e também a do outro, abrindo o campo de experiência da improvisação através do estudo do movimento. Os estudos na oficina em Uberlândia permearam e integraram a percepção de cada indivíduo com a improvisação em tempo real, partindo das relações do corpo com a gravidade. Ou como pondera o artista Steve Paxton:

Em todo caso, a dança prosseguirá baseada em sensações, memórias, contagens, relações tanto com o espaço quanto com os outros dançarinos, percepções, humores e o marcar do tempo de uma sequência de sensações musculoesqueléticas que requerem negociações com a gravidade (Paxton, 2022, pág.26)

Partindo das sensações musculoesqueléticas que solicitam a cada instante uma negociação no estado presente com a gravidade. O toque realizado em cada vértebra aprofundou o estudo de movimento individual e foi aprofundado paulatinamente,

⁷ O procedimento desenvolvido em Uberlândia foi inspirado em Steve Paxton e apreendido pela primeira autora deste artigo no Estúdio Nova Dança, em São Paulo.

através de proposições de percepção-ação do corpo em movimento desenvolvidas pela mediadora da oficina. Gradualmente a mediadora da oficina desenvolveu propostas de levantamento de repertórios individuais, de percepção dos movimentos em duplas e, gradativamente, se ampliou a percepção da coluna vertebral em direção aos espaços da sala.

A sensibilização dos vários segmentos da coluna vertebral possibilitou que cada indivíduo entrasse em contato com a paisagem interna, a partir de um elemento condutor, as vértebras e as porções de cada coluna em movimento. Após a investigação da coluna vertebral em relação consigo, com o outro e com o espaço da sala de aula, o repertório levantado operou como uma espécie de suporte e apoio primordiais para os gestos que os participantes investigariam através da improvisação em tempo real realizada posteriormente, no momento em que se dirigiram às ruas do entorno da Oficina Cultural de Uberlândia.

Cientes de que a experiência na imersão da oficina mineira contava na maioria de seus participantes artistas em formação, talvez ali em Uberlândia fosse inseminada a curiosidade em alguns deles para trabalhar como intérpretes-criadores em futuras improvisações em dança na rua.

Partindo desse contexto artístico, científico e pedagógico, o texto refletirá sobre como os procedimentos da oficina realizada em Uberlândia foram dilatados depois no âmbito profissional em São Paulo. Para guiar a reflexão do próximo excerto levantaremos algumas perguntas: seria possível expandir o que foi relatado na cidade mineira e não eleger apenas uma parte da estrutura humana para desenvolver um processo de preparação corporal, voltado para a improvisação em dança? Ao diferenciar a proposta de improvisação em dança nos contextos mineiro e paulistano, como agenciar outros modos de perceber e ampliar os sentidos nos espaços públicos urbanos dentro da capital paulista?

3. A relação entre preparação corporal e a escuta dilatada: a sensibilização do corpo como mobilizadora para a emersão da poética corpo-rua.

Fundado em 2006, o ... Avoa! Núcleo Artístico é sediado no município de São Paulo e dirigido pela primeira autora deste artigo. Tal núcleo tem uma trajetória baseada

em criações coreográficas atravessadas pela linguagem de improvisação em dança com base nas abordagens somáticas. Seus processos criativos transitam pela integração da linguagem da dança com a poesia e a fotografia, com atuação e pesquisa em improvisação em dança, com enfoque em espaços públicos urbanos e não convencionais.

O projeto de criação e manutenção de pesquisa em dança que será abordado neste texto será: *Entre-Espaços: Relações possíveis no encontro com a rua*, contemplado pela 16ª Edição de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo, em 2014. Com duração de 12 meses, o projeto resultou na criação da obra “*Pequena dança para crescer nos vãos*”, elaborada a partir do encontro e ocupação por um ano ininterrupto da Rua São Bento, no centro histórico da capital paulista.

