



X COLÓQUIO INTERNACIONAL

"Educação e Contemporaneidade"
22 a 24 de Setembro de 2016
São Cristóvão/SE - Brasil



ISSN: 1982-3657

O OBJETO ENQUANTO ISCA CATALIZADORA DE MOVIMENTOS

RENATA CRISTINA ALVES

EIXO: 16. ARTE, EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE

A pesquisa usa como metodologia a Crítica Genética, uma ferramenta para o estudo dos processos criativos, investigando a obra de arte na sua elaboração. Pressupomos que as relações entre o performer-criador e objetos são fontes muito ricas de impulsos para novas criações. Os objetos são vistos como iscas catalizadoras de sentimentos, auxiliando no processo de autodescoberta para a escrita de novos textos corporais. O processo descrito é a construção do solo "Os pés da Bailarina", desenvolvido em parte no Laboratório de Investigação da Cena Contemporânea da Universidade Federal Fluminense e em parte em laboratórios individuais. **PALAVRAS CHAVE:** Objetos Cênicos, processos artísticos, training.

INTRODUÇÃO Nessa pesquisa buscamos mostrar os percursos de um processo de criação, expondo as indagações no tempo em que elas ocorreram. Olhamos para o processo, acreditando que nele se esconde a maior riqueza de uma obra artística; focamos nos preliminares da apresentação, acreditando que o produto é uma evolução de um processo que se transforma em bem de compartilhamento com o público. O *training* aqui desenvolvido pelas práticas no Laboratório de Investigação da Cena Contemporânea foi definido a partir da noção trazida por Grotowski (1971) e Medina (2011), de que o *training*, mais do que uma simples ginástica do performer, é um meio de vida, uma construção e uma estruturação de si. Os objetos utilizados no processo criativo não foram tratados como simples acessórios, mas como seres pensantes e criativos da obra, como Gil (2001) classifica em seu corpo paradoxal. Um objeto que cria tensões, mais do que um simples elemento de decoração, é essencial no desenvolvimento do espetáculo e fundamental na cena. Acreditamos que entrar em contato com o objeto traz novas possibilidades de movimento. O objeto provoca conflitos ao corpo do bailarino gerando novas descobertas

corporais. Gil (2001) fala dessa osmose do corpo quando está em relação com o objeto. As novas descobertas surgem porque o objeto, ao exigir uma nova relação com o exterior, ativa o inconsciente do bailarino, esse prolongamento do seu corpo é impregnado de forças inconscientes. O objeto ao se unir ao corpo transforma-se num devir outro, é uma junção de interiores através do exterior. Foi essa consciência do outro que está penetrado em mim a fonte geradora de movimentos e percepções nos processos exemplificados no corpo do trabalho. Ao relacionar com os sapatos, a bailarina Renata Alves era obrigada a repensar sua relação com o solo, seu ponto de equilíbrio, suas possibilidades de movimento, o que permitia seguir novos caminhos e ter novas percepções do movimento. Essa imanência e escuta é a maior fonte criativa de novas possibilidades corporais com o objeto, pois geram trocas energéticas e diálogo do corpo com o mundo. É uma reestruturação de fronteiras do corpo com o mundo, o corpo absorvendo e se transformando ao entrar em contato com o objeto. **Os pés da Bailarina** O trabalho prático desenvolvido foi solo-performance, intitulado "Os Pés da Bailarina"[i] utilizando como método de análise dos processos criativos a Crítica Genética, tendo como base a pesquisa cênica realizada no treinamento do Laboratório de Criação da Cena Contemporânea (LCICC)[ii] - UFF, desenvolvido e coordenado pela professora Doutora Martha Ribeiro, o qual Renata acompanha desde 2013, e as práticas desenvolvidas por ela na Rose Ballet Escola de Dança - Divinópolis/MG. Foi desenvolvido o protexto, no modelo de um Diário de Bordo, em foram relatados os laboratórios feitos no ano de 2014 para a criação do espetáculo *Mas Afinal, quantos somos nós?*

[iii] E as práticas feitas por Renata em Divinópolis. Esse dossiê, segundo Sales (2008), é o ponto de partida para a construção e organização do material de pesquisa. Ele contém as práticas e laboratórios realizados, os caminhos percorridos e algumas sensações corporais. Vale lembrar que o corpo toma suas próprias decisões e algumas não são possíveis de serem catalogadas, porque nem sempre têm explicação. O corpo decide e se confia. Quando Renata estava no LCICC, relatava as práticas e as sensações, uma vez que a direção era da pesquisadora Ribeiro. Em Divinópolis relatava as práticas e as decisões de qual caminho seguiu. Nesse momento em que estava sozinha foi muito difícil quebrar bloqueios, porque tinha que se preocupar em ser quem fazia e quem observava as ações. O treinamento corporal foi baseado no sistema Viewpoints, nas pesquisas de Grotowski, Bausch, Laban e nos treinamentos desenvolvidos pelo Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea (LCICC-UFF). A criação do solo-performance começou dentro do projeto de pesquisa e extensão "Pirandello Contemporâneo", coordenado pela Dra. Martha Ribeiro, no qual uma das bases de investigação para a criação são as relações corpo-espaco-objetos cotidianos. E num segundo momento deu-se continuidade à pesquisa, em laboratórios individuais, focando nos fatores do movimento de Laban e na construção por repetição e utilização de objetos. Os objetos utilizados foram selecionados a partir do segundo momento da proposta, quando trabalhamos com objetos cotidianos partindo de pesquisas sobre colecionadores,

para unir as duas vertentes dessa pesquisa, objetos e repetição. A base dos movimentos trabalhados tinha como foco a quebra do corpo cotidiano para se chegar a um corpo vivo e orgânico em cena. Os laboratórios dirigidos por Ribeiro interrogavam o interior através de tensões causadas pela mudança na respiração, utilização do espaço, contato e confronto com o outro, exploração do olhar, fluxos, do meio e dos textos de Luigi Pirandello[iv]. O corpo extracotidiano, vivo, decidido, de Barba (2009), para o qual por menor que seja a ação é preciso utilizar o máximo de energia, ao contrário das nossas ações cotidianas, era sempre buscado através dos laboratórios desenvolvidos no Projeto. Ribeiro provocava essa tensão pela exploração do espaço, onde, desde o começo do processo, o palco foi dividido em raias, e cada performer ficou a maior parte do espetáculo preso na raia referente a sua personagem-presença[v]. Essas tensões físicas pré-expressivas exigiam grande concentração, ampliando a percepção do todo que estava ocorrendo em cena. Essa parte do processo que ocorreu no LCICC, levaram Renata a, como dito por Barba, “*aprender a aprender*” (2009, p.26). Nesse período, sob orientação de Ribeiro, e em relação com todos os envolvidos no processo, Renata aprendeu a “quebrar” com as técnicas que vinham impregnadas em seu corpo, a se livrar dos bloqueios e cargas que carregava. Nessa nova perspectiva e busca pelo corpo extracotidiano de Barba e as ações físicas de Grotowski, a bailarina descobriu uma nova forma de ver e pensar o seu corpo num processo, que diferenciou muito dos caminhos que tinha percorrido até então. Aprender a aprender tudo novamente, numa busca sem fim. A cada laboratório ocorrido durante esse processo, uma nova descoberta, uma nova quebra, novas formas de ver seu corpo surgiam; era ao mesmo tempo doloroso e instigante. Sentia que estava me livrando do corpo pobre, engessado pela técnica, conforme coloca Barba (2009), e permitindo que um corpo vivo viesse à tona. No segundo momento, Renata trabalhou sozinha, era ao mesmo tempo quem praticava e quem observava as ações. Foi mais difícil provocar os rompimentos com a prática e por esse motivo optou por trabalhar somente a repetição e as teorias de Laban. Com a repetição trabalhou a ponto de provocar vazios no pensamento e permitir que seu corpo reagisse aos movimentos pelos caminhos que ele queria, o caminho mais orgânico. Utilizou a exaustão trabalhada por Bausch para chegar a esse estágio corporal de autonomia do movimento. De Laban trabalhou os fatores do movimento por meio do seu gráfico do esforço, e cada dia um fator era a base das novas movimentações. Renata selecionou, livremente, objetos cotidianos. A partir do pensamento de Kantor, desviamos seu atributo funcional para expor sua essência enquanto objeto livre, sem o peso da sua função cotidiana. A partir dessa seleção, trabalhou experienciando as movimentações, já desenvolvidas com outros objetos que não fizeram parte do espetáculo. Para essa criação, escolhemos sapatos, por alterarem a estrutura da postura corporal, são também grandes fontes para propostas criativas de movimentos. A paisagem se chama “Os pés da Bailarina”. Trabalhar com sapatos mantém a relação com esses pés que sofrem presos, machucados, mas continuam sua função de caminhar ou dançar. A escolha por sapatos foi

inconsciente, mas são objetos que contribuem para a discussão sobre esses pés que dançam, caminham, saltam, e, na maioria das vezes, são o suporte desse corpo dançante. **A Imanência dos Objetos** O primeiro objeto trabalhado, dentro do espetáculo *Mas afinal, quantos somos nós?*, foi uma cadeira desenhada pela diretora Ribeiro era branca e tinha formas diferentes das convencionais. O acento e o encosto eram tortos, o que provocava um certo desconforto ao ser utilizada no sentido funcional. Um lugar de alívio desconfortável para a bailarina. Mesmo sentada para descansar, ela tinha o desconforto do acento torto. Findado esse processo dentro do LCICC-UFF, partimos para a segunda parte do processo de criação, na qual o mesmo solo que fez parte do espetáculo seria ampliado, acrescentando a pesquisa com mais objetos. Pesquisando qual base seria utilizada na busca de objetos para compor a criação, pensamos em objetos que são utilizados por colecionadores e que poderiam auxiliar na criação de novos movimentos. No dicionário Magno (1992), a palavra coleção é definida como reunião de coisas da mesma qualidade. Colecionar, mais do que uma simples acumulação de objetos, é uma arte, é uma atividade cultural de pesquisa de busca por objetos que trazem de volta para o colecionar um mundo perdido. Colecionar é uma forma de diminuir nosso esquecimento do mundo, lembrar fatos e nos aproximar da nossa própria vida. Essa simples ideia com o objetivo de juntar repetição e objeto teve mais ligação com o todo da pesquisa do que podíamos imaginar a princípio.