Focaremos na preparação corporal voltada para a improvisação em dança, para o desenvolvimento do processo criativo ao longo de um ano dentro do projeto apresentado, especificamente a partir da contribuição do coreógrafo Fabrice Ramalingom⁸, que foi um dos artistas convidados durante este período. Entre outros procedimentos em dança e sua integração com o pensamento somático, o coreógrafo aplicou uma preparação corporal que enfocava a sensibilização de três camadas do corpo via toque, com sua consequente percepção-ação através do estudo do movimento, que foram: Pele, Músculo e Osso. Para cada uma delas, Ramalingom também propôs verbos de ação que constituíram a prática de investigação da preparação corporal do grupo posteriormente

Para diferenciar como foi encaminhada a preparação corporal de cada camada do corpo e seus respectivos modos de tocar, apresentamos a seguir uma tabela onde o corpo é apresentado através de pele, músculo e osso e, ao lado, os respectivos verbos de ação propostos por Ramalingom:

⁸Fabrice Ramalingom bailarino, coreógrafo e pedagogo. Começou sua formação em 1986 no Centro Nacional de Dança Contemporânea em Angers, depois iniciou uma carreira como dançarino-performer no Centro Coreográfico Nacional de Montpellier, onde conheceu o coreógrafo Dominique Bagouet. Apresenta-se em peças criadas por Trisha Brown e Cia. Bagouet. Em 2006, funda a cia. RAMa. Artista residente no ADDMD11, artista associado à Agora - cidade internacional da dança em Montpellier - e também no CDC Uzès Danse. Dedicar-se à transmissão e ao ensino. Em 2005, passa a atuar como conselheiro artístico do Centro Coreográfico Nacional de Montpellier. Fonte: <http://ici-ccn.com/artistes/fabrice-ramalingom-biographie>

Tabela 1: Proposta de relação de Fabrice Ramalingom entre camadas do corpo e seus respectivos verbos de ação

CAMADA-CORPO	TOQUE/ VERBOS DE AÇÃO
PELE	Friccionar, deslizar, beliscar, “adesivar”, assoprar
MÚSCULO	Contrair-soltar, “estirar”, amassar, descolar o músculo do osso
OSSO/ ESQUELETO	Percutir, “pinçar”/dimensionar, articular, alinhar

Fonte: Autoria Própria.

Para o desenvolvimento do toque em camadas, Ramalingom sugeriu que o trabalho fosse realizado em duplas. Ambas as pessoas envolvidas permaneciam ao longo de todo exercício ativas corporalmente, porém de formas distintas. Quem recebia o toque deveria manter-se em constante movimento, com variações pelos três níveis no espaço. Diferente de conduzir, indicar ou manipular, o toque aplicado era recebido com plena autonomia pelo par que estava sendo tocado, mantendo uma investigação de movimento que incluía os modos dos intérpretes para se alongarem, se apoiarem e se deslocarem no espaço. Entretanto, ambos deveriam estar atentos aos ritmos do parceiro, cultivando o toque com vigor, precisão e velocidade, mantendo todo o corpo engajado nas ações, sem ultrapassar a camada em questão.

Assim, quem tocasse a pele deveria tocar com atenção à esta primeira camada corporal, sem ultrapassar o nível de pressão. O músculo deveria ser tocado com a ação de esforço muscular, sem ultrapassar a pressão a ponto de sentir o osso. E, por fim, o osso deveria ser devidamente mapeado com precisão e utilizando a intenção necessária para acessá-lo, tornando possível a percepção de suas dimensões, formatos e espessuras.

Com esse rigor técnico relacionado às qualidades de toque, distinguiram-se cada uma dessas camadas corporais em ambas as pessoas. Após todos os verbos serem realizados através da ação de tocar, haveria a troca de função: quem tocou deveria ser tocado e quem foi tocado passaria a ter o papel de proponente da ação de toque.