É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular de completude. (...). É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração de um sistema histórico novo, criando especialmente para esse fim: a coleção. (BENJAMIN, 2006, p.239) Nessa citação de Benjamin (2006) já percebemos que o ato de colecionar dialoga muito com as propostas trazidas nessa pesquisa. Ao supor que o colecionador desliga o objeto de suas funções primitivas, relacionamos com o assalto do objeto de Kantor (2008). Durante toda nossa pesquisa, o objeto é sempre visto além de sua funcionalidade primitiva. Todos os processos aqui desenvolvidos tiveram como função livrar o objeto desse peso cotidiano, dessa funcionalidade que lhe é imposta. Ressalte-se que os sapatos utilizados em nossa pesquisa, em momento algum foram considerados como um objeto necessário para a vida cotidiana, como algo que nos protege do solo, do frio, do calor. Ele foi sempre visto como algo presente para modificar o equilíbrio da bailarina e sua relação com o solo. Os sapatos representam obstáculo na relação livre, sem aderência da

bailarina com o solo, obrigando-a a pensá-los e a transformá-los em parte do seu corpo. O objeto no processo teve voz e foi visto como um corpo pensante da obra, a extensão do corpo do ator (GIL, 2001). Performer e objetos procuram uma completude na relação entre eles. Passar pela vida já nos leva a colecionar algo, seja memórias, sonhos, papéis, conhecimentos, mas aqui, além dessa simples acumulação livre e até inconsciente tratamos da arte do colecionismo, na qual os objetos são cuidadosamente procurados por seus colecionadores. Colecionar é estar sempre na busca de preencher um vazio. A graça da coleção está além da acumulação, está na eterna busca. Busca não só de objetos, mas de imaginação, de memórias, de lembranças, busca por organizar o mundo exterior. Um colecionador tem como objetivo eternizar suas vivências. Quando começamos a pesquisar quais objetos são colecionados, vimos que assim como nas criações artísticas, a gama de possibilidades é imensa. Não há limites para essa escolha de objetos. Por isso, o colecionismo pode ser uma arte de todos, qualquer idade, qualquer cultura, qualquer classe social, as coleções vão desde obras milionárias a simples papéis. Para essa pesquisa escolhemos os sapatos, pois acreditamos que eles, ao alterarem o apoio ao solo do performer, podem causar novas sensações obrigando-o a repensar os movimentos naquela nova base. Por esse motivo, além dos pés descalços exploramos também os saltos, os sapatos presos e os soltos dos pés. As relações com os objetos foram propostas a partir dessas noções aqui explicitadas, de um objeto livre das suas funções cotidianas. Por mais que os sapatos aqui tenham sido utilizados nos pés, eles foram sempre vistos como uma alteração da base de apoio do bailarino. Assim como a cadeira torta teve como função causar desconforto à bailarina, os sapatos causaram a desestabilidade e nova instabilidade ao performer. Repetindo na visão dos objetos

No segundo momento, Renata desenvolveu exercícios baseados na teoria de Laban na Rose Ballet Escola de Dança, em Divinópolis - MG. Nesse período ela mesma aplicava as atividades sobre o processo já existente. Utilizava as mesmas frases com as propostas de exploração dos fatores do movimento criadas pelo coreógrafo. O primeiro fator trabalhado foi o espaço. Ela começou por esse fator para que pudesse se livrar das amarras criadas pelo trabalho nas raias do espetáculo. Quando libertou o corpo dessa ideia, começou a explorar mais o espaço com movimentos em todas as direções. Explorou as quedas para frente, caminhadas para fora da cadeira, rolamentos, dentre outros movimentos que antes estavam sendo explorados só na lateral da cadeira. Sem sombra de

dúvida esse fator livrou o corpo das tensões do limite espacial e deu a sensação de liberdade para explorar movimentos em qualquer direção. O fator tempo foi trabalhado na mesma linha do Professor Luiz Mendonça. Executava a frase do mais lento ao mais rápido que conseguia. Explorou algumas vezes ir progredindo ou regredindo a velocidade, mas também fazer várias repetições lentas e várias rápidas. São cansaços diferentes, as frases rápidas trazem um tipo de cansaço diferente das lentas. Parece que a rápida é mais aeróbica e a lenta mais densa. As frases rápidas deixavam Renata cansada, com a respiração ofegante e mais dispersa. Já as frases lentas a deixavam mais centrada, mais tensa, chegava a sentir dores, principalmente na região do trapézio. Inconscientemente, ao trabalhar tempo, o fator fluxo do movimento acabava sendo trabalhado junto. Quando a frase era muito rápida, ela não conseguia conter os caminhos e o movimento ficava cada vez mais fluido. Algumas vezes ela batia no próprio corpo durante esses experimentos de fluidez de movimento. Os sons das batidas já vinham sendo explorados desde um dia que sem querer uma mão soltou da outra e bateu no corpo, fazendo som, durante os ensaios no LCICC-UFF; Ribeiro então pediu que ampliássemos esses movimentos e fizéssemos mais batidas. Na exploração do tempo rápido e fluência livre, o corpo faz muitos caminhos novos, cada vez ele passa pelo que ele entende ser o mais orgânico para o momento. Muito deles não consegui nem captar, mas o corpo responde pelos seus próprios meios e esses nem sempre podem ser sistematizados. O cenário do solo, desenvolvido nesta segunda fase, foi composto por vários sapatos jogados pelo chão. Os vários sapatos espalhados pelo palco ilustraram a ideia da acumulação, mas somente três participaram ativamente do processo, sendo utilizados pela bailarina durante as cenas. A proposta da utilização dos sapatos é a exploração do equilíbrio da bailarina e seu contato com o solo.

“O equilíbrio extra-cotidiano exige um esforço físico maior, e é esse esforço extra que dilata as tensões do corpo, de tal maneira que o ator-bailarino parece estar vivo antes mesmo que ele comece a se expressar.” (BARBA; SAVARESE, 1995, p.34) Os sapatos escolhidos foram um tênis simples, de uso cotidiano, um chinelo popular e um sapato de salto vermelho. A questão maior do processo coreográfico foi deixar que o corpo respondesse aos objetos utilizados a partir do cansaço provocado pelas diversas repetições das frases coreográficas com a interferência dos objetos. Cada frase foi repetida somente uma vez com cada objeto, mas essa frase final foi resultado de uma série de repetições levando o corpo à exaustão com cada objeto trabalhado. Além das diferenças nos movimentos, causadas por esse cansaço do corpo, foram trabalhadas as limitações e novas possibilidades trazidas a cada troca de sapato. A alteração do suporte da bailarina

obrigava-a a se relacionar de forma diferente com a frase coreográfica a cada repetição. Laboratórios e os Objetos Utilizados

O *training* no LCICC-UFF focava sempre a questão da repetição e da exaustão da bailarina. Durante todos os encontros do processo era pedido que repetisse uma pequena frase de movimentos até compreender como o corpo respondia àquele mesmo estímulo, focando sempre nos novos caminhos que eram propostos pelo corpo ao ir se exaurindo. Os movimentos da cadeira foram sugeridos por Ribeiro, que pediu movimentações de braços, sentada na cadeira, uma queda e uma recuperação. Esses elementos foram repetidos diversas vezes, tanto a sequência completa, quanto fragmentos dela. Muitas vezes, repetia-se um movimento e voltava ao seu ponto inicial, até que esse se transformasse em um novo movimento. Essas repetições foram sempre marcadas pelo meu cansaço, pela respiração ofegante e quando meu corpo já não respondia mais aos estímulos iniciais da mesma forma. A cadeira foi o primeiro objeto a ser trabalhado. Quando vista pela primeira vez, a sensação foi de repulsão, Renata não entendeu a proposta uma vez que para o público aquela alteração no acento não era percebida e já para ela era um tremendo incômodo. Mas os objetos precisam ser presenças para o performer e não para o espectador. Aos poucos, a cadeira deixava de ser somente um objeto de descanso e passava a ser alguém presente, não era possível ignorar aquela presença. Renata mantinha-se sentada na beirada baixa da cadeira e com os pés mais para a direita, isso a protegia do desnível do acento, mas a colocava em risco de queda. O corpo ficava mais tenso para conseguir esse equilíbrio na metade do acento. Não foram precisos muitos ensaios para Renata se sentir confortável com a cadeira, não que esse conforto não causasse nenhuma tensão, mas não causava dor e desatenção na cena. A cadeira participou de toda a cena estando presente como suporte, lugar de descanso, desconforto, algo que dividia o espaço e principalmente como parte dessa bailarina, porque esteve totalmente intrínseca à frase coreográfica. No segundo momento, foram feitos laboratórios individuais, tendo como foco a experimentação da frase criada dentro do espetáculo com os objetos escolhidos. O solo contém cinco repetições da frase coreográfica. Selecionamos três sapatos, considerando que a primeira e a última repetição foram realizadas descalças. Na pesquisa desenvolvida individualmente Renata continuou a trabalhar a repetição da frase coreográfica ou fragmentos dela, de forma incessante. Manteve a primeira frase da série de repetições que ocorreram no espetáculo, mantendo o peso e a respiração ofegante como na última frase executada. Buscou como foco a experimentação dos objetos "sapatos". Foi preciso criar mais movimentos para a frase do espetáculo, a qual era bem curta. Depois da frase coreográfica pronta, começou a experimentar os objetos. Foram escolhidos três sapatos de uso pessoal que são de maior uso cotidiano e que trouxeram diferentes indagações coreográficas ao processo. A necessidade de repensar o equilíbrio em cada movimento, a mudança de movimentações, como giros, por causa das diferentes aderências ao solo, a obrigação da permanência com os objetos em movimentos como saltos, rolamentos. Cada objeto fazia repensar