Ao longo do processo de doze meses que duraram os encontros e ocupações da Rua São Bento, gradualmente a preparação corporal proposta inicialmente por Ramalingom instalou modos de observar a Rua São Bento pelos integrantes do grupo.

Esta rua corta o centro histórico de São Paulo e começou a ser observada também em três diferentes camadas: primeiro pela sua arquitetura e pavimentação: depois pelo viés do fluxo e tensionamentos entre as pessoas e por último seus aspectos de conflitos de ocupação histórica. Esta tríade de camadas observadas dentro do processo de elaboração da poética Corpo-Rua foi integrada ao tripé pele-músculo-osso. Para desenvolver a compreensão de como a camadas do corpo se relacionaram com as camadas poéticas levantadas para a obra artística, a seguir apresentamos as suas relações:

Tabela 2: Camadas para a preparação corporal e camadas poéticas na criação da obra “Pequenas Danças para Crescer nos Vãos”, do ... Avoa! Núcleo Artístico e investigado na Rua São Bento em São Paulo, entre 2014 e 2015.

CAMADA-CORPO	CAMADA-RUA	TOQUE/INTERAÇÃO/VERBOS DE AÇÃO
PELE	Arquitetura, materiais utilizados para calçamento e fachadas, mapeamento das fachadas e estabelecimentos	Deslizar, friccionar, “adesivar”, beliscar, assoprar
MÚSCULO	Fluxos de pessoas, tensionamentos de direções e sentidos, tensionamentos entre instituições e pessoas (carros-fortes, bancos, polícia versus trabalhadores informais, pedestres, população de rua)	Contrair-soltar, estirar, descolar, amassar
OSSO/ ESQUELETO	Memória e História da rua São Bento e formação da cidade (Igreja-População Indígena, rios soterrados e encanados, topografia e indícios do passado)	Percutir, dimensionar, articular, alinhar

Fonte: Autoria própria

A rua São Bento quando observada do alto, remete a um estreito comprido que corta o centro histórico da cidade de São Paulo. Esta rua possui quatro quadras e três cruzamentos sendo todos assimétricos. A camada Pele foi representada poeticamente pela superfície da rua, como suas fachadas, seus calçamentos, seus materiais, as cores predominantes em toda a sua extensão e até mesmo o tipo de vegetação que brotava nessas mesmas fachadas e solo.

Para abordar a pele houve a preparação através do ato de deslizar. Esta ação na rua significava uma qualidade específica de deslocamento contínuo e sustentado dos intérpretes-improvisadores ao longo do seu percurso. Os artistas também literalmente deslizavam o corpo nas fachadas e tocavam, em deslize, o chão. A ação de friccionar proposta pela preparação corporal revelava no encontro com a pele da camada-rua um

aspecto de movimentos curtos, rápidos e imprimindo maior ou menor pressão do corpo em contato com o outro ou com as camadas arquitetônicas e de pavimentação da rua.

Poeticamente a fricção tinha um valor simbólico de aquecer o lugar e também gerar uma espécie de desarmonia naquele ambiente da Rua São Bento, com pequenas transgressões em relação ao uso da arquitetura, escalando fachadas e portões de instituições bancárias, ou ainda alterações bruscas de velocidade durante um deslocamento.

A camada-corpo da preparação corporal voltada para os músculos encaminhou para a percepção poética das pessoas e seus fluxos constantes na Rua São Bento. O binômio contrair-soltar e os verbos estirar, descolar e amassar eram desenvolvidos no processo de aquecimento, que envolvia o vir-a-ser do corpo dos intérpretes-improvisadores, quando os artistas entravam em contato com o fluxo de pessoas, de trabalhadores, de pedestres, de população de rua e também com seus tensionamentos.

Tensão que muitas vezes os artistas tiveram que confrontar em articulação com o fluxo de carros-fortes e veículos de polícia, que entravam em conflito com os trabalhadores informais e moradores de rua, que habitavam os entre-espacos que a arquitetura da rua proporciona através de suas marquises.