o corpo executando a frase de movimento. Os tênis aqui trabalhados foram simples e usados no dia a dia, solado totalmente plano e de borracha. O tênis foi um componente que representou o que Kantor (2008) afirma sobre escolher um objeto que tem uma funcionalidade muito definida e a dificuldade de ir além dessa funcionalidade. Bergstein (2013), depois de falar sobre os recursos naturais do corpo que o tênis buscava, o coloca como um objeto que veio com a emancipação da mulher na sociedade, sendo então, um sapato muito funcional, trazendo de volta o conforto e a resistência aos pés das mulheres. As sugestões de movimentos sobre a coreografia trazidas pelos tênis foram bem pequenas, pois além da sua funcionalidade como sapato já ser bem definida e limitada de alterações, ele não altera contato e o equilíbrio da bailarina em relação ao solo. O uso dos tênis se aproxima da sensação de pés descalços, incomodaram um pouco na questão de aderência ao chão. Como eram poucas as limitações, Renata resolveu explorar com esse objeto a repetição, a velocidade e os saltos. Nessa frase executada com o tênis, repetiu várias vezes a mesma sequência ou parte dela numa velocidade muito rápida. Com essa exploração da repetição e velocidade, a respiração foi o que mais se alterou nesse processo. Seu corpo ficava cada vez mais cansado e pesado, a respiração ofegante e os pés pareciam estar cada vez mais presos ao chão. À medida que o corpo cansava, parecia que as solas ficavam mais aderentes ao solo. Renata não alterou nenhuma movimentação portando esse objeto, mas os giros com os pés no chão ficavam cada vez mais difíceis de serem realizados conforme o cansaço aumentava. O chinelo foi um processo muito interessante, ele trouxe uma tensão ao corpo todo, causada pela necessidade de se manter o chinelo nos pés. Os pés claramente ficavam tensos, com os dedos dobrados e fazendo muito força para que o objeto não se desprendesse do pé e voasse pelo palco. Durante os dias de laboratórios com o chinelo, os pés estavam doloridos e o corpo fadigado da tensão exercida mediante o contato com aquele objeto. O chinelo fez refletir sobre as tensões desnecessárias e extras que Grotowski (1971) diz em seu Teatro Pobre. O corpo todo se modificou, todo ele se tensionou com o uso daquele novo objeto, que por mais que fosse uma extensão muito utilizada no dia a dia, prende-se fisicamente muito pouco aos pés, podendo perder o contato a qualquer momento. Com isso o corpo precisava fazer uma força muito grande para manter o contato com o objeto, tensionando muito musculaturas desnecessárias. O chinelo foi o objeto que deixou o corpo em maior alerta, por mais que fosse uma tensão excessiva, a presença que o chinelo provocou no corpo foi grande. A necessidade de usar aquele objeto fez com que todas as musculaturas estivessem presentes naquela relação, estivessem ali, naquele momento. Com os laboratórios e as inúmeras repetições, o corpo foi se tornando o próprio objeto e aos poucos se livrando das tensões extras. OS pés continuaram tensionados, a força que eles faziam, principalmente nos dedos para manter o chinelo nos pés, continuaram até o fim do processo. O sapato de salto foi o objeto que mais acarretou problemas na relação com o solo. Por mais que nós mulheres sejamos habituadas a esse objeto, quando se trata de dança o corpo exige alguns cuidados. Os sapatos de salto