A elasticidade e a alteração de tons dos intérpretes-improvisadores muitas vezes tinham que se adaptar a estas mudanças abruptas, acionando músculos que tinham que atuar em estado de escuta através de preparações e improvisações com os atos de se amassarem, se estirarem e também se descolarem. A poética da camada-rua do músculo trazia aos improvisadores as ações de se torcerem e de se mobilizarem, desenvolvendo a metáfora da torção do corpo com a capacidade de torcer a si mesmo e ao espaço, construindo a sensação de tridimensionalidade.

No processo de criação artística, a última camada poética que gradualmente se instaurou foi a dos ossos. Não por acaso, a estrutura do esqueleto no corpo é a mais profunda, abaixo da pele, da gordura, da musculatura e dos ligamentos humanos. Na preparação corporal, a camada-osso era desenvolvida através das ações de percutir, dimensionar, articular e alinhar o conjunto dos esqueletos dos intérpretes-improvisadores na rua.

Durante o processo, a sensibilização da pele dos intérpretes acessava a pele-rua e integrava o corpo dos artistas com a arquitetura e a pavimentação. Depois de

atentarem para os músculos do corpo, os intérpretes se relacionaram com os transeuntes e improvisaram com os conflitos entre policiais versus trabalhadores/moradores de rua.

Após todo o trabalho de preparação corporal envolvendo peles, músculos e ossos dos intérpretes com as diferentes poéticas emergidas dos encontros destas camadas corporais com o contexto urbano do centro da cidade de São Paulo, uma questão começou a emergir dentro da criação da obra daquele núcleo artístico na cidade de São Paulo em 2014: o que seria a camada mais profunda da Rua São Bento? Outra pergunta também surgiu na visão poética dos intérpretes: o que constituiria as funduras ósseas desta rua, que recebeu o nome de um santo católico?

Explanaremos brevemente sobre a Rua Direita, que corta a Rua São Bento nas imediações da Praça do Patriarca e é próxima ao Largo de São Francisco. A Rua Direita é o primeiro logradouro que apresentou um percurso não tortuoso na cidade, com um trecho linear. A camada sobre o nome “Rua Direita” amplifica o seu sentido, ao se perceber que direito é aquilo que se alinha ou é apumado.

Esta rua (que ficou “direita”), tomou o lugar de uma das ramificações do chamado Caminho do Peabiru, trilha indígena que ligava o Oceano Atlântico ao Pacífico. Saindo de cidades como São Vicente ou Florianópolis, o caminho do Peabiru tinha múltiplos entrelaçamentos e atravessava a porção meridional do continente sul-americano.

Segundo Franciscon, Marques e Azuma (2017, p. 107), a palavra Peabiru tem origem tupi-guarani e possui algumas traduções, como “Caminho forrado”; “Por aqui passa o Caminho antigo de ida e de volta”; “Caminho sem ervas”; “Caminho que leva ao céu”.

Os artistas-improvisadores do núcleo artístico perceberam que a Rua São Bento, que ocupavam há meses, cruzava em pavimento uma das ramificações do Caminho do Peabiru, que foi sobreposto posteriormente pela Rua Direita. Nas extremidades da Rua São Bento, havia duas igrejas: a do Largo de São Bento e a do Largo de São Francisco. Dirigidas por franciscanos e beneditinos, simbolicamente os ossos da camada-rua com nome bento começou a se instaurar para os intérpretes-improvisadores: um logradouro com nome católico, que talhava em pedras portuguesas um traçado beneditino e também sulcava em formato de cruz um caminho indígena.

A encruzilhada entre a Rua São Bento e a Rua Direita era um dos locais onde os ossos dos intérpretes eram tocados na preparação corporal para as poéticas do instante propostas pela obra do núcleo. Em pesquisa e em improvisação, o corpo e todas as camadas poéticas da rua eram desveladas, com o mais profundo da Rua São Bento soterrando o caminho de uma memória, que emerge em osso indígena aterrado pelos pavimentos e o esforço dos transeuntes.