modificam radicalmente a postura de quem usa. Como grande parte da frase de movimentos acontece no chão ou sentada na cadeira, as minhas maiores dificuldades com o salto vieram nas transições entre essas posições, nas recuperações do chão para a cadeira ou posição de pé. Nos movimentos em pé, existia a tensão corporal para se manter em pé no salto, Renata sentia essa tensão principalmente na panturrilha e na lombar, nos pés sentia a pressão na parte frontal inferior. O corpo já respondeu a esse estímulo bem, uma vez que Renata utiliza esse tipo de sapato no seu dia a dia. Por poupar mais das movimentações rápidas, a respiração pouco se alterava com esse objeto; o foco era perceber como ele reagia às transições e adaptações nessa nova condição. Renata percebeu o corpo já mais adaptado às formas de equilíbrio com o sapato de salto, utilizado para movimentos sem acrobacia. Existe, claro, uma tensão, mas essa já está dosada, já não excede a sua necessidade. Isso se dá, talvez, pelo tempo que Renata já se relaciona com o objeto. É um objeto que exige o corpo presente o tempo todo, o abdômen contraído, os pés doloridos, o equilíbrio comprometido, tudo isso fazia Renata ter uma nova relação com seu corpo executando a frase de movimento. Como já dito, não gerava tensão extra, mas a tensão natural já é percebida nas execuções e suficiente para deixar meu corpo em alerta. Os movimentos de recuperação do chão, seja para a cadeira, ou para outra postura, precisaram de uma atenção especial. Não precisaram ser mudados, mas precisaram ser repensados todos os caminhos com calma. Alguns movimentos sofreram alteração de tempo, e as repetições foram mais focadas no quesito peso do que velocidade, uma vez que a velocidade com o salto poderia provocar alguma lesão. O corpo tensionava algumas vezes, principalmente em movimentos rápidos e acrobáticos, talvez pelo medo de lesão. Sabe-se que o salto pode provocar grandes danos por menor que seja a torção causada. Por esse motivo, nos laboratórios com o salto começava sempre executando a frase de movimento em velocidade menor, estudando e pensando todos os caminhos calmamente, para depois chegar à velocidade certa e à repetição exaustante. Todos os objetos foram trabalhados sobre sua influência física nos movimentos, não se focou em memórias ou sentimentos porque eles não me levaram a isso, as relações com esses sapatos não proporcionaram relações íntimas na questão da memória sentimental, mas as novas possibilidades físicas que cada sapato trazia. Serviram como fonte criativa para novas movimentações. As vivências com todos os objetos trouxeram grandes questões e novas percepções à mesma frase de movimento. As impossibilidades de movimentações geravam as questões: quais caminhos percorrer?

Como o corpo pode se adaptar a essa nova condição?

Insistir em executar a mesma ação, ou modificá-la de acordo com a nova condição?

Cuidadosamente Renata atentava em responder a cada pergunta corporalmente, tentava sempre não raciocinar antes de fazer a ação, fazia e deixava que o corpo seguisse um caminho escolhido por ele. A pesquisa com objetos gerou essas e outras interrogações que se tornaram caminhos

criativos para novos movimentos. O corpo responde muito bem aos estímulos externos, tem por necessidade a adaptação ao meio que lhe é proposto, sendo assim, os objetos fazem com que ele siga seus caminhos de adaptação ao ser estimulado a executar ações em situações diferentes.

CONCLUSÃO Uma didática da Invenção II Desinventar objetos. O pente, por exemplo.

Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha.

Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma. **III** Repetir repetir — até ficar diferente.

Repetir é um dom do estilo. (Manoel de Barros) Esses excertos do poema “Uma Didática da Invenção” (1993), do poeta Manoel de Barros, ilustra exatamente o tema aqui tratado que permitiram nossos processos de interrogação para essa criação artística. Durante todo o processo os objetos sofreram ressignificações; para ser fonte criativa, eles foram vistos além de sua funcionalidade cotidiana, e vistos como seres pensantes e criativos da obra. Os objetos são grandes estimuladores de ações e trazem à tona verdades esquecidas no corpo. Com o objeto foi possível revisitar o próprio corpo. No presente trabalho buscamos, então, essa verdade corporal por meio do objeto, a junção da vida artística com a vida privada do performer. O objeto foi utilizado como um estimulador de habilidades corporais para deixar o corpo em estado criativo. A ideia durante todo o processo foi discutir a proposta relacional trazida desde o começo da pesquisa por Kantor (2008), de reencontrar o objeto, tirar dele o seu peso cotidiano, livre das suas utilidades e dependências existenciais. Essa ideia que fechou o ciclo nos fez entender que mesmo quando estamos inertes num processo criativo, uma decisão, mesmo que aleatória e sem critério previamente estabelecido, nunca é desligada da pesquisa. Assim, o artista está tão envolvido no seu processo que mesmo uma escolha aparentemente aleatória está plenamente inerente ao processo. Em consonância com o pensamento de Medina (2011), busco-se o autoconhecimento, um tempo para cuidar, reconhecer, identificar e construir uma verdade artística. Esse foi o processo, percurso, o caminho seguido nessa pesquisa. Uma junção de conhecimentos para se criar uma verdade artística. Uma verdade volúvel, em processo, em constantes mudanças e transformações. Tratar de processos artísticos é tratar de vida, de seres, de corpos, tudo em constante processo e transformação, em busca de algo que seja verdadeiro e único. Cada ser é único e precisa descobrir-se como tal, para possivelmente compreender o porquê das suas relações com o exterior. Durante esse caminho percebemos que o contato com o exterior é de grande importância na nossa descoberta. O contato com outra pessoa, com outro objeto, com outras artes, tudo isso auxilia no contato consigo mesmo. A proposta de deixar que algo exterior fale, é na verdade deixar se falar pelo outro, deixar que o outro conte para si mesmo. É abrir, é inteirar-se do outro. Os objetos foram realmente grande fonte de possibilidades de criação. Talvez