4. Camadas de pré-para-ção voltadas para a improvisação: bases para o instante da poética corporal em acontecimento.

Neste artigo, pensar o fazer a dança sob o viés da preparação corporal do intérprete improvisador é um recorte privilegiado para se discutir estratégias sobre a improvisação na dança enquanto linguagem cênica. Primeiramente porque a questão da preparação corporal foi trabalhada em dois lugares de acontecimentos distintos: um de oficina e outro de processo de criação coreográfica. Em ambos se abre para o envolvimento da *corporeidade* como eixo primordial para se discutir questões de formação, treinamento/manutenção e, de instrumentalização técnica-expressiva de quem quer dançar na cena, principalmente àqueles que buscam aporte na pesquisa de linguagem em seus projetos singulares de criação.

Quando são considerados seus contextos socioculturais de origens específicas, agregam-se outros aspectos de distinção desses lugares. Por exemplo, a oficina aconteceu como parte da programação de um encontro em Uberlândia/MG, com o propósito de reunir diferentes profissionais de diferentes regiões do Brasil, para se discutir e refletir sobre a Improvisação em Dança sob diferentes formatos, entre eles o workshop aqui refletido. Por sua vez o processo de criação aconteceu com o propósito de elaborar a obra artística *Pequena dança para crescer nos vãos* (2014-15), resultante de um processo de pesquisa continuada sobre uma poética do corpo na cidade de São Paulo, subvencionado por um edital público municipal de fomento à dança.

A questão da preparação corporal na oficina promoveu um modo de problematizar e adquirir conhecimentos sobre a Improvisação em Dança, tornando-o um lugar com o propósito de transmitir um saber, um traquejo, ou, um modo de abordar a improvisação em dança, instigando sua discussão e reflexão por meio de uma experiência vivida no estatuto do próprio corpo. Quando no processo de criação, a

preparação corporal é primordialmente utilizada como um conjunto de recursos técnicos preliminares que aprontam o corpo para a improvisação em dança. Ou, mais especificamente, uma preparação corporal direcionada para a práxis artística da Improvisação em Dança na Rua, na qual desdobra a distinção dos lugares de acontecimentos das danças cênicas, isto é, das danças realizadas para *o se dar a ver*, com significados artístico-estéticos, não em edifícios teatrais, mas transmutando a rua como cenário intertextual.

Estamos a pensar a dança considerando-a como um sistema de significantes simbólicos, portanto, históricos, culturais, filosóficos e políticos. Assim como qualquer outra linguagem, organiza, opera e orquestra dispositivos composicionais e que historicamente para a dança cênica, esboçar-se-á a acepção de *composição coreográfica*, como descreve Michel Bernard (In Marzano, Souza et al, 2012, p. 248-53) para designar sua *qualidade ou ordenação sensorial específica*, diferenciando-a de outras seis qualidades que definem outras artes⁹. A qualidade sensorial específica da *composição coreográfica* traz como matéria prima dessa expressão, *o estatuto do próprio corpo* em situação de movimento dançante atrelado à intertextualidade de onde se insere.

Estamos então, a pensar a Improvisação em Dança, isto é, uma *composição coreográfica* que se faz no *instante* de seu acontecimento performático. Não segundo uma gramática gestual pré-codificada e/ou uma conduta espaço-temporal pré-definida, seja entre parceiros ou outros dispositivos composicionais. Aqui mais especificamente com o núcleo artístico apresentado neste artigo, falamos da linguagem de dança que acontece pela improvisação e, portanto, opera, organiza e orquestra dispositivos entre as possíveis poéticas do corpo na cidade. Em uma rede de sentidos tramada pelo caráter imediato daquilo que ocorre nos agentes envolvidos no ato da experiência vivida: artistas e transeuntes.