os sapatos tenham limitado um pouco as possibilidades por carregarem uma funcionalidade muito bem definida e por, aqui nesse processo, não terem sido utilizados de outra maneira a não ser como sapatos, as experimentações foram restritas. Kantor (2008) fala sobre esses objetos que são desdenhados por terem uma funcionalidade muito bem definida; por serem muito utilitários, ele os coloca numa categoria inferior, mas mesmo assim eles podem descobrir sua existência independente. O propósito dessa pesquisa foi então mostrar os caminhos tomados pelo corpo performer que, consciente ou inconscientemente, respondeu aos laboratórios com objetos da forma aqui relatada. E mostrar o quanto a exploração de objetos por repetição é uma grande fonte de pesquisa de movimentos. Uma frase, já montada, pode se transformar em outras totalmente diferentes ao serem reinterpretadas segundo as interferências dos objetos. Aqui a performer escolheu manter os movimentos o mais próximo possível da frase original, apropriava-se somente de pequenas adequações, principalmente nas transições, para adaptação das ações aos objetos. Outro caminho que poderia ter seguido seria uma espécie de releitura da frase sob a influência dos objetos. Eles são fontes de inúmeras novas possibilidades de ação, as quais gerariam uma frase totalmente diferente. Poder experimentar os objetos depois dos processos de corpo desenvolvidos no LCICC-UFF modificou muito o olhar sobre o exterior que conseqüentemente afetou o interior. Como já pesquisado por Tadeuzs Kantor e José Gil, esse objeto performer, esse objeto extensão do corpo, já não é mais algo exterior, algo que se utiliza a favor do corpo, mas é o corpo. Transforma. É um corpo moldado pelo objeto. O olhar sobre o corpo passou a ser feito pelo objeto: como aquele objeto vê o corpo?

Como aquele objeto se torna o corpo?

Como o corpo é com aquele objeto?

O objeto aqui, sempre tido como algo imanente, inerente ao corpo, faz pensar os objetos com que convivemos diariamente, muito deles também estão tão inerentes a nós, e nós nem os percebemos, deixamos que nossas verdades suprimam as imposições deles. Seriam eles que moldam nossas ações sem que percebamos?

Trabalhar com objetos, mais do que simplesmente se descobrir é descobrir o seu exterior, deixar que algo que esteja do lado de fora se torne você, te questione, te desestruture e principalmente te ressignifique. A repetição e os objetos foram sempre utilizados com a proposta de multiplicação de signos, criação de gestos, descobertas do próprio corpo. Essa união de repetição e objetos foi uma proposta que cumpriu com o papel de despertar criativo. Esses dois elementos são grandes fontes criativas para processos artísticos. Por se tratar de corpo cênico e seu *training*, a repetição e os sapatos foram indispensáveis nas descobertas corporais, na desconstrução do corpo para se ressignificar diante de algo do lado de fora. Tanto a repetição quanto o objeto abriram meu corpo para seu exterior, deixando-o mais receptivo e conseqüentemente em constante transformação diante das relações que são travadas. Repetir é ordem da vida, os objetos são indispensáveis na

ocupação dos nossos vazios cotidianos e nas nossas relações com o exterior, os dois são nossos meios de relacionamento com o tempo e o espaço em que estamos inseridos; por esse motivo quando são utilizados como fonte criativa, as possibilidades são imensas, basta saber ouvi-los e deixá-los ser enquanto seres pensantes da nossa obra.

[i] “Os Pés da Bailarina” consiste em uma das paisagens da peça-filme “Mas afinal, quantos somos nós?”

” de Martha Ribeiro, apresentada no Teatro Popular Oscar Niemeyer em Niterói-RJ em novembro de 2014, tratando-se de um intermezzo entre os atos do espetáculo.

[ii] Informações disponíveis em: [http://](http://www.pirandellocontemporaneo.uff.br/)

[www.](http://www.pirandellocontemporaneo.uff.br/)

[pirandellocontemporaneo.uff.br](http://www.pirandellocontemporaneo.uff.br/)

/

[iii] Mas Afinal, quantos somos nós?

Espectáculo-paisagem, combinando múltiplas realidades, fluxos de energia, imagens-virtuais, com a presença viva dos corpos dos performers. Estreado dia 23 de novembro de 2014 em Niterói, RJ.

Direção Martha Ribeiro. Performers: Amanda Calabria, Carlos Oliveira, Danuza Formentini, Gabriel Ferri, Gabriel Henriques, Karla Abreu, Luiza Nasciutti, Nathalia Cantarino, Philippe Ariel, Renata Alves, Thati Verthein e Nathan There. Informações disponíveis em: [http://](http://www.pirandellocontemporaneo.uff.br/)

[www.](http://www.pirandellocontemporaneo.uff.br/)

[pirandellocontemporaneo.uff.br](http://www.pirandellocontemporaneo.uff.br/)

./

[iv] Luigi Pirandello, dramaturgo, poeta, romancista italiano. Dentre suas obras estão: “Seis Personagens à Procura de um Autor”, “Um, Nenhum, Cem Mil”, “A Saída”, “Esta Noite Improvisa-se”, dentre outras.