A diretora do núcleo traz de sua formação artística uma concepção de corpo que inclui a possibilidade de ele ser, em si, um *laboratório de percepções* e tem como aporte técnico as abordagens somáticas articuladas ao estudo de práticas organizativas da ação do mover-se dançante. O conjunto das condutas criadoras que partejam suas

⁹Michel Bernard descreve também outras distintas seis qualidades: a picturalidade, a plasticidade, a fragrância, o sabor, a teatralidade e a musicalidade.

produções artísticas, alimenta-se da pesquisa de linguagem compartilhada à ação pedagógica e vem no rastro do pensamento de Klauss Vianna¹⁰ e da escola Nova Dança¹¹. Seu projeto estético alinha-se à Improvisação, não só como procedimento para explorar e criar novas gramáticas de movimentos, e suas novas articulações compositivas, mas fundamentalmente como linguagem cênica, com a improvisação coreográfica no ato da experiência performática.

Aqui se faz possível inferir um conceito de pré-para-ação¹², em que o prefixo *pré* adere à noção daquilo que antecede, a preposição *para* com o sentido de propósito e a *ação* sob a acepção de definir o feito, que exige certas propriedades específicas para ser alcançado. Poeticamente poderia ser traduzido parafraseando Gilberto Gil, em seu verso cantado (...) *Agora que é quase quando*¹³. Isto é, uma série de procedimentos que sensibilizam, estimulam, processam e operam ações preliminares preparativas, que dão vida e sentido poético à dança.

Esse conceito reverbera uma tendência multidisciplinar bastante recorrente na formação do dançarino contemporâneo. Poderia ser compreendida como a busca, a

¹⁰Klauss Vianna (1928-1992), mineiro, bailarino, coreógrafo e um dos introdutores das abordagens somáticas no Brasil por meio de uma abordagem autoral, hoje nomeada Técnica Klauss Vianna. Sob o âmbito da pesquisa de linguagem coreográfica quando residindo na cidade de São Paulo, se destaca como um dos principais introdutores da prática de improvisação como linguagem cênica a partir da metade da década de 1980. Mentor cujos princípios orienta a pesquisa apresentada neste artigo, Vianna centrava sua atenção na dramaturgia da fisicalidade do intérprete, fundamentalmente criador e no caráter de imediatez da composição coreográfica que ocorre na própria vivência performática. Essa pesquisa de linguagem foi personificada no espetáculo *Dã-dá Corpo* de 1987, estreado no Teatro Cultura Artística em São Paulo; e no solo de Zélia Monteiro, *Estudo nº 1* (com voz de Madalena Bernardes), de 1988, estreado no *Movimentos de Dança*, no teatro SESC Anchieta, também em São Paulo

¹¹Estúdio Nova Dança - Estúdio de Pesquisa e de Criação de Dança, localizado na Rua 13 de Maio no *Bixiga* (Bairro Bela Vista/SP). Existiu de 1995 na 2007, inicialmente idealizado e dirigido por Adriana Grechi, Lu Favoreto Thelma Bonavita, Tica Lemos e por Cristiane Paoli Quito (posteriormente às saídas de Adriana Grechi e Thelma Bonavita). O Estúdio Nova Dança cumpriu um importante espaço de referência na produção da dança contemporânea paulistana pela sua proposta de ensino, pesquisa e criação atreladas à improvisação e às noções de autonomia e de processos colaborativos de criação. A terceira autora deste artigo fez parte da equipe colaborativa desde sua criação e inauguração, quando participou como redatora de projetos e relatórios de pesquisa em uma das companhias surgidas no estúdio. A partir da experiência do Estúdio Nova Dança, a terceira autora deste artigo também participou da criação da Cia Oito Nova Dança dirigida por Lu Favoreto, nas funções de orientadora da pesquisa dramaturgica e assistente de direção. Durante assídua frequência e atuação no espaço foi quando estabeleceu primeiros contatos com a primeira autora abordada neste artigo, também integrante da equipe de colaboradores e apoiadores do estúdio.

¹²Conceito desenvolvido pela terceira autora deste artigo em sua pesquisa sobre processos de preparação para uma investigação dramaturgica da corporeidade dançante e para a atuação em cena. Esse conceito é utilizado também como uma das ferramentas conceituais no estudo sobre a história das corporeidades dançantes enquanto linguagem cênica.

¹³Canção de Gilberto Gil *Aqui e Agora*, Álbum *Refavela/ 1977*.

investigação, a procura de novos parâmetros técnico-corporais constituídos na vivência criativa específica, para atender diferentes procedimentos de levantamento de materiais coreográficos, ou seja, em processos criativos. A partir dessa reflexão é possível estimar que essa tendência formativa nas práxis artísticas dançantes cria zonas de *indeterminação*, que deixam entrever outras exigências muito próprias em seu modo de trabalhar as práticas e as poéticas. Esse ambiente estético cultural favorece o surgimento da *dança de autor*, e do *intérprete-criador* que reconfiguram os modos de aprender e preparar o corpo cênico para seus métodos de composição e especificidade da experiência performativa e de estéticas peculiares.

A preparação corporal enquanto *experiência vivida* implica, agrega e articula diferentes naturezas de significado, o da imediatez naquilo que ocorre na própria vivência em seu cortejo de sentimentos, significâncias e sua irredutibilidade da própria vivência; ou como reflete Jorge Luiz Viesenteiner (2013) o da mediação lógica que instrumentaliza os saberes apreendidos, organizadores da experiência performativa. Sob essa perspectiva, tanto os conteúdos trabalhados no workshop como os procedimentos processuais para a criação coreográfica "*Pequena dança para crescer nos vãos*" vinculam-se aos processos de formação e/ou de treinamento do artista da dança aplicados na pesquisa de linguagem, potencializam a autonomia criativa do intérprete, e se fazem pela mediação lógica fruto de uma experiência vivida na trajetória profissional da artista proponente do projeto.

Referências

BERNARD, Michel. Coreografia. In: **Dicionário do Corpo**. Org. MARZANO, Michela; Trad. SOUZA, Lucia Pereira de. [et al] São Paulo: Loyola, Centro Universitário São Camilo, 2012. BÉZIERS, Marie-Madeleine. **A coordenação motora: aspecto mecânico da organização psicomotora do homem**. Marie-Madeleine Béziere e Suzanne Piret; [tradução Ângela Santos; revisão técnica de Lúcia Campello Hahn]. São Paulo: Summus, 1992.

FRANCISCON, Anderson / MARQUES, Caroline Salgueiro da Purificação / AZUMA, Maurício Hidemi. **A arquitetura na reprodução da memória: o caminho de Peabiru**. Akrópolis Umuarama, v. 25, n. 2, p. 103-116, jul. /dez, 2017.

GODARD, Hubert. **Uma entrevista com Hubert Godard**. Concedida à Patricia Kuypers [tradução Joana Ribeiro da Silva Tavares e Marito Olsson-Forsberg]. Revista Repertório, v. 2, nº 2, 2010

PAXTON, Steve. **Gravidade**. São Paulo: n-1 edições, 2022.

TODD, Mabel Elsworth. **The thinking body: a study of the balancing forces of dynamic man**. Maine: The Gestalt Journal Press, Inc., 2008.

VIANNA, Klauss. **A dança** [recurso eletrônico]. Klauss Vianna: em colaboração com Marco Antonio de Carvalho – São Paulo: Summus, 2019

VIESENTEINER, Jorge Luiz. **O conceito de vivência (Erlebnis) em Nietzsche: gênese, significado e recepção**. Revista Kriterion, vol.54, no.127. Belo Horizonte, Junho/2013.
Recebido em: 07/09/2023 Aceito em: 18/10/2023

Recebido em: 07/09/2023 Aceito em: 18/10/2023