[v] Tratamos como personagem-presença, porque cada performer era somente essa presença física em cena; no espetáculo não havia personagens, não tínhamos nomes, não éramos presos a uma verdade só, éramos presenças, dialogávamos e podíamos mudar a qualquer momento e ir a qualquer plano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS BARBA, Eugênio. **A Canoa de Papel**: tratado de antropologia teatral. Brasília: Teatro. Caleidoscópio, 2009. BARROS, Manoel. **Didática da Invenção**.

Disponível em:

[http://](http://www.pirandellocontemporaneo.uff.br/)

[www.](http://www.pirandellocontemporaneo.uff.br/)

revistabula.com

/2680-os-10-melhores-poemas-de-manoel-de-barros/. Acessado dia 07 de janeiro de 2015. *BENJAMIN*, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2006. BERGSTEIN, Rachele. **Do Tornozelo para Baixo**: A História dos Sapatos e Como eles Definem as Mulheres. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2013. DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Lisboa: Relógio d'Água, 2000. GIL, José. **Movimento total**, o corpo e a dança. Trad. Miguel de Serras Pereira. Relógio d'Água Editores: Lisboa, 2001. GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Ed. RJ: Civilização Brasileira, 1971. KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. Textos organizados e apresentados por Denis Bablet- São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008. MAIA, Raul. **Magno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. São Paulo: Edipar, 1992. MEDINA, Vivian Alexandra Nuñez. **O Corpo Conectado**: A Poética do In(di)visível na Construção da Dramaturgia Corporal. Dissertação. (Mestrado em Artes). Instituto de Artes -Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP. 2011.

[1] "Os Pés da Bailarina" consiste em uma das paisagens da peça-filme "Mas afinal, quantos somos nós?"

de Martha Ribeiro, apresentada no Teatro Popular Oscar Niemeyer em Niterói-RJ em novembro de 2014, tratando-se de um intermezzo entre os atos do espetáculo. [1] Informações disponíveis em: [http://](http://www.pirandellocontemporaneo.uff.br)

[www.](http://www.pirandellocontemporaneo.uff.br)

[pirandellocontemporaneo.uff.br](http://www.pirandellocontemporaneo.uff.br)

/ [1] Mas Afinal, quantos somos nós?

Espectáculo-paisagem, combinando múltiplas realidades, fluxos de energia, imagens-virtuais, com a presença viva dos corpos dos performers. Estreado dia 23 de novembro de 2014 em Niterói, RJ. Direção Martha Ribeiro. Performers: Amanda Calabria, Carlos Oliveira, Danuza Formentini, Gabriel Ferri, Gabriel Henrique, Karla Abreu, Luiza Nasciutti, Nathalia Cantarino, Philippe Ariel, Renata Alves, Thati Verthein e Nathan There. Informações disponíveis em: [http://](http://www.pirandellocontemporaneo.uff.br)

[www.](http://www.pirandellocontemporaneo.uff.br)

[pirandellocontemporaneo.uff.br](http://www.pirandellocontemporaneo.uff.br)

/. [1] Luigi Pirandello, dramaturgo, poeta, romancista italiano. Dentre suas obras estão: "Seis Personagens à Procura de um Autor", "Um, Nenhum, Cem Mil", "A Saída", "Esta Noite Improvisa-se", dentre outras. [1] Tratamos como personagem-presença, porque cada performer era somente essa presença física em cena; no espetáculo não havia personagens, não tínhamos nomes, não éramos presos a uma verdade só, éramos presenças, dialogávamos e podíamos mudar a qualquer momento e ir a qualquer plano.

Professora substituta no curso de dança da Universidade Federal de Sergipe. Possui Licenciatura e

bacharelado em Dança pela Universidade Federal de Viçosa e Universidade Técnica de Lisboa (FMH-PT) (2012), obtendo o certificado de melhor rendimento do curso, e mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense (2015). Ministrou aulas de artes no Colégio Anglo Divinópolis e foi instrutora de dança - SESI - Itaúna (2015). Atuou como preparadora corporal do Grupo de Pesquisa e Extensão Pirandello Contemporâneo na Universidade Federal Fluminense, sob direção de Martha Ribeiro(2013-2014). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Educação Artística, atuando principalmente nos seguintes temas: dança contemporânea, dança, dança clássica, dança teatro, pesquisa e análise do movimento, composição coreográfica. E-mail: renataalvesart@gmail.com

Recebido em: 28/05/2016

Aprovado em: 03/06/2016

Editor Responsável: Veleida Anahi / Bernard Charlort

Metodo de Avaliação: Double Blind Review

E-ISSN:1982-3657

Doi: