



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DAS ARTES  
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA  
LICENCIATURA EM DANÇA

PAOLA RODRIGUES PINHEIRO

**CORPO FACHADA: A REPETIÇÃO DOS AZULEJOS COMO INDUTOR NUM  
PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA**

BELÉM- PA

2019

PAOLA RODRIGUES PINHEIRO

**CORPO FACHADA: A REPETIÇÃO DOS AZULEJOS COMO INDUTOR NUM  
PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA**

Monografia apresentada à Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado no Curso de Licenciatura em Dança. Sob orientação da Prof Ma. Caroline Castelo e Coorientador Prof Me. Ercy Souza

BELÉM- PA

2019

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD  
Biblioteca Central/UFPA-Belém-PA**

---

P654c Pinheiro, Paola Rodrigues  
Corpo fachada: a repetição dos azulejos como indutor num processo de criação em dança / Paola Rodrigues Pinheiro. --2019.

Orientadora: Profª Me. Caroline Castelo

Co-orientador: Prof. Me. Ercy Souza.

Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso de Licenciatura em Dança, Belém, 2019.

1. Dança – Processo criativo. 2. Dança contemporânea. 3. Linguagem corporal. I. Título.

CDD - 22. ed. 792.82

---

**Elaborado por Rosemarie de Almeida Costa – CRB-2/726**



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA  
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA



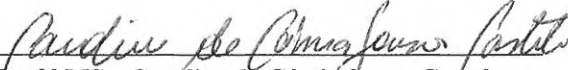
ATA DE AFERIÇÃO DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Ao vigésimo segundo dia do mês de fevereiro do ano de dois mil e dezanove, às dez horas, reuniu-se na sala 04 desta ETDUFPA, a Banca Examinadora composta pelos professores: Prof.<sup>a</sup> Caroline de Cássia Sousa Castelo (orientadora e presidente), Prof. Ercy Souza (Coorientador), Prof.<sup>a</sup> Ana Flávia Mendes Sapucahy (Examinadora) e Prof.<sup>a</sup> Arianne Roberta Gonçalves Pimentel (examinadora), para a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso de autoria do (a) aluno (a) Paola Rodrigues Pinheiro, intitulado: *Corpo Fachada: a repetição dos azulejos como indutor num processo de criação em dança*. Após a apreciação do trabalho escrito e da apresentação pública oral e expositiva, a banca promulga o seguinte resultado:

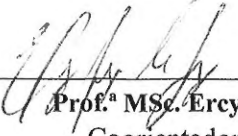
O trabalho foi APROVADO com conceito EXCELENTE  
com as seguintes observações \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

e após constar, foi lavrada a presente Ata, que depois de lida e aprovada, foi assinada pelo presidente e demais membros da banca examinadora.

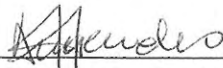
Belém, 22 de fevereiro de 2019.

  
Prof.<sup>a</sup> MSc. Caroline de Cássia Sousa Castelo

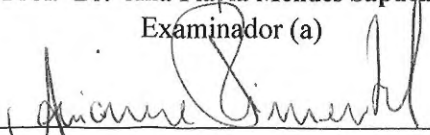
Orientador (a)

  
Prof.<sup>a</sup> MSc. Ercy Souza

Coorientador (a)

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Flávia Mendes Sapucahy

Examinador (a)

  
Prof.<sup>a</sup> MSc. Arianne Roberta Gonçalves Pimentel

Examinador (a)

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta monografia por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas neste trabalho, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura:

Paola Rodrigues Pinheiro

*Paola Rodrigues Pinheiro*

Local e Data:

Belém, 22 de Fevereiro de 2019.

**Dedico este trabalho a minha família,  
aos meus avôs e avós que já se foram e  
são meus anjos da guarda, a meus  
amigos, e a minha amada Companhia  
Moderno de Dança.**

## **AGRADECIMENTOS**

**A Deus e a Nossa Senhora de Nazaré, por ter me concebido mais essa graça em minha vida e por sempre iluminar minha caminhada.**

**A minha mãe, Rosa Pinheiro, por sempre me apoiar e por fazer de tudo para realizar todos os meus sonhos, por sonhar junto comigo, e sempre estar ao meu lado durante os espetáculos da vida.**

**Ao meu pai, Durval Pinheiro, que sempre será meu eterno parceiro de dança, e por sempre me incentivar a correr atrás dos meus sonhos.**

**A minha Tia, Júlia Rodrigues, por estar em todas as plateias me vendo dançar, e por sempre me ajudar com tudo que preciso, me dando todo o apoio.**

**As minhas amigas, as Panteras Aline Moreira, Ana Abigail Albuquerque, Hellen de Paula, Raeuly Costa, Nayara de Jesus e Glenda Brittor, que dividiram comigo momentos especiais durante esses quatro anos de faculdade.**

**Aos meus professores, que me incentivaram e me inspiraram a sempre lutar pelo nosso lugar de professores e artistas.**

**A minha orientadora, Caroline Castelo, por sempre se mostrar disponível a ajudar e por me inspirar a voar mais alto, e “pirar”.**

**Ao meu coorientador, Ercy Souza, que sempre viu em mim coisas que eu ainda não via, e por me inspirar como ser humano, como artista e como professor.**

**A Companhia Moderno de Dança, que me acolheu desde os treze anos de idade, que me proporcionou experiências incríveis como artista e como professora, que me ensinou muito sobre dança, mas principalmente sobre viver em companhia.**

**“Dance, Dance, senão estamos perdidos!”**

**(Pina Bausch, 1940-2009)**



## RESUMO

Esta pesquisa fala sobre o processo de criação da obra *Corpo Fachada*, fruto da dissecação artística do corpo, utilizando a imagem dos azulejos padrões portugueses e o método de perguntas do processo de criação da coreógrafa alemã Pina Bausch. Somado a isso, as imanências desse corpo, toda a sua trajetória na dança, e especialmente os últimos seis meses vividos em outro país fazendo intercâmbio, contribuem para dissecar esse corpo. Esse processo de criação, propõe investigar a repetição em dança enquanto potência compositiva, e para isso, ela é somada a essa vivência de um processo de criação em dança contemporânea, em que tem como principal indutor o azulejo português somado a uma estrutura de repetição, entendendo que toda repetição é uma transcrição, pois ela nunca será a mesma. O resultado desse processo de criação foi a construção do corpo fachada, em que surgiu a partir do pensamento sobre a imagem do azulejo e a do corpo, reconhecendo a tradição desse corpo, apontado como a repetição de Pina Bausch e o espetáculo “Lírica Morada” da Companhia Moderna de Dança e as mudanças sofridas durante o tempo morando em Lisboa.

Palavras-Chave: Azulejo; Repetição; Corpo; Dança Imanente.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Parede de Azulejos na estação de trem em Peso da Régua, Portugal ....	29
<b>Figura 2</b> - Fachada de uma casa em Ericeira, Portugal .....	37
<b>Figura 3</b> - Azulejo comprado no Porto, Portugal.....	58
<b>Figura 4</b> - Azulejo comprado no Porto, Portugal.....	60
<b>Figura 5</b> - Azulejo comprado em Lisboa, Portugal.....	63
<b>Figura 6</b> – Azulejo comprado em Sintra, Portugal .....	65
<b>Figura 7</b> - Resultado da disciplina de Composição Coreográfica do curso de Licenciatura em Dança, da Universidade de Lisboa.....	66
<b>Figura 8</b> – Foto do processo.....	69
<b>Figura 9</b> - Foto do processo.....	69

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>Capítulo 1 - PINA BAUSCH E A REPETIÇÃO EM DANÇA: A TRADIÇÃO DE UM PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA .....</b>	<b>14</b>
<b>1.1 Processo de criação de Pina Bausch .....</b>	<b>22</b>
<b>1.2 Sobre a Repetição.....</b>	<b>27</b>
<b>Capítulo 2 - AZULEJO PORTUGUÊS: A MATÉRIA-PRIMA DE UM PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA .....</b>	<b>35</b>
<b>Capítulo 3 - CORPO FACHADA: O PROCESSO DE DISSECAÇÃO DE UM CORPO IMANENTE .....</b>	<b>48</b>
<b>3.1 O processo criativo do corpo fachada.....</b>	<b>51</b>
<b>3.2 Os quatro cantos do processo de criação .....</b>	<b>55</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>73</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>76</b>

## INTRODUÇÃO

A repetição está presente na vida humana desde o período da infância, é um método de aprendizado, principalmente, para o aprendizado motor. Sendo assim, na dança isso não é diferente, a repetição pode aparecer não apenas como uma forma de aprendizado, mas, também como uma forma de reconhecimento do corpo e do próprio movimento como elemento dramaturgo para a cena e como criação, que é o foco desta pesquisa, a qual tem como objetivo vivenciar um processo de criação em dança contemporânea, no qual o azulejo português seja o principal indutor no processo criativo, somado a uma estrutura de repetição enquanto potência compositiva.

O motivo que me levou a realizar esta pesquisa foi minha curiosidade e fascínio como intérprete-criadora pela repetição em dança e sua potencialidade tanto na cena quanto fora dela. Pensar em como o corpo responde a repetição, de que forma ela cria associações, quais são as diferenças entre uma repetição e outra, se os ciclos são iguais ou não, são questionamentos que moveram essa pesquisa. Para realizar o processo de criação me inspiro nas obras da coreógrafa alemã Pina Bausch<sup>1</sup> que são compostas de elementos de repetição.

Desse modo, com o objetivo de falar sobre Pina Bausch, trago Fernandes (2017) e Silveira (2015) para abordar no primeiro capítulo, questões sobre começo de carreira de Bausch, falando quais foram as suas influências e as características de sua dança-teatro, sobre seu processo de criação e o método das perguntas, no qual a coreógrafa criava perguntas para seus bailarinos responderem como uma forma de pesquisar a si mesmos, mostrando uma grande participação dos mesmos no processo de criação. E como ela, enquanto coreógrafa, se relacionava com seus bailarinos e como a repetição aparece em seus trabalhos.

No segundo capítulo, para entender melhor sobre a repetição em dança, é feita uma associação entre a repetição e a imagem dos azulejos portugueses padrões, que servem de indutores para a criação dessa poética em dança. A escolha dos azulejos

---

<sup>1</sup> Coreógrafa alemã e diretora do *Tanztheater Wuppertal* inovou o cenário da dança com sua dança-teatro, suas obras tem como características a repetição do movimento tanto como processo criativo quanto elemento dramaturgo da cena.

portugueses, como imagem/objeto deste trabalho se deu pela importância que esse objeto tem em minha vida, tanto por admirar sua forma, mas, também por uma questão cultural, uma vez que minha família é descendente de portugueses, por isso, sou familiarizada com o país e sua cultura. Além disso, o período fazendo intercâmbio em Lisboa, por meio da bolsa de estudos que ganhei pela Universidade Federal do Pará e pelo Banco Santander oportunizando seis meses de estudo na Universidade de Lisboa, possibilitou uma maior aproximação com os azulejos, e também um intercâmbio entre a cultura Brasileira, mais especificamente Paraense e a cultura Portuguesa.

Desta forma, para compreender melhor visivelmente a repetição na dança esta pesquisa faz uma associação entre os azulejos portugueses e a repetição, utilizando Nery (2007) para explicar sobre o que são os azulejos padrões e suas características e Samain (2012) fazendo um estudo sobre as imagens com o objetivo de refletir como elas pensam e se associam. Após essa compreensão sobre imagem e sobre os azulejos padrões, foi utilizado para refletir sobre a repetição, tanto na dança quanto nos azulejos, o conceito de Transcrição criado pelo autor Haroldo de Campos (2015), tradutor que desenvolveu uma metodologia para traduzir textos poéticos sem perder a sua essência. Desse modo, o autor busca sempre voltar a origem do texto que será traduzido com o propósito de conhecer e entender a história de seu autor, por isso, ele retorna a esta origem diversas vezes antes de transcrever seu texto.

Sendo assim, o mesmo acontece com a repetição que nunca será a mesma. A cada ciclo, que se volta a origem do movimento para repetir de novo, se percebe algo novo e o movimento ganha mais significados, conseqüentemente, mais potência. Logo, passa por vários estágios que abalam o corpo que dança e o muda. Dessa maneira, a repetição é uma transcrição, ou seja, é a recriação de cada ciclo.

Em síntese, a imagem dos azulejos padrões provoca o pensamento da repetição em dança, ocasionando uma associação entre uma parede cheia de azulejos e uma coreografia, pois, nos azulejos padrões, por si só já existem a repetição dos desenhos e formas, tendo uma visualidade peculiar. Além disso, sua imagem pode-se comparar a uma coreografia em que o uso da repetição é destacado, porém, nunca igual. Portanto, nesse contexto, a imagem dos azulejos provoca o pensamento em dança e pode vir a ser dança.

O terceiro capítulo retrata como se deu o processo de criação, em que o azulejo virou dança, a partir da associação criada com a repetição, e se transformou no principal indutor para a criação e matéria-prima desse processo. O azulejo, juntamente com o método das perguntas de Pina Bausch, é utilizado nesse processo como estratégias metodológicas para dissecar o corpo artisticamente (MENDES, 2010).

Mendes (2010) discute que a dissecação artística do corpo é uma forma de investigar a si mesmo, ou seja, uma pesquisa sobre o próprio corpo. Sendo assim, foi proposto nesse processo dissecar o meu corpo imanente, usando os azulejos, o método das perguntas e minhas próprias imanências compostas por tudo que passou e tocou o meu corpo de alguma forma durante a minha vida, mas principalmente durante o período de intercâmbio, como estratégias resultando na construção do corpo fachada.

Para tanto, se faz necessário analisar a repetição enquanto potência em dança e também sob o aspecto de potência criadora, fazendo um estudo sobre Pina Bausch e seu método de criação, para entender como a coreógrafa cria usando a repetição, visto no primeiro capítulo. É importante também, investigar que aspectos da repetição podem ser considerados nos azulejos padrões portugueses, por meio das associações que são feitas no capítulo dois dessa pesquisa, entre a dança e a imagem dos azulejos, e entre o corpo e o azulejo. E por último, no terceiro capítulo, detecta-se as semelhanças na repetição dos azulejos e na repetição da composição coreográfica que foi criada durante esta pesquisa, pensando como os dois podem afetar o corpo.

Portanto, esta pesquisa provoca um atravessamento entre a arte da cerâmica dos azulejos português e a da dança, pensando em imagens que dançam, sendo necessário a compreensão dessas imagens, da visibilidade (CALVINO, 1990) dos azulejos e da compreensão sobre repetição, analisando-a através dos azulejos portugueses e pensando como a repetição dos dois podem afetar o corpo na cena. Para isso, esta pesquisa se propõe entender não apenas o porque, mas, como e de que maneira poderemos realizar essa interface entre os azulejos padrões e a repetição enquanto potência em dança.

## Capítulo 1 - PINA BAUSCH E A REPETIÇÃO EM DANÇA: A TRADIÇÃO DE UM PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA

Na dança, a repetição está presente em várias técnicas como no Ballet clássico e em algumas formas de Dança Moderna, como método de treinamento e também de processos de criação. A repetição de sequências pré-estabelecidas e de exercícios fazem parte da rotina desses bailarinos há anos, tendo como objetivo o aprendizado e aprimoramento da técnica.

Já nos processos criativos a repetição é usada por um coreógrafo para ensinar uma sequência, em que depois os bailarinos utilizarão a repetição para memorizá-la, ou como um instrumento, usando-a em suas composições, conectando movimentos. Desse modo, professores de dança, coreógrafos e dançarinos usam a repetição “[...] para construir ou rearranjar e confirmar vocabulários de movimento no corpo dançante” (FERNANDES, 2017, p. 56).

Porém, a coreógrafa alemã Pina Bausch, utiliza a repetição de uma forma diferente, como criação e também como recurso dramático em suas obras. Esse capítulo, portanto, propõe inteirar-se sobre como a Pina Bausch utiliza a repetição e como se aplica na dramaturgia de suas obras.

Sendo assim, existem inúmeros conceitos acerca da dramaturgia, uma vez que pode estar envolvida em tudo, não apenas no âmbito da produção do texto teatral, contudo, também no movimento e até mesmo no som. Além disso, pode ser aquilo que conecta todos os elementos de uma obra.

Apesar de encontrarmos explicações aparentemente claras nos dicionários e enciclopédias sobre o que é a dramaturgia, ainda sim, são insuficientes para abordar as diferentes maneiras de uso e o conceito complexo da palavra. A dramaturgia, em sua teoria e prática contemporânea, tornou-se flexível, fluída, abrangente e expandida, sendo difícil de conceituá-la (Cathy e Behrndt, 2008).

Portanto, este trabalho não tem como objetivo mostrar diferentes visões sobre o que é dramaturgia, mas se faz necessário fazer uma introdução a ela para entender melhor como aconteceu o surgimento da dança-teatro de Pina Bausch, e seu método de criação, em principal a repetição de Bausch em suas obras, que foi uma inspiração para a minha obra *Corpo Fachada*. Afinal, a dramaturgia se mostrou como destaque

nas obras de Bausch, representado pela repetição que é um elemento dramaturgo em suas obras, assim como o figurino, o cenário e entre outros elementos que se fazem presentes.

A palavra dramaturgia em grego tem o significado de “composição de um drama”, drama no teatro significa ação, portanto, a dramaturgia é a composição de uma ação que, segundo o filósofo grego Aristóteles, o primeiro a escrever tratando de dramaturgia com sua obra Poética, diferencia epopeia de tragédia pela ação (SILVEIRA, 2015). A primeira narra os fatos, enquanto a segunda é realizada pelos atores que imitam as ações, implicando que cada ação é consequência de outra anterior e que irá influenciar uma próxima ação, atribuindo o fator mais importante da tragédia, a cadência das ações que realizadas por personagens devem provocar emoções no público.

Segundo Silveira (2015), no século 16 a obra Poética de Aristóteles se tornou pública com sua primeira edição latina, influenciando outros pensadores como o Iluminista alemão Gotthold Ephraim Lessing que no século 18 foi o primeiro a utilizar o conceito de dramaturgia na teoria e na prática teatrais.

O seu objetivo era tornar o teatro importante para a sociedade e adequado para as necessidades de educação da sociedade de seu tempo. Além dele, no século 18 Noverre <sup>2</sup> propunha uma reforma na dança, também influenciado pelas propostas de mimese de Aristóteles. “Para eles, a dança deveria ser capaz de estabelecer uma comunicação com o público pela via da imitação verossímil da natureza (mimese) (SILVEIRA, 2015, p. 45)”.

Para tanto, Noverre criou o ballet de ação, onde aconteceria a imitação da natureza, incorporando a pantomima e a expressão gestual e criando uma ilusão. Com isso, Noverre queria se comunicar com o público, emocioná-los e dar significado para a sua dança, que era um meio para a expressão dramática. Após a inovação de Noverre no ballet clássico, cada vez mais se fez necessário abordar temas mais verossímeis, pois, não era suficiente apenas imitar a natureza, mas, sim ser a própria natureza. Por isso, como uma quebra nos paradigmas do ballet clássico surgiu então: a dança moderna.

A dança moderna está contextualizada num período em que a industrialização estava crescendo, mecanizando o trabalho e tornando o modo de vida mais

---

<sup>2</sup> Bailarino francês e Mestre de ballet do século XVIII e XIX.



individualista (SILVEIRA, 2015). Desse modo, ela traz consigo temas importantes para a sociedade, isto é, se preocupando mais com o significado interno que a forma do movimento iria ter.

Sendo assim, a dança moderna buscava participar da humanização da sociedade (SILVEIRA, 2015), sendo contra essa mecanização da vida, investigando a relação do homem com o próprio corpo e com o mundo, ao contrário da dança clássica que era criticada por ser uma arte formalizada e distante da realidade. Com isso, a dança moderna veio quebrando paradigmas do ballet clássico, uma vez que esta privava pela expressão do significado interno do movimento, era contra o virtuosismo e colocava o corpo todo para dançar partindo do centro, do tronco, como gerador dos movimentos.

Além disso, a dança moderna também inovou trazendo novos métodos de criação, buscando meios para que o corpo expressasse suas experiências vividas, refletindo na dança o período histórico em que a sociedade estava vivendo.

Além de buscar uma conexão da arte com seu contexto histórico, a dança moderna buscou valorizar a criatividade e a liberdade dos indivíduos, explorando diferentes formas de expressão e valorizando a experimentação e a observação como metodologias de pesquisa de uma nova maneira de se movimentar. (SILVEIRA, 2015, p.21)

Tais metodologias de pesquisa de movimento como a experimentação e a observação deram novas possibilidades para que os bailarinos pudessem se expressar e entender em seu próprio corpo, reconhecendo-o como sujeito ativo no mundo e, por conseguinte, na sua dança.

Laban<sup>3</sup> buscava uma nova linguagem para a dança, sendo assim, criou a análise de movimento, na qual aborda que o movimento humano se constitui dos mesmos elementos. Dessa maneira, não importa o cenário (no trabalho, na arte ou até mesmo em seu cotidiano em geral) o ser humano realiza movimentos que tem os mesmos elementos.

Para compor esse sistema, Laban inspirou-se nas notações do balé clássico desenvolvidas por Beauchamp e Feuillet por volta dos séculos XVII e XVIII. Tendo em vista as inúmeras tentativas que já haviam sido feitas para registrar coreografias e sequências de movimentos, a Labanotação tornou-

---

<sup>3</sup> É considerado o maior teórico da dança do século XX, dedicando sua vida para estudar e criar a sistematização do movimento.

se o principal modelo de escrita do movimento e suas nuances. Para Laban (1956, p.13), “o material básico da notação em dança são as características que compõem o movimento”. Com seu sistema, Laban propôs uma forma inteligível e concreta para a dança livre contemporânea, equiparando-a a outras linguagens artísticas que contam com registro ou expressão gráfica, como música e poesia (SCIALOM, 2017, p. 46).

Essa teoria criada por Laban influenciou Kurt Jooss que foi seu aluno e dançou em sua companhia, assim, adquirindo seus conhecimentos. Logo, então a dança teatro surge com Kurt Jooss quando ele resolve criar sua própria companhia, e tem como fonte de inspiração a análise de movimento de Laban. A dança-drama de Jooss é considerada uma nova forma do ballet de ação de Noverre, buscando desenvolver a dança enquanto linguagem e significado para os movimentos.

Porém, diferente do ballet de ação de Noverre pautado na mimese de Aristóteles, Jooss tinha um interesse pelos seres humanos e desenvolveu em suas obras temas sociopolíticos que a sociedade vivia em sua época, não era uma imitação da realidade, mas a própria realidade em si, uma vez que em sua dança-drama a ação vem do pensamento do criador que realiza através de personagens humanos, usando movimentos do cotidiano que mostrava uma conexão entre a obra e o contexto social. E assim se consolidou uma nova dança, um novo conceito, uma nova estética e técnica criada por Jooss que contribuiu em vários aspectos como:

Segundo Schluder, a apresentação de várias ações simultâneas, a autonomia dos vários elementos cênicos, como a música, o espaço cênico, o cenário e a coreografia, tiveram no método polifônico de composição de Jooss um dos seus pontos de partida. Também como já foi dito, o treinamento oferecido aos bailarinos, a abertura das fronteiras entre as artes e o uso de elementos realistas e de temas sociais são aspectos importantes da dança-teatro desse coreógrafo, que, posteriormente, foram retomados por Pina Bausch para a construção dramática de suas peças. (SILVEIRA, 2015, p. 48)

Após o sucesso de Kurt Jooss chegou a vez de Pina Bausch, a coreógrafa alemã aos 15 anos foi aluna de Jooss na *Folkwang Hochschule*, estudando além da dança outras áreas das artes, como: pintura, fotografia, música e entre outras. Por conseguinte, aderiu esses conhecimentos a seus pensamentos trazendo novas concepções para a dança-teatro. “Desde então não consigo ver sem espaço. Vejo também como um pintor ou fotógrafo vê. Essa visão espacial, por exemplo, é um

componente bem importante do meu trabalho” (SILVEIRA, 2015, p 37 Apud BAUSCH, 2000, p. 11 *in* Folha de S. Paulo).

O legado deixado por Jooss foi a base desenvolvida por Pina, os dois tinham uma visão crítica do mundo e da sociedade e retratavam disso em suas obras onde se “desenvolvia temas sócio-políticos através da ação dramática de grupo e da precisão da estrutura formal e de produção” (FERNANDES, 2017, p. 26) e também tinham em comum o interesse pelo caráter social do ser humano e como este se comporta. Pina Bausch também estudou em Nova York, nos Estados Unidos na *Julliard School* adicionando uma diversidade que marcou seu trabalho e trazendo também para sua dança algumas características dos *happenings*<sup>4</sup> e da dança moderna americana, como o interesse no processo mais do que no produto; quebra das fronteiras entre as artes; e quebra entre as fronteiras da arte e da vida. Tal dicotomia, arte e vida, e entre outras, como dançarino e público, indivíduo e sociedade, se fazem presentes nas obras de Pina, em situações que até fica difícil distinguir o que é real e o que representação, a qual discute criticamente essas relações. (FERNANDES, 2017, p. 90)

Artistas pretendiam derrubar a separação entre a arte e a vida cotidiana, entre os dançarinos-atores e a plateia. As peças colaborativas envolviam movimentos e trajés da vida cotidiana, contra uma representação teatral formal e artificial. (FERNANDES, 2017, p. 28)

Posto isso, Bausch herdou de Jooss o interesse pelo comportamento humano e tratava em suas obras temas sociopolíticos, usando também movimentos do cotidiano para mostrar uma conexão com a sociedade. Além disso, a coreógrafa contava com os elementos cênicos que faziam parte do espetáculo e eram criados simultaneamente a parte coreográfica, trazendo uma característica importante na composição – dramaturgicamente das peças. Silveira (2015) conta que:

Para observar a concepção cênica das peças do Tanztheater Wuppertal, é fundamental considerar a presença do holandês Rolf Borzik, uma figura central no início da carreira de Pina Bausch. Cenógrafo, fotógrafo e figurinista, estudou com Bausch em Essen e foi seu companheiro de 1970 até 1980,

---

<sup>4</sup> É uma forma de arte que pode combinar diferentes áreas da arte, como artes visuais e teatro, sem ter um texto ou representação. Se difere da *Performance* por aproximar o público dando a possibilidade dele participar da cena proposta pelo artista. A improvisação conduz a cena, ditada pelos acasos e pela espontaneidade.

quando morreu prematuramente de leucemia. Foi junto com Rolf Borzik que Pina Bausch concebeu os cenários com matérias orgânicos como, por exemplo, terra, água, galhos de árvores, e os cenários com objetos do dia a dia, como sofás, cadeiras, mesas, chuveiro etc., assim como os figurinos que explicitam papéis sociais. A utilização desses elementos cênicos é uma característica marcante da construção dramaturgical das peças e era incomum em espetáculos de dança quando começaram a ser usados por Bausch. (p. 65)

Após seguir carreira como coreógrafa e fundar sua própria companhia, Pina ainda seguia o que aprendeu com Jooss e utilizava isso nos seus treinamentos, realizando uma fusão entre a Dança Clássica e a Dança Moderna, assim como Jooss. Porém, em suas obras é muito difícil apontar os passos de ballet e os passos de dança moderna. Uma vez que, os códigos desses gêneros não se destacam em suas composições, o que as deixam mais autênticas e mais fascinantes, é uma dança sem rótulos e sem códigos pré-estabelecidos, mas, também com a sua própria marca.

Além de Kurt Jooss, Pina Bausch também foi influenciada por Bertolt Brecht, que no século 20 surge para revolucionar a dramaturgia no teatro. Sua revolução foi política e estética, Brecht queria que o espectador tivesse uma relação diferente com a obra, fazendo com que a plateia começasse a pensar e a refletir sobre o comportamento da sociedade. Sendo assim, ele criou o Teatro Épico rompendo com a ilusão no teatro e criando novos aspectos, inspirado pelo pensamento marxista, que “[...] na década de 1920, Brecht já se considerava marxista. Acreditava que a luta de classes poderia transformar a sociedade e que o teatro deveria contribuir para essa transformação” (SILVEIRA, 2015, p. 48).

Por este motivo, o Teatro Épico de Brecht e sua teoria, “devem ser entendidos no contexto histórico geral e principalmente levando-se em conta a situação do teatro após a primeira guerra mundial” (ROSENFELD, 1985, p.146). Portanto, Brecht tinha uma conexão com o naturalismo que foi sendo negada em suas obras, pois, ele trazia o anti-ilusionismo e o estilo expressionista, juntamente com sua influência pela teoria Marxista.

Segundo Rosenfeld (1985), Brecht acreditava que a única forma de compreender uma ampla concepção do mundo e do conjunto de todas as relações sociais que o ser humano tem é a forma épica, uma vez que Marx fala em sua teoria que o homem pode ser entendido por este conjunto de relações e não apenas relações inter-humanas individuais. Por isso, ele retrata em suas obras essas relações humanas e o comportamento da sociedade, tendo como intuito transformá-la e fazê-

la refletir sobre o que está acontecendo, utilizando seu palco científico e eliminando qualquer tipo de ilusão.

Portanto, assim também ocorreu com Pina Bausch, que foi influenciada pelo Teatro Épico de Brecht. Bausch foi uma coreógrafa alemã que inovou o cenário da dança no fim da modernidade em que a sociedade sofria com a crescente industrialização e mecanização do trabalho tendo um estilo de vida mais individualista, o qual só aumentava na pós-modernidade com as novas tecnologias e o avanço da informática. Deste modo, em suas obras ela “apresenta o caráter social do comportamento dos indivíduos” (SILVEIRA, 2015, p.42), com sua dança-teatro, de gênero híbrido, utilizando não somente a dança e nem exclusivamente o teatro, mas, fundindo essas duas linguagens formando-se uma nova.

Pina Bausch, assim como Brecht que apontava para as relações de poder, as quais causavam danos as classes populares, como em sua obra “Terro e miséria do Terceiro Reich” (1935- 1938) que retrata o nazismo, a coreógrafa trouxe para sua dança-teatro temas sócio-políticos da época em que vivia, “que desmascaravam condutas, crueldades e a distância entre as pessoas” (SILVEIRA, 2015, p.42). Desta forma, fazendo críticas a sociedade, além de trazer reflexões sobre o homem contemporâneo e a vida urbana abordando a solidão e falta de natureza nos espaços.

Brecht desejava causar o estranhamento no público, fazendo-os refletir sobre as situações da sociedade. Para isso, criou o seu teatro épico e aperfeiçoou técnicas de encenação tendo em vista a intenção de confrontar o público ao ponto de querer questionar sobre sua própria vida.

Além disso, o teatro épico é característico por ser uma narrativa que provoca um efeito de distanciamento, que se encontra a “mercê do qual o espectador, começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis, se convence da necessidade da intervenção transformadora” (ROSENFELD, 1985, p.151). E para tanto,

A peça deve, portanto, caracterizar determinada situação na sua relatividade histórica, para demonstrar a sua condição passageira. A nossa própria situação, época e sociedade devem ser apresentadas como se estivessem distanciadas de nós pelo tempo histórico ou pelo espaço geográfico. Desta forma o público reconhecerá que as próprias condições sociais são apenas relativas e, como tais, fugazes e não “enviadas por Deus”. Isso é o início da crítica. Para empreender é preciso compreender. Vendo as coisas sempre tal

como elas são, elas se tornam corriqueiras, habituais e, por isso, incompreensíveis. Estando identificados com elas pela rotina, não as vemos com o *olhar épico da distância*, vivemos mergulhados nesta situação petrificada e ficamos petrificados com ela. (ROSENFELD, 1985, p. 151)

Tal distanciamento acontece com a utilização de recursos literários como a ironia, a paródia e o cômico. No teatro de Brecht pode-se destacar estes recursos literários na peça “Terro e miséria do Terceiro Reich” (1935- 1938), em que diversas vezes podemos encontrar a ironia e o cômico em comentários dos personagens e até em seus comportamentos.

Já para a dança- teatro de Pina Bausch, são empregados procedimentos em suas obras, em que pode- se identificar de várias maneiras a influência do Teatro Épico de Brecht. Como por exemplo, nas obras da coreógrafa verificamos o uso de microfone, vozes gravadas e cartazes, fazendo a teatralização e literalização da cena. O cenário representa o anti-ilusionismo, que Brecht pregava, não apoia e nem explica a cena, caracterizado pelo uso de materiais orgânicos. Enquanto ao distanciamento do personagem na abordagem do ator, o bailarino nas obras de Bausch é seu próprio personagem, mesmo que esteja representando, este representa a si mesmo (Grebler, 2010).

É nesse distanciamento que as obras de Bausch também se assemelham as de Brecht, mesmo que os recursos sejam outros, mas, a intenção de fazer com que o público reflita sobre as situações da sociedade são as mesmas. Com isso, na dança-teatro de Bausch se fez necessário experimentar novas maneiras de se movimentar, inventar novas técnicas e conceitos coreográficos, pois, ela não queria utilizar apenas movimentos de técnicas de danças tradicionais para que não houvesse uma limitação para abordar temas com sua teatralidade.

Adicionalmente, não poderia limitar o próprio corpo, objeto de onde observava a humanidade e de onde saíam as narrativas de suas obras. Vale ressaltar que este corpo, “antes percebido pela Dança Moderna como possibilidade de um discurso psíquico, torna-se na Dança- Teatro um campo de leitura do discurso cultural e de seus modos de inscrição na vida social privada e coletiva” (GREBLER, 2010, p. 3). É um corpo que tem suas memórias, que não recebe apenas informações, mas, é um corpo que cria.

Em meu processo, a reflexão que trago é sobre a aparência do corpo. Mas não de uma forma julgando o que é belo ou o que é feio, mas uma forma em que a aparência seja a identidade. Durante esse processo de criação dessa pesquisa, surgiram alguns questionamentos que serão detalhados nos próximos capítulos, mas principalmente um questionamento sobre pertencer a um lugar, a uma cultura. e refletir sobre a minha aparência, por meio dos azulejos e das experiências vividas nesse período de intercâmbio, ajudaram a afirmar minha própria identidade. A identidade de uma mulher Brasileira.

### **1.1 Processo de criação de Pina Bausch**

As obras de Bausch foram marcadas por duas fases: a primeira deu início em 1973, quando Pina Bausch fundou o Tanztheater Wuppertal que antes era Opernhaus Wuppertal dirigido por Arno Wiistenhooper marcado pelo seu corpo de baile que tinha um repertório clássico. Contudo, com a entrada de Pina como diretora da companhia ocasionou um certo conflito, pois, diversos bailarinos não aceitavam o seu jeito de trabalhar, por isso, alguns saíram da companhia por discordar de seu jeito de pensar. A coreógrafa veio para revolucionar os palcos, em suas primeiras obras, ela experimentava várias maneiras de compor usando a colagem como estrutura.

Ela não coreografava o material, mas, em vez disso, pegava elementos da trama como um ponto de partida para sua própria riqueza de associações. Servos observa que, enquanto outros coreógrafos esforçavam-se para traduzir música em movimento, a dança-teatro de Pina Bausch lidava diretamente com energias físicas, e sua história era contada como a história do corpo, e não como literatura dançada. (SILVEIRA, 2015, p. 56)

Nesta primeira fase, Pina trabalhava com obras e com temas já preexistentes, porém, ela buscava criar algo próprio, desse modo, seus bailarinos tinham uma energia diferente e contavam histórias através de seu corpo com honestidade. Uma vez que, dentro dessas temáticas preexistentes, Pina sempre trabalhou com questões sobre o comportamento humano. Portanto, a coreógrafa se baseava numa peça já existente e criava algo novo e diferente, como em sua obra *Sagração da Primavera* (1975), que foi a última peça que Pina fez com sequências coreográficas contínuas, eram mais tradicionais como peças criada para dança clássica ou para dança moderna.

Após essa primeira fase, em 1978 se iniciou a segunda fase com a estreia do método das perguntas, termo criado por Leonetta Bentivoglio (1994). Em 1976, com a peça *Blaubart*, Pina começou a introduzir algumas perguntas aos bailarinos, apesar de grande parte da sua obra ser de sequências criadas pela coreógrafa, a ideia surgiu por meio do elenco que compunha a peça, a qual era formada não só por bailarinos, mas, por atores também. Dessa maneira, Pina percebeu que não podia compor a partir da evolução do corpo e utilizou da improvisação para instigar o elenco a criar com a ajuda de perguntas as quais seriam respondidas pela improvisação de cada um.

O método das perguntas é um dos procedimentos importantes para se compreender a construção dramática das suas peças. As perguntas que a coreógrafa formulava eram tentativas de reaprender a ver o mundo, as pessoas e suas relações. A pesquisa sobre questões relativas aos seres humanos e às suas relações era o eixo de seu trabalho. (SILVEIRA, 2015, p. 60)

Por conseguinte, foi assim que Pina Bausch se destacou no mundo da dança, principalmente, pela relação que mantinha com seus bailarinos e pelo seu modo de criação. Pois, ela observava o corpo humano e tirava a narrativa deles, para isso a coreógrafa utilizava seu método original de perguntas que norteiam o seu processo de criação.

Muitas das questões de Bausch implicavam em lembrar: “Como era a sua infância”? ou “Pessoas importantes na sua vida”. Estas improvisações são, então, baseadas nas histórias pessoais dos dançarinos. Muitas das questões – por exemplo “Como era o seu país”? – contextualizavam estas lembranças em seus ambientes sociais e culturais. Outras, remetiam mais diretamente à vida emocional dos dançarinos, também implicando em lembrança. Tais questões instigavam a memória emocional e sua transformação em linguagem Simbólica. (FERNANDES, 2017, p. 59)

Posto isso, as perguntas são simples, abordando temas e situação do cotidiano, que fazem com que os bailarinos precisem acessar sua memória para respondê-las. Por isso, os bailarinos são personagens contemporâneos retratados como sujeitos e objetos da pesquisa e da criação artística da dança-teatro de Pina Bausch.



No processo criativo desta pesquisa, o método das perguntas de Pina Bausch usado como estratégia metodológica na criação serve para descobrir a mim mesma, diferentemente do objetivo da coreógrafa, que visava com suas perguntas pesquisar o comportamento da sociedade. Porém, no meu processo, o foco é mais em como a sociedade me afeta, como o mundo me afeta, criando um novo olhar de ver a si mesmo. Nesse sentido, as duas maneiras têm como resultado a pesquisa de si, cada uma com o seu olhar.

Segundo Silveira (2015), o método das perguntas funcionava de tal forma que em uma obra Pina fazia, mais ou menos, 100 perguntas aos seus bailarinos. As perguntas eram feitas diariamente durante os ensaios de uma obra, tais perguntas podiam ser apenas palavras como “Ternura” (p. 60) ou “Finja!” (p. 60) e também podiam ser perguntas como, por exemplo, “como se reage diante daquilo de que se tem medo?” (p. 61). Os bailarinos tinham a liberdade de responder como desejassem, podiam improvisar uma sequência de movimento, responder verbalmente ou as respostas davam luz a uma ideia que se desenvolvia na hora.

Desse modo, as respostas de cada bailarino para todas as perguntas eram gravadas em vídeo e davam a coreógrafa um ponto de partida para a criação. Pina pegava uma resposta de um bailarino e juntava com outra ou mandava repetir uma resposta várias vezes, adicionalmente ela também escolhia várias respostas e as juntava, e assim ela ia compondo suas obras.

A diretora selecionava as respostas que desejava utilizar no espetáculo e dizia aos bailarinos o que desejava que eles repetissem. Cada bailarino, então, tinha sua lista das respostas que a diretora iria utilizar na montagem do espetáculo. A partir desse momento, ela começava a experimentar diferentes possibilidades de colagem das respostas. Assim, uma possível abordagem da estrutura das peças montadas a partir do método das perguntas é que elas eram construídas a partir do procedimento da colagem. (SILVEIRA, 2015, p. 62)

O termo colagem é utilizado para essa composição que Pina Bausch fazia combinando sequências de movimento como ela achava que se encaixava. Portanto, a autora fala que para Patrice Pavis:

[...] o termo “colagem” foi introduzido no contexto artístico pelos cubistas no início do século 20. Pablo Picasso, Georges Braque e Juan Gris fizeram parte desse movimento. Em sua pintura Natureza morta com cadeira de palha,

Picasso criou a primeira colagem cubista, e todos os três artistas criaram *papiers collés* (composições de papéis recortados e coladas). Na obra citada, Picasso cola na tela pintada fragmentos de objetos: uma corda e um oleado com o desenho de uma cadeira e palhinha. A colagem cria uma estranheza, pois mistura fato e ficção e desafia a crença numa definição única da realidade. De acordo com Picasso, era essa estranheza que os interessava. (SILVEIRA, 2015, p.63)

Sendo assim, a colagem nas obras era usada de forma que “[...] Pina Bausch escolhia uma das respostas dadas às suas perguntas como tema da cena a ser criada e experimentava a colagem de várias outras respostas com a resposta tema, testando, assim, varias possibilidades de composição” (SILVEIRA, 2015, p. 63). Dessa forma, a diretora tinha no final várias cenas, ia juntando-as e formando blocos de cenas até que no final a junção desses blocos resultava no espetáculo.

Por conseguinte, é importante ressaltar que os bailarinos têm um papel essencial para que o método dê certo, pois, por meio da colaboração deles e a entrega dos mesmos para a criação das peças, que “[...] eram construídas a partir de seu investimento pessoal em suas respostas à diretora. Vendo sucessivas peças, começa-se a conhecer os bailarinos e a reconhecer suas contribuições para o trabalho” (SILVEIRA, 2015, p. 95). Dessa maneira, as peças revelavam quem eram os bailarinos, como se relacionavam e como os mesmos se comportavam com determinadas situações, como se conectavam e de que maneira viam o mundo. Isso porque as perguntas do método de Bausch “lançam os bailarinos no oceano da subjetividade, na pesquisa de si mesmos” (TRAVI, 2011, p. 24 *Apud* LIMA, 2009, p. 02), convidando-os se investigar.

Portanto, se tornava impossível separar quem eles eram em comparação com a obra, uma vez que, as suas vidas passam a fazer parte da obra ou até mesmo são a obra, assim como nessa pesquisa, em que passei a me ver nos azulejos, pois, todas as experiências em Portugal foram essenciais para que eu me enxergasse de uma outra forma, e me misturasse com a cidade, com as fachadas azulejadas dos prédios e casas. Dito isso, era comum os bailarinos usarem seus próprios nomes nas obras durante as cenas encenando a si mesmo, porém, esse fato “[...] não significa que não estejam atuando, mas apresentam o que criaram sobre si mesmos” (SILVEIRA, 2015, p. 95)

Este comentário da autora sobre a encenação dos bailarinos me remete a minha própria prática em dança, apesar de não ser da mesma época da dança- teatro

de Pina Bausch, contudo, me identifico com tal situação uma vez que na Dança Imanente, a qual levo como filosofia de vida, “[...] não pretende levar à cena um personagem, mas o próprio corpo que dança e, para tanto, propõe dissecá-lo” (MENDES, 2012, p.30). Portanto, “Neste sentido, a dança imanente é um reflexo do próprio dançarino dissecado e configura-se como metalinguagem do corpo. [...] a dança imanente é uma forma de expressão do corpo, no corpo, pelo próprio corpo” (Ibid., p.30).

Para melhor entendimento a Dança Imanente foi criada por Ana Flávia Mendes, em que define como “[...] um conceito/práxis cunhado em meus estudos de doutorado e tem como fundamentação o conceito de imanência, promovendo orientações metodológicas para o ensino e a criação coreográfica, sobretudo na dança contemporânea” (MENDES, 2012, p. 25). E, portanto, a dança imanente:

Surgida em meio aos processos da Companhia Moderna de Dança, a dança imanente lança mão de uma série de princípios e procedimentos estéticos e criativos, os quais são desenvolvidos por meio do que chamo de dissecação artística do corpo. Não se trata de um manual ou receita para a criação coreográfica, mas de orientações que, a depender da aplicação, podem gerar diferentes resultados. (Ibid., p. 25)

Sendo assim, vejo uma semelhança entre os métodos de criação e de encenação de Pina Bausch com o seu método das perguntas e do meu processo de criação com a dissecação artística do corpo, incorporado pela minha vivência na Companhia Moderna de Dança<sup>5</sup>. Enquanto que na Dança-Teatro de Pina Bausch,

O método das perguntas pode ser visto como uma investigação que sabe que em nossos corpos existe uma riqueza de experiências advindas de diferenças pessoais e culturais, e a presença de indivíduos de diferentes culturas deixa essas diferenças mais evidentes. Cada bailarino tem a liberdade de apresentar sua experiência. (SILVEIRA, 2015, p. 96)

Tal método valoriza a linguagem de cada bailarino, mas, este individual é influenciado pelas trocas de experiências com outras pessoas e pelas próprias vivências desses bailarinos, que na filosofia da dança imanente, “[...] como o próprio adjetivo retrata, uma dança de imanências, de multiplicidade. A imanência é o

---

<sup>5</sup> A Companhia Moderna de Dança, fundada em 2002, é um núcleo artístico independente formado por antigos alunos do Colégio Moderno, que tem como filosofia a Dança Imanente, criada por Ana Flávia Mendes.

dançarino. O dançarino é o seu mundo e este mundo, um plano de imanência” (MENDES, 2012, p. 35).

Sendo assim, as criações dos bailarinos eram fruto da pesquisa de si realizada por meio das perguntas que Pina fazia, que, “assim como a Psicanálise, buscava “extrair” do sujeito esses sentimentos inconscientes, aquelas emoções que residem na falha da consciência” (TRAVI, 2011, p. 52).

Apesar de não terem vivido na mesma época, pode-se perceber uma semelhança entre a psicanálise de Freud e o processo de criação de Pina Bausch. Ambos tinham uma sensibilidade e imaginação, que levava a uma curiosidade pelo comportamento humano, querendo investigar as relações humanas e o que se passava na mente das pessoas (TRAVI, 2011). Por isso, essa busca pelo acesso do inconsciente por meio das perguntas, que apesar de ser difícil para os bailarinos, suas respostas os deixavam levar, explicando a importância da entrega no processo, conseqüentemente, resultando no sucesso do trabalho.

## **1.2 Sobre a Repetição**

O trabalho da coreógrafa Pina Bausch é marcado pela sua inovação na maneira de criar fazendo seus bailarinos participarem ativamente do processo de criação com o seu método das perguntas, o qual também é marcado pelo uso da repetição que está conectada com tudo o que a coreógrafa realiza. Esta então desenvolveu:

[...] sua dança sob dois pilares fundamentais: o sujeito em constante transformação, com fragilidades e sentimentos, resultado de um contexto sociocultural e inúmeras influências; e a repetição, enquanto recurso criativo e estético. Suas perguntas buscavam esse sujeito único, convidando-o a “repetir” sua história através da dança. (TRAVI, 2011, p. 32)

Para tanto, Pina assim como Freud em sua psicanálise, reconheciam o sujeito como resultado de múltiplas experiências e sentimentos, ou seja, um sujeito inacabado que está em constante formação e transformação. E “para Pina, a repetição leva à criação, à transformação” (TRAVI, 2011, p. 28) desse sujeito, impedindo-o de ser apenas “simples e mecânica reprodução” (Ibid., p. 28).

Em suas obras, a coreógrafa critica essa mecanização do movimento, a maneira como a repetição é usada para disciplinar os corpos, controlando-os, e os

tornando úteis e produtivos economicamente para a sociedade. “[...] Bausch usa esse método “educativo” da sociedade precisamente para inverter seus efeitos, promovendo novas maneiras de perceber e expressar, e para expor criticamente esta relação de poder entre corpos individuais e sociedade” (FERNANDES, 2017, p. 96).

Em sua obra *Bandoneon*, Pina faz uma crítica o uso da repetição para um aprendizado disciplinado, expondo o controle e a dor que causa no corpo. Em uma cena desta obra, a bailarina Silvia Kesselheim persegue outra bailarina com uma tesoura na mão, com intenção de machucar suas pernas. Este gesto tem uma analogia com uma experiência que a bailarina teve com sua professora de Ballet, que ameaça suas alunas com uma tesoura se elas não tivessem uma satisfatória rotação externa de suas pernas. Tal cena, mostra o que esse método de disciplinar o corpo, usando a repetição, pode fazer a saúde deste corpo.

Nas obras de Pina Bausch a repetição aparece de diferentes formas. Podendo estar presente no processo de criação, uma vez que os bailarinos fazem repetições de suas experiências passadas, seja verbalmente ou gestualmente, para responder as perguntas feitas pela coreógrafa.

Após ter em mãos esse material colhido das improvisações, a repetição é usada para transformar esse material em forma estética, virando o produto artístico. Tal material é repetido várias vezes, formando sequências coreográficas que depois serão organizadas através da colagem, termo utilizado na composição de Pina explicado anteriormente. Sendo assim, nesse momento a repetição é um método de composição coreográfica.

Consequentemente, a repetição é utilizada dramaturgicamente, repetindo cenas durante o espetáculo, modificando-as ou não, e remetendo uma cena a outra. E por último, a repetição está presente nos temas escolhidos pela coreógrafa, tendo um ponto em comum entre eles, o comportamento humano, fazendo com que cada peça seja um complemento da anterior (TRAVI, 2011, p. 29).

Portanto,

No processo criativo de Bausch, a repetição não confirma nem nega os vocabulários impostos nos corpos dançantes. Ao invés disso, é usada precisamente para desarranjar tais construção gestuais da técnica ou da própria sociedade. A repetição torna-se um instrumento criativo através do qual os dançarinos reconstróem, desestabilizam e transformam suas próprias histórias enquanto corpos estéticos e sociais. O método é inicialmente usado para fragmentar as experiências dos dançarinos e a narrativa de suas frases

de movimento. Eventualmente, produz uma continuidade distinta, transformando as histórias daqueles corpos, bem como nossos (pré)conceitos e percepções de nossa própria história corporal enquanto plateia. (FERNANDES, 2017, p. 58)

A repetição cênica provoca efeitos na plateia também, que sofre uma repetição visual, tal como uma parede azulejada. A observação tanto da parede completa de azulejos e a repetição em dança, causaram indagações durante o meu processo. A repetição, seja dos azulejos ou seja de uma sequência de movimentos, causa um interesse e curiosidade, a princípio, gerando um significado, mas, depois de um tempo causa um certo cansaço e a partir desse momento é que surge realmente novas significações. Tal cansaço, também acontece com o corpo, uma vez que, ele assume a imagem do azulejo, assume a forma de fachada, e também se encontra em repetição, ou seja, também ganha novas significações ao longo das repetições.

**Figura 1** - Parede de Azulejos na estação de trem em Peso da Régua, Portugal



**Fonte:** Acervo Pessoal (2018)

A longa duração das peças e suas repetições podem levar o espectador ao seu limite, causando, as vezes, o cansaço. Porém, os provoca com várias sensações e

experiências, as quais causam diferentes interpretações de significados para as repetições.

Para Pina:

A repetição é parte estrutural no processo criativo do Wuppertal Dança-Teatro. Inicialmente, apresenta-se como a reconstrução estética das experiências passadas dos dançarinos. Este processo não está baseado na expressão de um sentimento real, presente, mas na descrição (tradução simbólica) de sentimentos passados. Através da extensiva repetição, as cenas pessoais são gradualmente moldadas em uma forma estética, dissociada da personalidade do dançarino. Durante o espetáculo, as cenas repetitivas criadas a partir de tal processo sugerem múltiplos significados. (FERNANDES, 2017, p. 58)

A repetição na dança- teatro de Pina Bausch apresenta-se com o intuito de romper conceitos. Ela é um paradoxo, pois, mesmo se repetindo a mesma sequência de movimentos, os significados e a maneira como se percebe o comportamento humano mudam a cada repetição. Dessa forma, nunca é a mesma, mesmo sendo exatamente igual. Sendo assim, acredito que a repetição seja uma transcrição do movimento, ou seja, várias transcrições que acontecem em cada novo ciclo de uma repetição.

Segundo Campos,

[...] No plano dos “fatores intratextuais”, entendo por *transcrição* a operação que traduz, no poema de chegada, a coreografia da “função poética” jakobsoniana surpreendida e desocultada no poema de partida. Assim também, correlatamente, parece-me admissível entender por *transfiguração*, no plano dos “atos de ficção”, a reimaginação do imaginário do poema de partida pelo poema de chegada, através da reconfiguração do percurso dessa “função figurativa” iseriana levada a efeito pela tradução criativa. (2015, p. 125)

Portanto, a transcrição, é uma tradução criativa. Trata-se da recriação de um poema, em que o tradutor conhece a tradição do poema original, e onde tudo que foi memória, tudo que passou pelo poeta para criar o poema é relevante no momento da tradução criativa. Assim como acontece com o intérprete-criador, a memória do corpo e todas as vivências são relevantes no momento da repetição.

Dessa maneira, “[...] foi a noção de que a operação tradutora está ligada necessariamente à construção de uma tradição, o que implicava projetar o problema no campo mais lato da historiografia literária” (Ibid., p. 79), e no ato de repetir, o

intérprete-criador a cada ciclo é afetado por essa repetição a qual vem criando uma tradição, uma marca no corpo e um significado. Dessa maneira, a repetição é uma transcrição, pois, a cada ciclo ela é a tradução criativa do mesmo movimento repetido, o qual carrega em si, em cada ciclo, uma tradição que afeta o intérprete a cada ciclo de uma maneira diferente. Somado a isso, enquanto intérprete-criador, o corpo se encontra em diferentes estados durante as repetições e se deixa afetar por isso.

Em meu processo, utilizo essa tradição dito acima, essa vivência que a repetição do movimento em cada ciclo me afeta. Isto é, por exemplo como a décima repetição não será a mesma, pois, o estado do corpo não é o mesmo. Visto que, o cansaço já é transparente e me deixo ser afetada por ele para transcriar o movimento repetido, que se transfigura, e mesmo sendo o mesmo movimento, já não é a mesma repetição.

A coreógrafa também se apropria de recursos que intensificam essas mudanças de significados, podendo ser um detalhe a mais na sequência repetida obsessivamente como a velocidade ou movimentos serem feitos por duas pessoas e até mesmos uma pausa, podem gerar mais significados que se transformam a todo momento.

As obras de Bausch surpreendem os espectadores e superam suas expectativas, cada vez que se estabelece uma regularidade de comportamento por meio de uma sequência de repetição, permitindo que o espectador faça uma interpretação, acontece, com uma sutil mudança nessa estrutura repetida, ocasionando, inesperadamente, um novo significado para o espectador. Com isso, as obras da coreógrafa provocam uma construção de uma interpretação e depois o rompimento da mesma, gerando novas formas de ver a dança.

Qualquer apresentação cênica realizada mais de uma vez lida com repetição. Em cada dia de espetáculo, o grupo supostamente repete a mesma peça, mas que é necessariamente outra, já que aconteceu em outro momento. Este paradoxo de ser diferente enquanto repetindo-se é intrínseco às artes cênicas. Os trabalhos de Bausch não são passiva e ingenuamente incluídos neste paradoxo, mas criticamente o incluem. Através da repetição, dança incorpora e discute sua natureza inerentemente paradoxal. A partir do processo criativo descrito, as composições permitem sua própria transformação através e dentro desta estrutura repetitiva. (FERNANDES, 2017, p. 64)



Por conseguinte, um exemplo disso é uma cena da peça *Gebirge* (1984) representada pelo bailarino Jan Minark, que veste um calção de banho e acessórios de natação. Nesta cena, Minark retira de dentro de seu calção, na direção de seu pênis, balões vazios, um a um, enchendo-os até estourarem. Repete várias vezes a sequência, tira o balão, leva até a boca e enche até explodir. Os espectadores não conseguem ver seu rosto por causa dos balões. A única mudança no ritmo da cena é o estouro do balão, que cada vez que se repete, já se torna previsível. Inicialmente, pode-se fazer uma associação dessa cena com sucessivas ereções do homem, mas, depois esse significado se transforma.

Foca-se agora no movimento que Minark faz enquanto enche os balões, como seu tórax se incha e depois esvazia, mostrando uma função corporal básica, a respiração. “Através da impessoal e formal repetição, o movimento corporal foi intensificado, abstraído, e então recriado temporariamente como experiência real” (FERNANDES, 2017, p. 80). Tendo isso em vista, as repetições permitem uma nova maneira de ver, imprimem imagens para os espectadores e as transformam.

Essa transformação não está apenas no significado dos movimentos, mas, para os bailarinos também ocorrem mudanças nas suas repetições. Os movimentos estão cheios de novas possibilidades, a cada repetição vai se acrescentando e isso muda os bailarinos, eles não saem a mesma pessoa que entraram na cena. O efeito da repetição de uma sequência de movimento em cena pode alterar as sensações e o estado de corpo dos bailarinos, e é isso que Pina Bausch gosta, de observar tais mudanças (FERNANDES, 2017).

Em meu processo criativo, o primeiro movimento da obra (deita em posição fetal e girando em torno do meu eixo) repetido tem um significado de caracol, representando os ciclos da repetição, mas, também ganha um sentido de renascer, pois, com essa experiência morando no estrangeiro reaprendi a olhar o mundo, um outro mundo e ,principalmente, a olhar a mim mesma. Sendo assim, tem um conflito interno entre o se permitir descobrir o novo e o medo de se desprender do passado, do que já sei, do que já sou. E depois, surge a questão do enraizamento, do querer descobrir mais, contudo, sem esquecer de suas raízes, ou melhor, a cada descoberta que acontece é uma ratificação sobre minhas raízes.

O próximo movimento (de passar a mão no rosto e no corpo) que se repete, se associa com o ato de passar a mão em uma parede de azulejos, dessa forma, o sentir

a textura, o reconhecer a área e a obra, reconhecer o meu próprio corpo, uma vez que este é associado ao azulejo nesta pesquisa, através da visibilidade, em que o meu corpo visivo se torna o corpo fachada, o corpo decorativo de azulejo.

Nesse reconhecimento, destaco a minha aparência, a visualidade externa do meu corpo, os traços europeus herdados por ambos os lados da família, tanto paterno quanto materno, tendo descendência Dinamarquesa e Portuguesa. Esta aparência, a qual não julgo melhor do nenhuma outra, em que acho inaceitáveis esses padrões em que as culturais europeias ou americanas são mais valorizadas do que as do nosso próprio país.

Essa aparência foi responsável pelo questionamento da minha brasilidade durante minha estadia em Portugal. Mas, essa experiência, me fez ter cada dia mais a certeza das minhas raízes brasileiras e, mais especificamente, paraense. Pois, a história do nosso país é marcada pelo colonialismo, porém, não deve ser ditada por ele para sempre. Logo, essa diversidade de cultura, de aparência e de identidades é, o que eu acredito, que faz o nosso país ser Brasileiro. Por isso, hoje sinto muito mais minhas raízes fincadas em meu corpo e na construção da obra, esse olhar foi muito importante na unificação da Paola, antes da experiência do intercâmbio, que nem sabia o que o mundo tinha reservado, a qual tinha tudo organizado, que sempre foi certinha, não muito aventureira, com a Paola que sofreu mudanças após a experiência do intercâmbio.

Sendo assim, esse movimento, também traz o significado de se amar, de apaixonar-se pela primeira vez por si mesma, com um novo olhar. Conseqüentemente, um sentido de se cuidar, uma vez que, a cada repetição reconheço o meu corpo como meu patrimônio, assim como os azulejos são patrimônios da cultura Portuguesa, eu sou o meu próprio patrimônio.

Vale ressaltar que, essas significações das repetições, as quais surgiram durante o processo, fazem sentido para mim, enquanto interprete-criadora. É importante frisar que, assim como nas obras de Pina Bausch, o espectador pode dar outras significações para cada repetição, isto é, sentir várias outras sensações como espectador.

Entretanto, nesta pesquisa irei falar sobre minha visão enquanto interprete-criadora, e como foi a criação desta obra, desse outro olhar sobre meu corpo, que

denomino de “corpo fachada”, pois, é retratado como a fachada azulejada de um prédio que fica exposto para todos olharem.

Portanto, vamos descobrir mais sobre esse olhar, sobre essa visibilidade que criou o corpo fachada no próximo capítulo.

## Capítulo 2 - AZULEJO PORTUGUÊS: A MATÉRIA-PRIMA DE UM PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA

O objetivo dessa pesquisa foi realizar um processo de criação, cuja a relação entre os azulejos e a repetição em dança fosse possível, porém, com o decorrer do tempo houve uma necessidade de investigar mais os movimentos que podem ser repetidos no corpo, dessa forma, dando uma margem para um processo de criação em dança em que o azulejo e a repetição são os que movem essa criação.

Consequentemente, pela primeira vez fiz um estudo mais aprofundado sobre imagem para um processo de criação e, logo, percebi a importância desta no ato de criar. Além disso, decidi investigar como as imagens existem. A imagem do azulejo surgiu nesta pesquisa inspirada pelo espetáculo “Lírica Morada” da Companhia Moderno de Dança que utiliza esta imagem para retratar a história e uma característica das ruas da cidade de Belém.

Segundo Samain (2012, p. 22), a qual discute sobre o pensamento próprio das imagens, pois, acredita que toda a imagem tem algo que nos oferece a pensar, podendo ser, as vezes algo real e concreto ou pode ser retratado como imaginário e abstrato. A autora discorre que:

[...] Sabemos, desde já, que, por fazer parte integrante de um *sistema* no qual circula pensamento, ela própria *participa desse pensamento*. Nesse sentido – e não apenas de modo metafórico – , a imagem é uma “forma que pensa” (Ibid., p. 32).

Portanto, partindo desse conceito que as Imagens pensam, surge o questionamento “como elas pensam?”, para tanto, Samain explica que,

Nesse horizonte, diria que a imagem é uma “forma que pensa”, na medida em que as *ideias* por ela veiculadas e que ela faz nascer dentro de nós – quando as olhamos - são ideias que somente se tornaram possíveis porque ela, a imagem, participa de histórias e de memórias que a precedem [...]. (Ibid., p.33)

Sendo assim, afirmando que a imagem veicula ideias e faz nascer essas ideias em nós, a imagem do Azulejo faz nascer dentro de mim a ideia de repetição e para, além disso, a noção de como eu vejo os Azulejos enquanto imagem.

Por conseguinte, a minha noção de Azulejo é de património, isto é, a identidade de uma cultura de um povo, de lar, e tudo isso relaciono com o meu próprio corpo. Meu corpo é o meu próprio lar e meu património. Sendo assim, nesse processo de criação admito que a minha noção de Azulejo é que ele é a pele do meu corpo, minha fachada, como se fosse a fachada de um prédio, em que eu sou o próprio prédio.

Após entendermos que a imagem é uma forma que pensa e que veicula ideias para os que lhe observam, a próxima questão é: como elas fazem isso? Segundo Samain, o pensamento próprio das imagens acontece pela associação, como explica a seguir:

A provocação torna-se plena, quando se quer alocar, dessa vez à imagem, um “pensamento” que lhe seria *próprio*. A imagem teria uma “vida própria” e um verdadeiro “poder de ideação” (isto é, um potencial intrínseco de suscitar pensamentos e “ideias”) ao se associar a outras imagens. Aliás, exatamente da maneira como, numa *frase verbal*, palavras (por exemplo: um sujeito, um adjetivo, um verbo, um pronome relativo, um outro verbo, um complemento direto ou indireto, um gerúndio ou um simples ponto de interrogação), ao se associarem, são capazes de espertar e promover “ideias” ou “ideações”, isto é, *movimentos* de ideias. (SAMAIN, 2012, p. 23)

Posto isso, assim como numa frase verbal, que faz a associação de várias palavras, as imagens também comunicam ideias quando associadas a outras. E através dessas associações é que “[...] estabelecem-se determinadas combinações, interligando-se ideias e sentimentos” (OSTROWER, 2014, p. 20).

Do mesmo modo, como nesse processo de criação, por exemplo, em que associei a imagem do Azulejo com a imagem do meu corpo, gerando a noção de pele, como se o Azulejo fosse minha própria pele. Além disso, também associo com a imagem de casa e com a imagem de Portugal dando ideias, conseqüentemente, de lar e de património. Tais associações surgiram enquanto eu andava por algumas cidades nos arredores de Lisboa, vendo todos os prédios e casas com as fachadas decoradas com azulejos padrões, algumas casas até com as mesmas cores: branco e azul.

**Figura 2 - Foto 2:** Fachada de uma casa em Ericeira, Portugal



**Fonte:** Acervo Pessoal, 2018.

Dessa forma, esta imagem me remeteu a um sentimento de lar, de uma comunidade e me trazia uma certa paz, uma beleza simples, porém, valiosa, através das associações.

As associações nos levam para o mundo da fantasia (não necessariamente a ser identificado com devaneios ou com o fantástico). Geram nosso mundo de imaginação . geram um mundo experimental, de um pensar e agir em hipóteses – do que seria possível, se nem sempre provável. O que dá amplitude à imaginação é essa nossa capacidade de perfazer uma série de atuações, associar objetos e eventos, poder manipulá-los. Tudo mentalmente, sem precisar de sua presença física. (OSTROWER, 2014, p. 20)

Essa imaginação que é exercitada pelas associações criadas, é uma das etapas em meu processo criativo, uma vez que, me aproprio da dissecação artística do corpo da Dança Imanente, para investigar a mim mesma. Deste modo, por essa

dissecação, que crio as associações, e nesse momento surge o corpo visivo, o qual é composto pelo imaginário do intérprete-criador. Todos esses conceitos irão ser explicados posteriormente, por enquanto, gostaria de pontuar a importância dessa associação das imagens e como isso influencia na hora de criar.

Não diferente das imagens e da frase verbal, na dança, também acontece esse “movimento de ideias” (SAMAIN, 2012, p.23). Os movimentos quando associados com outros também tem a capacidade de promover ideias. Mesmo que ocorra a repetição nos movimentos, que é o caso desta pesquisa, as ideias podem ser promovidas pela associação das próprias repetições.

Porém, vale lembrar que essas ideias podem mudar a todo momento ou podem surgir mais de uma. Uma vez que, a repetição de um movimento nunca é igual e seus ciclos de repetição, que sempre fazem emergir novas significações, como foi dito no primeiro capítulo.

Portanto, para promover ideias com a dança e com a imagem, é importante que “esta independência de “nós” permanece se o bailarino se entender como imagem e se equiparar as demais imagens e se permitir travar uma criação coreográfica se comunicando de imagem para imagem” (SOUZA, 2014, p. 41)

Dessa maneira, compreendo que eu sou imagem e, no processo de criação, associo o meu corpo com o Azulejo. Para isso, nesse processo em que investigo o próprio corpo, se faz necessário também investigar o Azulejo, matéria-prima (SALLES, 2013) desse processo criativo.

“O azulejo é uma das expressões mais características das Artes Decorativas Portuguesas e um dos elementos claramente identificadores da linguagem estética nacional” (NERY, 2007, p. 07). O azulejo vem da cultura Islâmica no passado, que depois se expandiu para a Ásia e para o mediterrâneo, até chegar na Espanha e em Portugal, através de importações nos séculos XV e XVI. Sua produção em Portugal vai aumentando, principalmente, após o terremoto que aconteceu em Lisboa em 1755. A partir daí vemos os azulejos serem usados em fachada de prédios e na decoração de estações de trem e de metrô.

Dessa forma, as cores azul e branco, tão peculiares nos azulejos portugueses, tem como referência a porcelana Chinesa. Elas se tornaram famosas devido a encomendas que Portugal recebia da Holanda no final o século XVII, que mudaram o gosto até a nível nacional.

Em minha pesquisa, é esse azulejo, nas cores azul e branco, o qual escolhi como indutor de criação para o meu processo. Pois, tais modelos de azulejos tem diversos significados para mim, porém, destaco o significado de Identidade e lar, o que influenciaram na minha escolha, pela relação próxima que tenho com Portugal, por ter familiares portugueses e por morar em Belém, cidade em que teve uma das maiores colônias portuguesas e que também tem várias fachadas de casas decoradas com azulejos. Além das cores azul e branco, escolhi pesquisar sobre o azulejo Padrão que é marcante por se apresentar nas fachadas de casas e prédios em Portugal, mas, também porque me remete a repetição em dança. Pois:

No azulejo, o conceito de padrão encontra-se intimamente ligado ao da repetição de um motivo gráfico ou pictórico, organizado segundo eixos de simetria ou de outros esquemas estruturantes, quase sempre de raiz geométrica, mesmo quando os motivos ornamentais se inspiram na natureza. (NERY, 2007, p. 86)

Em um azulejo padrão, normalmente cada padrão é igual a si próprio, porém, pode-se admitir algumas variações na forma ou na cor, gerando novos padrões que são variados dos anteriores, se estendendo até ao infinito. Esse tipo de azulejo pode ter um ou mais módulos de repetição, mas, na maioria das vezes, na arquitetura de prédios, encontramos só um módulo que está sempre na mesma posição, ou é rodado de 90 em 90°, gerando formas maiores e mais complexas (NERY, 2007). Portanto, se forma uma infinidade de Padrões que são resultados da “[...] repetição sistemática de um único módulo, sempre igual a si próprio, criando uma imagem de conjunto muito constante e homogênea” (Ibid., 2007, p.90)

Fazendo uma analogia entre a repetição em dança e os azulejos, o motivo gráfico ou desenho de um azulejo padrão poderia ser, em minha visão, equivalente a sequência de movimentos que se repete, por exemplo, nos trabalhos de Pina Bausch, uma vez que, a imagem de uma parede de azulejos despertaram esse pensamento sobre uma sequência de movimentos repetidos . Por isso, uma parede ou fachada de azulejo padrões fazendo uma comparação poderia ser correspondente, a uma cena de um dos espetáculos de Pina, em que uma sequência de movimentos (que serie equivalente aos motivos gráficos do azulejo) se repete diversas vezes.



Vale ressaltar que, Nery (2007) com o livro “Apreciação Estética do Azulejo” traz à tona assuntos não só técnicos e estéticos sobre a arte azulejar, mas, de conceito e pré-conceitos que essa arte sofre, assim como a dança contemporânea:

[...] Obviamente, quando o escrevem ou o dizem em público, alargam este preconceito erróneo aos seus leitores ou auditores, razão pela qual as obras em azulejo, mosaico, vitral, ou mesmo a tapeçaria, são vistas como parentes pobres da Arte com “A” maiúsculo. Portanto, para a maioria dos críticos só lhes interessa a arte que se expõe em galerias, em museus ou noutros espaços culturais sancionados por eles, de preferência no estrangeiro e em bienais, trienais ou noutras manifestações idênticas. A “arte pública” começou a despertar-lhes recentemente alguma atenção – muito pouca por enquanto – à força de se falar tanto nela há uns anos para cá. O que queremos dizer com isto é que, entre nós, as obras de pintura sobre azulejos se encontram irremediavelmente relegadas para o conceito da decoração, sempre pejorativo e isso é bastante mau, porque a melhor azulejaria contemporânea tem sido quase ignorada pela crítica de arte e, obviamente, pela maioria das galerias, porque se trata de obras que elas não controlam a nível de mercado, contribuindo também para o seu descrédito com as suas opiniões junto dos seus clientes. (NERY, 2007, p. 85)

Logo, esta desvalorização pelo trabalho artístico dos azulejos, por serem considerados mais como decoração do que arte, é uma semelhança muito pertinente com a minha própria dança. A dança contemporânea já sofreu muito por quebrar com vários paradigmas, porém, acima de tudo, ela é retratada como a dança que busca outros cenários além do teatro, a dança que vai para as ruas, a dança que se aproxima cada vez mais da realidade, uma vez que dança é a própria vida, porém, em contra partida é desvalorizada enquanto arte e muitas vezes considerada sem técnica. Ao meu ver, o azulejo nos prédios, o azulejo que está presente nas ruas é tão artístico quanto qualquer outro. Por isso, esse azulejo despertou o meu interesse nessa pesquisa, pois, é o azulejo que está na realidade, o qual se faz presente no cotidiano, assim como a minha dança

Tudo o que é pintado em uma tela e exposto em uma galeria de arte tem um valor maior do que se fosse pintado sobre um azulejo que é visto como decoração, se tornando uma arte menor (Ibid., p.85). Sendo assim, a arte pública, de rua, tende a não ser valorizada, tanto em relação aos azulejos quanto com a dança. Quando esta traz movimentos do cotidiano para cena, tem uma linguagem corporal própria de seus intérpretes, é criticada pela falta de técnica. Porém, o conceito de técnica é geralmente ligado apenas aos estilos de dança com vocabulários pré-estabelecidos, esses sim são considerados cheios de técnica e de virtuosismo.

Essa primeira acepção sobre a técnica dentro da atividade humana (artística ou não) implica dizer que existam procedimentos pré-estabelecidos, cuja funcionalidade vem sendo tradicionalmente testada, aos quais devemos sempre recorrer se quisermos alcançar êxito na realização de uma ação como, por exemplo, tocar um violino. (SOUZA, 2011, p.83)

Esta visão de técnica a implica como uma finalidade para realizar uma ação (sendo artística ou não) com eficácia. Outra visão de técnica, a qual utilizo no meu fazer em dança e nesta pesquisa é que:

O entendimento da técnica como um meio perpassa, primeiramente, por uma questão bastante defendida e utilizada quando tratamos a respeito de práticas do corpo. Neste sentido, a abordagem da noção de técnica que corrobora com todas as premissas apontadas até então é a de Marcel Mauss, o qual nos fala a respeito do conceito de técnicas corporais. (Ibid.,p.95)

Sobre técnicas corporais:

Eu digo as técnicas do corpo, porque se pode fazer a teoria *da* técnica do corpo a partir de um estudo, de uma exposição, de uma descrição pura e simples *das* técnicas do corpo. Entendo por essa expressão as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo. (MAUSS, 2003, P.401)

Considerando que “as vivências no campo da dança, quais sejam, aulas, ensaios, laboratórios cênicos, apresentações, dentre outras situações que demandem um comportamento corporal diverso daquele vivenciado no cotidiano” (SOUZA, 2011, p.55), pode-se afirmar que, o mesmo desenvolve técnicas corporais diferentes, mas, não desconectadas das técnicas usadas em ações do cotidiano. Dessa maneira, é importante reconhecer a possibilidade que o bailarino tem de criar técnicas corporais para dançar. (SOUZA, 2011)

Tais técnicas corporais, se tratando como um meio e não como um fim, podem ser geradas pelo intérprete-criador, conceito criado por Graziela Rodrigues com uma estruturação que parte de três eixos, são eles: O Inventário no Corpo, O Co-habitar com a Fonte e A Estruturação da Personagem, tais eixos se definem da seguinte maneira:

[...] O inventário no Corpo trata-se de um mergulho em si, ou seja, o intérprete busca histórias pessoais e ancestrais incrustadas no próprio corpo; em suma, ele entra em contato com suas sensações e movimentos originais e sente-se cada vez mais vivo e íntegro como indivíduo. O eixo Co-habitar com a Fonte tem como principais ações a pesquisa de campo e os laboratórios. Neste eixo, enfatiza-se a relação com o outro a partir de uma vivência, em princípio, alheia ao intérprete, mas, que será repleta de revelações sobre ele mesmo. Ou seja, através de um meio externo, o intérprete aprofunda o seu autoconhecimento e modela em si corpos sínteses apreendidos na fonte coabitada. No eixo Estruturação da Personagem, os corpos modelados são nucleados e dessa fusão surgirá a personagem, com vontades e tons próprios. Neste instante, fecha-se um momento da vivência com o BPI, pois, a personagem, ainda, pedirá um nome, e, por consequência, indicará os próximos passos para a criação do espetáculo (CAMPOS; RODRIGUES, s.a., p. 1).

Na minha prática em dança dentro da filosofia da Companhia Moderna de Dança, os processos criativos, a partir do espetáculo *Averso* (2006), adotaram esta noção de intérprete-criador, sendo assim, a direção da companhia está sempre a “[...] estimular os bailarinos para que eles próprios fizessem as descobertas devidas às suas possibilidades corporais (SOUZA, 2011, p.49), trazendo suas vivências pessoais a tona na hora de criar.

Sendo assim, durante um processo de criação, o intérprete-criador desenvolve suas próprias técnicas corporais, descobrindo suas possibilidades corporais, e relacionando-as com suas vivências no cotidiano. Portanto, “[...] a técnica na dança também pode ser um conjunto de técnicas corporais que podem ser elaboradas durante as experimentações e processos artísticos [...]” (Ibid., p.100)

Em conclusão, assim como na dança contemporânea e em especial na minha prática em dança, em cada processo de criação surgem novas técnicas corporais que são frutos das experimentações e também das possibilidades e vivências dos intérpretes. Sendo assim, cada azulejo, dependendo do estilo, tem a sua maneira de ser feito ou pintado, seja a mão ou em fábricas.

Segundo o relato de Tereza Santos, artesã da cidade de Sintra em Portugal, conta sobre o seu processo de confeccionar um azulejo padrão do século XVII:

Portanto, nós pintamos sobre o azulejo que está vidrado sobre o vidro cru, e a tinta é feita com pigmentos vegetais e põe água consoante o tom. Se quer um tom mais escuro põe menos água, se quer clarear põe mais. Depois de estar pintado vai ao forno durante 12 horas até chegar a mil e vinte graus, e depois tem que estar 12 horas a faicer, por que não se pode abrir o forno com o azulejo quente, que eles estão. (Entrevista concebida no dia 15 de agosto de 2018)

Desse modo, tal processo requer tempo, e uma espera para que o azulejo fique pronto, logo, é uma arte que precisa de paciência. O processo em dança e, especialmente, o processo de criação dessa pesquisa também teve o tempo como um elemento principal. Foi com o tempo, que vivi coisas novas, ganhando novas perspectivas sobre a vida e sobre mim mesma, além do mais, foi por meio desse tempo que o azulejo foi criando um espaço em mim arquitetando um novo jeito de olhar a dança e o meu corpo.

Dessa maneira, para entendermos melhor sobre esse processo é necessário saber o que é um azulejo e como podemos identificá-lo. Segundo Nery,

Entendemos que só pode falar-se de azulejo, quando a malha formada por muitas peças iguais se define com muita clareza, como uma retícula regular e constante, quer os seus elementos sejam quadrados, quer sejam rectangulares, ou que tenham ainda outros formatos menos usuais. Portanto, o que decide se estamos perante um azulejo é a regularidade e a continuidade da malha com o uso de peças todas iguais, repetitivas ou prolongadas ao longo duma superfície. E isto quer a superfície seja uma parede plana ou uma superfície curva, como acontece em arcos, em abóbadas, em cúpulas ou em torres e em pilares cilíndricos. ( 2007, p. 12)

Destaco aqui duas palavras que chamam a atenção, “regularidade” e “continuidade”. São palavras que se remetem tanto aos azulejos de Padrão quanto a repetição de movimentos em dança. O corpo e os azulejos imprimem uma estética de repetição, mas, também possuem suas individualidades. Portanto, proponho pensar na (Ir)regularidade e na (Des)continuidade que os dois podem ter. Uma vez que, a repetição de um movimento nunca será igual, tal qual o processo de pintar um azulejo, o desenho se repete e a técnica de pintura é a mesma, porém, cada azulejo teve seu próprio processo e possui sua individualidade.

Por conseguinte, essa individualidade na dança, é tratada tanto pela coreógrafa Pina Bausch na sua dança-teatro e mais ainda na dança imanente, minha prática em

dança contemporânea. Pina traz o seu método das perguntas para investigar o comportamento humano, através de seus bailarinos, que para responder as suas perguntas precisam acessar suas memórias, suas vivências e experiências que são a resposta que se torna movimento.

Tal qual na dança-teatro de Pina Bausch, em relação a dança imanente, os bailarinos também acessam suas memórias e vivências para criar. Porém, diferentemente do método das perguntas, é utilizada a dissecação artística do corpo, que através de laboratórios cênicos o bailarino se emerge numa pesquisa de si mesmo. Portanto:

Se para ciência, dissecar é separa as estruturas a fim de estudá-las em detalhes, para a arte e, mais especificamente, para a dança que acredito fazer, dissecar é um procedimento criativo que requer sentir-se, perceber-se. (MENDES, 2012, p.110)

Gosto de pensar na dissecação artística do corpo como o descascar de uma laranja. Nosso corpo tem várias camadas, as quais vão sendo descobertas por meio desta investigação. Sendo assim:

Dissecar o corpo em arte é emprestar alguns instantes da vida ao exercício da observação de si mesmo e também do outro, a fim de desenvolver, a partir das próprias características humanas, o material que, por meio do processo criativo, se fará obra de arte. (Ibid.,, p. 110)

A partir dessa semelhança destacada entre os dois métodos de criação, o da Pina Bausch e o da Dança Imanente, os quais focam na pesquisa de si, esta pesquisa irá fazer um encontro de métodos para criar a obra. Porém, não somente os métodos citados fizeram parte desta pesquisa, mas, também outros métodos que foram surgindo ao longo do processo criativo, como o método de compor a partir dos quatro cantos do quadrado do azulejo, em que cada canto representa um momento do processo, o qual será visto mais adiante, e a própria repetição e as experimentações que aconteceram ao longo dessa pesquisa.

O método, sob esta perspectiva, diz respeito, portanto, às diferentes formas de raciocínio desenvolvidas em toda e qualquer ação artística. [...] As especificidades de cada processo carregam consigo a singularidade de combinações desses modos de raciocínio, daí podermos falar, também aqui, de encontro de métodos. (SALLES, 2013, p. 67)

Sendo assim, este encontro de métodos acontecerá com a utilização das singularidades de cada um. Enquanto pesquisadora, para o meu processo de criação decidi utilizar como estratégia metodológica o método das perguntas de Pina para dissecar o corpo artisticamente.

A dança imanente surge com a dissecação artística do corpo, momento em que os intérpretes permitem se perceber através de laboratórios cênicos, gerados pelas estratégias metodológicas, exercitando a sua percepção e sensibilidade. E com isso suas imanências são reveladas,

[...] gerando, primeiramente, imagens visivas. Essas imagens se transfiguram em movimentos repletos de subjetividades, aos quais chamo de movimentos autônomos, que apontam para um vocabulário de linguagem particular fundamentada no próprio corpo. (MENDES, 2010, p. 276)

“O corpo dissecado é, portanto, resultado do procedimento de dissecação, para o qual são utilizados os subprocedimentos metodológicos [...]” (Ibid., p. 275). Esses subprocedimentos metodológicos, em minha pesquisa, se dão pelas perguntas elaboradas por mim e respondidas por mim, as quais se convertem em movimento artístico; a imagem dos azulejos que se convertem na imagem do meu próprio corpo, o qual chamo de corpo fachada; e por fim a própria repetição, trabalhada em exercícios durante minha experiência no intercâmbio e estudada nos ensaios da obra, todos os movimentos convertidos passam pelo ciclo da repetição, tudo é pensado como uma jornada que se repete.

O conceito de conversão aplicado na dissecação artística (MENDES, 2010) é a da conversão semiótica (LOUREIRO, 2007). Nesse contexto, existem quatro funções para as artes: função prática, teórica, mágico-religiosa e estética. Na primeira, a função dominante é a que foca na praticidade do objeto, na sua utilização primordial. A função teórica, é a que relaciona ideias a conceitos. A função mágico-religiosa, foca no símbolo que um objeto prioritariamente tem. E por último, a função estética, tem o caráter de contemplação.

Sendo assim,

Entendo como conversão semiótica o movimento de passagem de objetos ou fatos culturais de uma situação cultural à outra, pelo qual as funções se reordenam e se exprimem nessa situação cultural, sob a regência de outra dominante. (LOUREIRO, 2007, p.35)

Nesta pesquisa, esse movimento de passagem onde existem um novo arranjo nas funções de um objeto, acontece com o objeto azulejo que se transforma em movimento. Na verdade, o processo de dissecação do corpo na dança imanente é repleto de conversões semióticas em que o corpo imanente transfigura-se em corpo visivo, onde acontece uma conversão semiótica do corpo imanente para o corpo visivo na primeira etapa da dissecação e depois se converte em metacorpo.

O corpo visivo, “[...] é o conjunto de imagens desencadeadas pela imaginação dos intérpretes- criadores” (MENDES, 2010, P.237). É o corpo fachada que surgiu através da associação entre a imagem do azulejo e a imagem do meu corpo, dita anteriormente. Portanto, é um corpo feito das imagens mentais do intérprete, processo importante na dissecação e na própria criação, em que o interprete pensa através das imagens. Tal processo, segundo Calvino (1990), pode ser distinguido em dois tipos: [...] o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal” (p. 99)

No meu processo, ocorreu o primeiro tipo, em que “[...] a criação das imagens mentais configuradoras de uma determinada obra, seria resultante da experiência (literalmente) visual de algo” (MENDES, 2010, p. 235), ou seja, a imagem visiva deste processo, partiu da imagem (literal) dos azulejos padrões para chegar a imagem visiva do corpo fachada e da repetição.

O metacorpo, que surge depois dessa primeira etapa da visibilidade, não existe sem o corpo visivo, e este é o corpo visivo transfigurado em visível quando dança (MENDES, 2010), é o corpo que dança ele mesmo. E neste processo, o metacorpo é o corpo fachada que vai para cena, é o corpo criado a partir das imagens e de suas associações, que julgo ser um outro olhar sobre mim mesma, em que foi construído durante esse processo de criação e a partir das experiências vividas no intercambio.

Em síntese, a dissecação artística só é possível com a criação do corpo visivo, que depois vira metacorpo. Sendo assim, a criação deste corpo visivo, é o resultado de várias conversões semióticas que ocorrem na disseção do corpo, que serão analisadas no próximo capítulo.

Dessa forma, dissecar esse corpo sozinha, foi mais difícil do que imaginava, uma vez que estou acostumada a dançar em grupo, em companhia. Por mais que eu

tenha escolhido a disseção do corpo, filosofia da Companhia Moderno de Dança, como caminho para criar, mas, durante esta pesquisa descobri a minha maneira de dissecar. Nesse processo, me encontrei sozinha, só eu podia experimentar em mim mesma, foi uma pesquisa aprofundada de mim que, conseqüentemente, desencadeou novas descobertas e mudanças em meu corpo.

Pode-se dizer que, durante o meu processo, eu fiz uma transcrição do método da dissecação artística do corpo, eu o recriei, para dissecar o corpo da minha maneira, a qual será detalhada no capítulo seguinte.



### Capítulo 3 - CORPO FACHADA: O PROCESSO DE DISSECAÇÃO DE UM CORPO IMANENTE

Segundo Ostrower (2014), criar é formar. Sendo assim, o homem está constantemente criando, dando forma a alguma coisa, ordenando, e precisa disso para sobreviver. Assim, também como todo artista sente a necessidade de criar, esta obra surgiu como uma necessidade, que foi sendo revelada para mim durante o processo da pesquisa.

Nessa busca de ordenações e de significados reside a profunda motivação humana de criar. Impelido, como ser consciente, a compreender a vida, o homem é impelido a formar. Ele precisa orientar-se, ordenando os fenômenos e avaliando o sentido das formas ordenadas; precisa comunicar-se com outros seres humanos, novamente através de formas ordenadas. Trata-se, pois, de *possibilidades*, potencialidades do homem que se convertem em *necessidades existenciais*. O homem cria, não apenas porque quer, ou porque gosta, e sim porque precisa; ele só pode crescer enquanto ser humano, coerentemente, ordenando, dando forma, criando. (OSTROWER, 2014, p. 09)

Dessa maneira, a cada momento que me aprofundava na pesquisa a vontade de criar crescia, e esse processo de querer formar começou pelas obras de Pina Bausch, que foram mostradas em sala de aula na disciplina de Filosofia da dança ministrada pelo Professor João de Jesus Paes Loureiro, desde então me envolvi com suas obras e com sua maneira peculiar de criar e de compor, foi assim que a repetição apareceu pra mim, como uma curiosidade e depois como uma necessidade de experimentar, até por fim se tornar um desafio.

Um semestre depois, na disciplina Fundamentos do Elementos Cênicos ministrada pelo professor Tarik Coelho, assistimos ao registro do espetáculo “Lírica Morada” da Companhia Moderna de Dança que teve sua estreia em 2012 comemorando o aniversário de 10 anos da companhia. O espetáculo foi inspirado no poema “Para Ler Como Quem Anda Nas Ruas” do Professor Joao de Jesus Paes Loureiro, que fala sobre a nossa cidade de Belém. No espetáculo os bailarinos criavam pensando no poema e associando com suas próprias memórias nas ruas de Belém. Foi assim que veio a imagem do azulejo, um símbolo forte dentro do espetáculo que caracteriza a nossa Belém. E neste momento, assistindo o vídeo do

espetáculo, vendo os corpos dos bailarinos com desenhos de azulejos em sua pele, foi que surgiu a associação entre azulejo e repetição. As associações surgem,

Provindo de áreas inconscientes do nosso ser, ou talvez pré-conscientes, as associações compõem a essência de nosso mundo imaginativo. São correspondências, conjecturas evocadas à base de semelhanças, ressonâncias íntimas em cada um de nós com experiências anteriores e com todo um sentimento de vida. (OSTROWER, 2014, p. 20)

As associações, nesta pesquisa, são essenciais, pois “A dança é o resultado de uma sucessão de imagens mentais” (MENDES, 2010, p. 233). E para dissecar o corpo artisticamente, é necessário a criação do corpo visivo (MENDES, 2010), explicado no capítulo dois, que é fruto da criação de imagens do intérprete-criador, que se apropria da visibilidade (CALVINO, 1990) para isso. “A visibilidade, portanto, é uma capacidade inerente à imaginação humana, e por ser própria da imaginação, possui a condição de gerar imagens” (MENDES, 2010, p.233).

Além disso, essa visibilidade, isto é, a capacidade de pensar por imagens, que é utilizada na dissecação artística do corpo, logo também nesse processo de criação, só retifica o quanto que as imagens são importantes no ato de criar. Alguns intérpretes saem “[...] em busca de um corpo qualquer que desempenhará o papel de uma imagem geradora de uma obra específica. Na sua torre de observação, qualquer coisa pode ser esse corpo que excita a imaginação” (SALLES, 2013, p.63). No caso deste processo, a imagem do azulejo me tocou profundamente, e foi esta imagem que gerou o meu pensamento sobre a repetição para a criação.

Dessa forma percebe-se que,

As imagens geradoras que fazem parte do percurso criador funcionam como sensações alimentadoras da trajetória, pois são responsáveis pela manutenção do andamento do processo e, conseqüentemente, responsáveis pelo crescimento da obra. (SALLES, 2013, p. 63)

Sendo assim, na trajetória desde processo criativo a imagem do azulejo ganhou uma importância fundamental, sendo responsável por influenciar as minhas vivências nesse período de intercâmbio e de fazer com que eu me olhasse com outros olhos. Por isso, considero os azulejos nessa pesquisa como sendo a minha matéria prima nesse processo de criação.

Matéria-prima estará sendo usada, aqui, como tudo aquilo a que o artista recorre para concretização de sua obra: o que ele escolhe, manipula a transforma em nome de sua necessidade. Matéria-prima é tudo aquilo do que a obra é feita; aquilo que auxilia o artista a dar corpo a sua obra. No caso do romancista, por exemplo, a língua é amplamente explorada ao ser manuseada para dar forma ao discurso narrativo: personagens, enredo, conflitos, espaços. (SALLES, 2013, p. 72)

O exemplo acima dado pela autora no caso do romancista, a língua é a sua matéria-prima, logo, veio o questionamento se o meu corpo não deveria ser a matéria-prima, no meu caso, como profissional da dança. A noção que tenho sobre corpo e que utilizo nesta pesquisa não é a de um corpo como instrumento, o qual pode ser manuseado, mas, uma noção pós-moderna de corpo, em que este é produto de um meio, onde o corpo é algo em construção (MENDES, 2010), sempre em processo. E em um processo de criação em dança, para criar, é necessário o corpo, e compreensão do mesmo.

Por isso, a matéria-prima desta pesquisa, além do próprio corpo, também é o azulejo, o objeto em si e a sua imagem, que se ressignificam ao longo do processo. “Na medida em que vai sendo manipulada, sua potencialidade é explorada, vai, necessariamente, sendo reinventada e seu significado amplia-se” (SALLES, 2013, p. 77). O azulejo, portanto, sofre uma conversão semiótica, assim como corpo, em que ganha um novo significado em dança, o significado de repetição e o significado de corpo. Desse modo, por meio dessa conversão semiótica, o azulejo se transfigura em corpo e em movimento.

Portanto, tal transfiguração, que acontece na dissecação, só é realizada levando em consideração as imanências do meu corpo. Isto é, imanências que são fruto de vivências, da cultura, das relações, ou seja, tudo que passa pelo meu corpo e me toca, sendo a imanência a própria vida.

Entender a imanência como vida, e não como algo para além da vida, permite uma compreensão da vida como algo presente, como um estado, um instante, assim como se entende o corpo partindo da sua abordagem conceitual na contemporaneidade. Logo, a imanência reflete um estado de ser do próprio corpo, ou, para assumir de fato o pensamento de Deleuze, a imanência em si, já é o corpo aqui e agora. (MENDES, 2010, p. 179)

Para isso,

[...] entendo que não é possível dissecar esse corpo sem levar em consideração todos os aspectos próprios do sujeito dissecado, suas imanências e sua condição fenomenológica no mundo, razão pela qual a proposição estética ganha contornos ainda mais subjetivos, repletos de aspectos psicológicos, sociais e culturais do indivíduo, isto é, desse corpo que é o que denomino de imanente. (MENDES, 2010, p.196)

O meu corpo imanente, o qual é carregado de informações que passam por esse corpo está sempre em processo, sendo assim, é o corpo que vira um corpo fachada nesta pesquisa. Pois, é um corpo que sofre com a dissecação, uma transfiguração e assim como o azulejo, assume uma forma decorativa que reflete sobre alguns conceitos de cultura, mas, também que se vê de outra maneira.

Contudo, essa forma decorativa que o corpo assume, igual ao azulejo, é uma crítica sobre a questão de como o azulejo é observado e como o meu próprio corpo era visto durante minha estadia aqui em Portugal, sendo visto por outros e até por mim mesma. Porém, essa visão foi mudando ao longo das vivências e das descobertas que tive em Portugal. Sendo assim, o azulejo e o corpo podem ser considerados tão arte quanto obras que estão em um museu, assim também como o meu corpo, com sua aparência descendente de europeus, é tão brasileiro quanto qualquer outro e ,principalmente, reflete sua cultura paraense.

### **3.1 O processo criativo do corpo fachada**

Salles (2013) discute que não há criação sem tradição, e o espetáculo Lirica Morada, da Companhia Moderna de Dança, é um exemplo disso. Baseado nas tradições da cidade de Belém e nas vivências de seus intérpretes nas ruas dessa cidade. E posteriormente, esse espetáculo veio a ser a minha tradição.

A obra de arte carrega as marcas singulares do projeto poético que a direciona, mas também faz parte da grande cadeia que é a arte. Assim, o projeto de cada artista insere-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade. Ao discutir o projeto poético vimos como este ambiente afeta o artista e, aqui, estamos observando o artista inserindo-se e afetando esse contexto. É o diálogo de uma obra com a tradição, com o presente e com o futuro. A cadeia artística trata da relação entre gerações e nações: uma obra comunicando-se com seus antepassados e futuros descendentes. (SALLES, 2013, p.49)

Nesta obra, a minha tradição é tudo que sou, é minha trajetória na dança até aqui, porém, o que se destacou durante essa pesquisa, foi o espetáculo Lírica Morada, que escolhi como parte da minha tradição nesta obra. Quando o espetáculo estreou em 2012 eu tinha 15 anos e lembro de ter me emocionado muito quando assisti. Pois, fazia pouco tempo em que tinha entrado nas aulas de dança contemporânea no grupo coreográfico do colégio moderno, e logo nesse dia eu percebi que queria dançar profissionalmente, queria fazer parte da Companhia Moderno de Dança.

Portanto, esse espetáculo traz muitas memórias marcantes em minha vida, foi ele que me inspirou a buscar aquilo que no fundo já estava enraizado em mim, a minha arte. E nesta pesquisa, ele se revelou de novo como uma inspiração, uma ideia que me fez querer ir além.

Dessa maneira, a imagem do azulejo, que surgiu com o espetáculo, se tornou muito mais do que uma referência, se tornou o centro da pesquisa. O azulejo se tornou o principal indutor no processo criativo em dança contemporânea, somado a uma estrutura de repetição enquanto potência compositiva. Com isso, criou-se uma relação entre a imagem dos azulejos e a repetição em dança, uma vez que, nesta pesquisa reconheço que a repetição de uma sequência de movimentos nunca é igual, mas, sim uma transcrição da mesma. O mesmo acontece com os azulejos, que ao meu ver, também não são iguais. Sendo assim, a transcrição,

[...] a meu ver, no limite, os critérios intratextuais que enformam o *modus operandi* da tradução poética poderem ditar as regras de transformação que presidem à transposição dos elementos extratextuais do original “rasurado” no novo texto que o usurpa e que, por desconstrução e reconstrução da história, *traduz a tradição*, reinventado-a. (CAMPOS, 2015, p. 39)

A transcrição, portanto, é o recriar. Desse modo, nesse processo a tradição é reinventada, por meio das minhas vivências no intercâmbio na cidade de Lisboa, em

Portugal e através do meu relacionamento com a matéria-prima da obra, o azulejo. Vale ressaltar que, este processo não tem como objetivo fazer uma releitura do espetáculo Lírica Morada, mas, o utiliza como um ponto de partida, uma inspiração e uma tradição. Uma vez que, “Muitos críticos e criadores discutem a questão que não há criação sem tradição: uma obra não pode viver nos séculos futuros se não se nutri dos séculos passados. Nenhum artista, de nenhuma arte, tem seu significado completo sozinho” (SALLES, 2013, p. 49). Ou seja, esta tradição que Salles fala, pode ser vista como a minha Imanência, tudo o que atravessa o meu corpo rizomático, em que “o corpo, assim como o rizoma, conecta-se a outros corpos e também ao meio, assim como destaca-se pelo caráter de heterogeneidade entre os corpos. Como o rizoma, o corpo também se caracteriza pela multiplicidade de informações nele impressas [...]” (MENDES, 2010, p.183).

Devido a esse corpo rizomático, que tem tradições, e que as reconhece na hora criar é que minha experiência como estudante de Intercâmbio na Universidade de Lisboa, tem uma grande relevância durante esse processo, ao ponto de influenciar o modo de ver e pensar os azulejos e a mim mesma.

Pois, quando vim para Portugal com o objetivo de estudar, a minha visão dos azulejos foi se transformando. Visto que, antes os via mais objetivamente, os desenhos que formavam, como se repetiam, as cores, quantas repetições tinha em uma parede azulejada. Porém, durante a pesquisa de campo, andando nas ruas do Porto e de Lisboa e visitando o Museu do Azulejo, esse patrimônio português foi se tornando algo a mais, algo muito parecido com o meu corpo.

Por conseguinte, durante a minha estadia em Portugal fui percebendo que as minhas vivências neste intercâmbio gritavam para serem ouvidas. Uma vez que marcaram tanto meu corpo, e causaram tantas mudanças em mim, as quais não pude ignorar. Sendo assim, foi então que encontrei nos azulejos uma maneira de me ver, de enxergar meu próprio corpo com os olhos que estavam tapados e foram abertos para o mundo. “*Formar importa em transformar. Todo processo de elaboração e desenvolvimento abrange um processo dinâmico de transformação, em que a matéria, que orienta a ação criativa, é transformada pela mesma ação*” (OSTROWER, 2014, p. 51).

Logo, a matéria-prima transformou meu corpo, dando uma nova forma de olhar e pensar sobre esse corpo, e conseqüentemente também foi transformada, ganhando

novos significados, ou seja, o azulejo ao ganhar uma nova significação, a de pele, foi transformado e transformou o corpo.

A matéria-prima, portanto, é limitadora e cheia de possibilidades; por isso, ao mesmo tempo, impede e permite a expressão artística. O desejo do artista libera as possibilidades numa ação extremamente ativa de ação e reação e impele para o desbravamento daquilo que parece ser não permitido. (SALLES, 2013, p. 76)

Isso implica dizer que,

Temos de levar em conta que uma realidade configurada exclui outras realidades, pelo menos em tempo e nível idênticos. É nesse sentido, mas só e unicamente nesse sentido, que, *no formar, todo construir é um destruir*. Tudo o que num dado momento se ordena, afasta por aquele momento o resto do acontecer. (OSTROWER, 2014, p.26)

Dessa forma, a escolha de usar o azulejo como matéria-prima, de usar a repetição enquanto potência criadora e de usar o método das perguntas como uma forma de dissecar o corpo, são escolhas que foram feitas durante esse processo que excluíram outras possibilidades, mas, ajudaram a definir o caminho metodológico da realização desta obra.

Em síntese, essa limitação imposta pelas escolhas feitas durante o processo, e pela matéria-prima escolhida para esta obra também possibilitou novos pensamentos e experimentações. A partir desse momento, o azulejo passa a ser visto como o meu próprio corpo e, por isso, fui encontrando conexões entre os azulejos, o meu corpo e a minha dança. Essa que tanto tempo foi pensada como parte de um grupo, se encontrava nessa jornada sozinha. E nesta jornada me deparei com situações de questionamento sobre estar sozinha, sobre o meu corpo, e principalmente sobre a minha aparência, sobre saudade e sobre novos encontros, especialmente, comigo mesma.

Neste momento, percebi que o azulejo como principal indutor dessa pesquisa, despertou em mim uma nova forma de olhar. O azulejo que também é a matéria-prima dessa obra (SALLES, 2013), a qual foi transfigurada juntamente com o corpo, sendo utilizada para enxergar o meu próprio corpo. Ou seja, o azulejo enquanto indutor desta pesquisa e como matéria-prima do processo criativo, foi utilizado também, além do método das perguntas, para dissecar o corpo artisticamente.

Portanto, nesse processo criativo que é composto pela repetição em dança, pela imagem dos azulejos, pela dança imanente, pela cultura Portuguesa e Brasileira, e pelas imanências do meu corpo, nota-se o corpo como o rizoma que é, conectando todas essas informações. Sendo assim, cabe aqui entender melhor o motivo desta pesquisa, uma vez que Salles indaga,

[...] sobre como os processos criativos interagem com a cultura. Como se constrói a obra nesse contexto de intensas interações? Com quem dialoga, de que modo, para quê? Essas são algumas perguntas que fazemos ao pensar no tempo e no espaço da criação. Isto nos leva a não poder discutir esses processos de modo descontextualizado, mas imersos nessa atmosfera. De modo mais específico, isto nos leva a acompanhar os modos como se travam as interações com a cultura. (SALLES, 2006, p.34)

Em conclusão, respondendo os questionamentos de Salles, a minha obra então, dialoga com as duas culturas que me enlaçam: a cultura Brasileira e a Portuguesa. Dessa maneira, implicando tudo que sou e no que descobri durante esses meses, minha descendência, minhas vivências, minhas raízes, ou seja, a tradição.

Além disso, o modo em que a obra dialoga é através da relação entre o azulejo, meu corpo e minha dança. Trazendo à tona memórias, sentimentos, sensações e pensamentos que associam o corpo ao azulejo.

E por fim, o motivo de estabelecer esse diálogo, surgiu pela necessidade de criar, como foi abordado anteriormente, mas, principalmente de me reconhecer, ou melhor, me conhecer de novo com um novo olhar que os azulejos trouxeram nessa pesquisa. Pois, essas experiências vivendo fora do meu país, longe do seio da minha família, da minha casa e de tudo que me fazia me sentir eu, causaram muitas mudanças e isso precisava ser reconhecido e abraçado.

### **3.2 Os quatro cantos do processo de criação**

Esse processo de pesquisa de si passou por uma trajetória, em que reconhecimento não ter fim, uma vez que, a obra está em constante transformação, ela é mutável, por isso, criar é sempre estar em processo (SALLES, 2013). Sendo assim, essa mutação tornou-se mais perceptível ainda por meio da experimentação da repetição nesta



pesquisa, a qual afirmo ser uma transcrição. Relembrando que toda repetição também sofre uma mutação, pois, elas nunca são iguais.

A obra, em si, foi pensada na forma de um azulejo, isto é, um quadrado, característica física da matéria-prima que escolhi trazer para a cena e representa os caminhos onde foi se criando esta trajetória. Por isso, cada canto desse quadrado representou uma etapa nesse processo de criação, representada na cena, por 4 tipos de azulejos, comprados por mim, durante minha pesquisa em Portugal.

O primeiro canto é o da Tradição, vista no primeiro capítulo, a qual neste caso é conceituada por todas as vivências do corpo, contando com seus antepassados e vivências que o atravessam, ou seja, é a imanência deste corpo. Como não há criação sem tradição (SALLES, 2013), o primeiro passo dessa pesquisa foi pesquisar sobre o que me levou até a escolha desse tema, por isso, o estudo sobre Pina Bausch, fazendo um contexto histórico sobre sua carreira e uma pesquisa sobre o seu método de criação e repetição.

Além disso, também nesta tradição, a imanência do meu corpo que utilizo para esta pesquisa, é o Espetáculo “Lírica Morada” da Companhia Moderna de Dança, que utilizou como ponto de partida para a construção do espetáculo o poema do autor João de Jesus Paes Loureiro, “Para ler como quem anda nas ruas”. Pois, o espetáculo marcou muito a minha trajetória na dança e no meu futuro profissional. Então, foi nesta primeira etapa que percebi as semelhanças entre o processo de Pina Bausch e o meu processo de criação dentro da Companhia Moderna de Dança, juntando então os dois métodos: O método das perguntas de Pina e o método da Dissecação Artística do Corpo para ser o caminho pelo qual percorri para criar.

Entendendo método como procedimentos lógicos usados para a investigação, vale a pena ressaltar que,

[...] sob esta perspectiva, diz respeito, portanto, às diferentes formas de raciocínio desenvolvidas em toda e qualquer ação artística. [...] As especificidades de cada processo carregam consigo a singularidade de combinações desses modos de raciocínio, daí podermos falar, também aqui, de encontro de métodos. (SALLES, 2013, p. 67)

Esse encontro de métodos, acontece nesta pesquisa, pelo destaque das individualidades de cada um apontadas aqui. Desde que comecei a dançar dança-contemporânea no Colégio Moderno, no grupo coreográfico, é que fui introduzida ao método de criação da Companhia Moderno de Dança, a dissecação artística do corpo. Assim, desde 13 anos de idade que faço parte dessa filosofia da Dança Imanente, até o atual momento em que faço parte da Companhia Moderno de Dança.

Logo, sempre dancei em grupo, em companhia, mesmo quando apresentava um solo, era representando a companhia. Contudo, pela primeira vez, nesta experiência de intercâmbio, me encontrei sozinha. Dessa maneira, a partir desses momentos sozinha, senti a solidão, senti saudades, mas, também me senti e percebi que sempre vou estar em companhia, mesmo não estando sempre juntos. Conseqüentemente, essa jornada foi uma experiência única de encontros e desencontros comigo mesma, pois, percebi que não é por estar dentro do núcleo CMD que escolhi esta filosofia de vida. Mas, por causa da dança imanente, que quero estar presente no núcleo, levando essa filosofia para onde eu for.

Por isso, após me revelar ainda mais como corpo imanente, é que decidi utilizar esse encontro de métodos na criação da obra desta pesquisa. Decerto, representando esses encontros, desencontros, a afirmação de quem eu sou e a descoberta do novo.

Esta junção entre os dois métodos se encontra de forma experimental, por meio das semelhanças que percebi que o método das perguntas podia ser uma forma de dissecar o corpo artisticamente. Uma vez que, os dois métodos instigam a pesquisa interna do intérprete.

Sendo assim, o método das perguntas foi uma das estratégias metodológicas que usei para dissecar o corpo artisticamente. Durante a fase inicial do processo, estudando sobre o que era imagem e sobre os azulejos, surgiram as perguntas que iriam ser estímulos para esse processo. São elas: “Como é a minha pele?” “Qual seria o desenho da minha fachada?” “O que é um Azulejo?” “O meu corpo é um patrimônio?” “Minha pele é uma decoração?” “A fachada que meu corpo tem é pra sempre?”.

Tais perguntas foram respondidas com movimentos e algumas são questionamentos em que não encontrei respostas durante o processo, afinal, tais perguntas não precisam ser obrigatoriamente respondidas, algumas estão presentes fazendo parte de um todo da criação.

Pois, o conceito de fachada e de decoração, enquanto arte, relacionada ao meu corpo ainda estão no princípio de uma descoberta e, por isso, o questionamento sobre qual seria o desenho da minha fachada está inconcluso na minha mente. O pensamento sobre esse corpo fachada foi criado a partir da minha experiência em Portugal, em como as outras pessoas me viam e como eu mesma me olhava. Acredito que quando voltar para a casa, esse processo ainda revelará mais coisas sobre esse corpo fachada, que vai estar de volta na sua cidade, porém, mudada. Isto é, como a fachada das casas, como os azulejos de Belém, vão tocar esse corpo, ainda não sei, mas, talvez o desenho para minha fachada seja uma nova descoberta, de volta para esse lugar ou para o mesmo lugar com outro olhar.

Esse primeiro canto, na cena, é representado pela imagem do azulejo abaixo, o primeiro azulejo que comprei durante minha estadia em Portugal, pois, foi o que mais me remeteu a tradição por causa das suas cores bem tradicionais, em que só tem o azul e o branco, cores que também marcaram o espetáculo Lírica Morada.

**Figura 3** - Azulejo comprado no Porto, Portugal.



Fonte: Acervo Pessoal, 2018.

O segundo canto do quadrado se dá pela pesquisa da matéria-prima da obra, o azulejo, conhecendo sua história, características e semelhanças entre ele e a minha dança. Neste momento que a imagem do azulejo e tudo que ela representa falou mais alto do que o próprio objeto. Desse modo, me senti mais azulejo do que nunca, encontrando semelhanças entre ele e a meu próprio corpo.

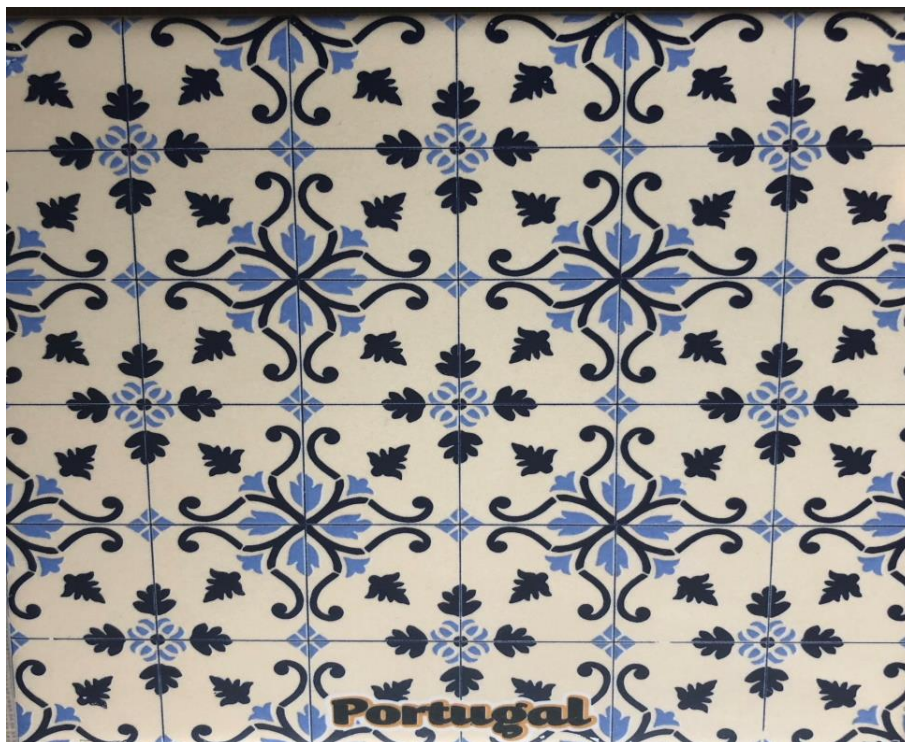
O bailarino associado as demais imagens existentes que também são responsáveis pela construção de sua imagem e vice-versa (a sua imagem influenciando na formação das demais imagens), ao compreender-se como imagem, se torna possível esvaziar o entendimento de imagem ao ponto de por a imagem em uma de(s)forma das ideias de imagem pré-estabelecidas e, assim, o bailarino, sendo imagem, passa a se relacionar com as demais imagens em um fluxo de afetação continuada ao ponto de se confundirem. (SOUZA, 2014, p. 41)

Assim sendo, depois que me reconheci como imagem, é que associei o meu corpo com o azulejo e a minha pele como azulejo. Pois, essa de(s)forma de ideias, possibilitou um outro olhar sobre os azulejos, em que surgiu outras noções sobre o que é azulejo. Certamente, sofrendo uma conversão semiótica, o azulejo ganhou a noção de corpo, de pele, de arte, de repetição e de estrutura coreográfica, a qual gerou a ideia de dançar dentro do quadrado na cena, como se fosse dentro do azulejo ou dentro do meu próprio corpo. O azulejo, então, se tornou um espelho que me mostrou uma outra maneira de ver o corpo, o meu corpo, que a partir desses estudos foi intitulado de corpo fachada.

Além disso, o azulejo também foi uma das estratégias metodológicas para dissecar o corpo, somado ao método das perguntas que possibilitou a construção das imagens para a criação do corpo visivo, o qual surge do imaginário do intérprete.

Este canto, é representado pelo azulejo abaixo, segundo azulejo que foi comprado por mim, mas, ele foi escolhido pelo seu desenho, e principalmente pelas repetições. O primeiro azulejo, que representa o primeiro canto, só repete o seu motivo quatro vezes, contudo, esse tem mais repetições, remetendo o primeiro motivo de eu ter escolhido os azulejos como tema dessa pesquisa, pois, eles me lembram a repetição em dança.

**Figura 4** - Azulejo comprado no Porto, Portugal.



**Fonte:** Acervo Pessoal, 2018.

O próximo canto irá retratar as experiências no intercâmbio e as imanências desse corpo, tudo que passou por ele e o tocou de alguma forma. Mostrando como estava me adaptando a nova cultura e a maneira como me encaixo nela ou também como me desencaixo. Dessa maneira, apesar da minha aparência que se “encaixa” como europeia, e de escutar diversos comentários sobre isso durante minha estadia em Portugal, só demonstra o quão pouco o Brasil é conhecido. Logo, toda essa experiência só me fez perceber o quanto que sou brasileira e a minha aparência é prova disso. Pois, é a prova que o Brasil é um país que tem uma cultura diversificada, que foi colonizado por diversos outros países, mas, que nasceu transfigurando essas influências em raízes brasileiras.

Foi essa aparência e os comentários, fez com que surgissem questionamentos sobre minha própria cultura, sobre onde pertença e mudou a forma que eu tinha de me olhar. Desse modo, foi essa aparência que me fez comparar o meu corpo com uma fachada de azulejos, pois, mesmo o desenho deles se repetindo a cada azulejo, podem ganhar vários significados, assim como na repetição. E foi assim, também com

a minha aparência, que juntamente com os azulejos, se transfigurou, e ganhou outros significados, que já até existiam, mas, que precisavam ser revelados para superfície. Portanto, hoje não me vejo como descendente de europeus, me vejo como parte da história do Brasil, um período que marcou a nossa história e que faz parte da construção da identidade brasileira.

Ao mesmo tempo que todos esses questionamentos foram surgindo, uma sensação de acolhimento também se formou. Durante minha estadia em Portugal, fui muito bem acolhida pelos portugueses, mas, principalmente pelas ruas. Pois, foram as ruas com as fachadas de casas e de prédios feitas de azulejos que me acolheram e transformaram esse lugar com cara de lar.

Além disso, os azulejos também se tornaram o meu refúgio, minha conexão entre as culturas e uma porta para o significado de casa. Foi por meio das andanças nas cidades de Portugal, como Porto, Sintra, Ericeira, Cascais, Évora e Lisboa, que descobri o azulejo como arte e, principalmente, como dança. Assim como no espetáculo Lírica Morada em que a cidade foi revelada para os bailarinos através do poema de João de Jesus Paes Loureiro.

Um Paço de lioz, pedras, caminhos  
de passos passo a passo, noites, sonhos  
calçadas onde o tempo faz seu ninho  
em pedras passos mármore e sombras...  
Que a palavra que vela o ser desvele  
A cidade encantada na linguagem,  
Seu lugar de morar e ser morada.  
São ruas onde ando alado e leve  
Guiado por teus passos, minha amada,  
A viola d'amore do meu canto  
e palavra de pétalas e signos  
no ramo de dez sílabas de um verso.  
Caminhemos, então, no eterno efêmero  
Em que tudo é começo e recomeço

(LOUREIRO, 2012, p. 5).

Desse modo, foram nessas cidades de Portugal, que o corpo fachada foi desvelado para mim, através de caminhadas, passo a passo, a imagem que velava o azulejo, desvelou o meu próprio corpo. Pois, foi onde compreendi o que é morar e ser morada, ver através da imagem do azulejo e encontrar um lar, foi morar no azulejo e me encontrar como corpo morada. E foi morar no próprio corpo e fazê-lo meu patrimônio e , por fim, foi caminhar no “eterno efêmero” do movimento do desenho do azulejo que se repete e assim perceber, que a repetição é transcrição, sendo começo e recomeço, ao mesmo tempo, nos seus ciclos efêmeros, porém, eternos.

Dessa maneira, assim como Souza (2014), entendo “[...] palavra, imagem e corpo como partes inerentes do processo de criação” (p.39). Pois, são através desses meios que a obra foi sendo construída, uma vez que a imagem dos azulejos se tornou elemento que dissecou o corpo, a palavra, que são as perguntas criadas para dissecar o corpo, mas, também são minhas lembranças impressas em mim, são poemas como o do autor Paes Loureiro, que também inspiraram esse processo criativo. E o corpo, que vivenciou tudo isso, que retrata um pouco numa escrita poética criada por mim, durante um dia de muita saudade, e que está presente na obra *Corpo Fachada*, em que é lido repetidamente durante a cena.

Nessa estrada que caminho sozinha,  
cujo percurso escolhi descobrir  
e não planejar,  
me deparei com a solidão.  
Foi quando percebi a imensidão desse mundo  
E ainda sim senti o vazio que carrega esse ão.  
Até olhar no espelho e ver essa imensidão  
Nos meus olhos.  
Olhos de quem nunca se sentiu desacompanhado.  
Essa imensidão dos olhos não era solidão,  
era companhia.  
Era saudade dessa companhia, mascarada de solidão,  
mas que revelou o imenso mar do amar.  
( PINHEIRO, 2018)

Escrever esse poema, me ajudou a perceber o que é viver em companhia. Nesse dia a saudade bateu forte, mas, percebi que sentir essa saudade era uma coisa boa, pois, significava que tenho lembranças lindas as quais quero recordar, pessoas que quero rever e um amor que nunca irá desaparecer. Por isso, nesse canto das imanências, acredito que a palavra foi muito importante para a compreensão do que sou, ou melhor, do que me tornei depois durante esse intercâmbio.

O azulejo abaixo, foi escolhido para esse canto, pois, ele já representa para mim, uma mistura. Seu desenho não é composto apenas pelas cores azul e branco, já está introduzido a cor amarela. Essa mistura, essa adição de uma cor nova, faz com que eu associe essa imagem do azulejo a essa nova etapa da minha vida, é a soma entre a minha tradição com as novas descobertas.

**Figura 5** - Azulejo comprado em Lisboa, Portugal



**Fonte:** Acervo Pessoal, 2018

E por último, o quarto canto representa o corpo fachada. O corpo que sofreu mudanças depois de diversas experiências vivendo o intercâmbio, o corpo que se vê



de forma diferente, o corpo que recebeu julgamentos, o corpo que tem uma aparência ditada europeia, o corpo que tenta se encontrar entre dois mundos, entre duas culturas diferentes, o corpo que se descobriu paraense e mulher brasileira. O corpo que mudou, mas, que preserva o passado, a tradição. O corpo que sente saudade, que sente a solidão e que se sente pequeno olhando para a imensidão do mar.

Corpo que também transborda esses sentimentos de saudade, de amor, de carinho, de saber que tem alguém esperando a minha volta. A saudade que é considerada um sentimento ruim e doloroso, porém, que pra mim é um sentimento forte, é a palavra mais linda da língua portuguesa, é uma coisa que compartilho com Portugal, é um sentimento de marinheiro ou de viajante o qual vai em busca de algo. E foi o que senti, todos os dias, durante a minha busca e a minha jornada. O melhor da saudade, é saber que tem alguém esperando, é uma casa pra voltar, é ter e compartilhar lembranças, é amar e ser amado. Foi essa saudade, que ficou marcada em meu corpo e que se faz presente na construção do corpo fachada.

Este corpo perdido que pensa que foi encontrado, mas, na verdade ainda está perdido. O corpo que aprendeu que tudo bem estar perdido, esse momento de permitir se perder foi extremamente importante nesta pesquisa. Afinal, como artista que passou seis meses morando fora, aprendi a gostar de me perder, dessa maneira, descobri diversas coisas sozinha e, principalmente, a minha própria companhia.

Dessa forma, percebi que se perder é bom e que não quero me encontrar tão cedo. Pois, não quero ser uma artista que já se encontrou, que já chegou ao fim, quero sempre estar em processo, sempre me perdendo, achando diversos caminhos e me perdendo de novo, sempre criando.

O corpo fachada, o último canto, é representado aqui por um azulejo peculiar, dentro os quatros azulejos, ele é o único que foi pintado a mão, processo que foi descrito no segundo capítulo, que tem como elemento essencial: o tempo. O tempo do vidro ir para o forno e o tempo de esfriar, essa paciência durante o processo é essencial para que o azulejo saia perfeito. Conseqüentemente, foi o tempo que me mostrou novas partes de mim, esse tempo que estive fora da minha cidade natal, esse tempo que estive conhecendo novas pessoas e novos lugares, esse tempo que as vezes parecia atemporal foi essencial na construção do corpo fachada.

Além do mais, o tempo que para a criação Do azulejo é o tempo cronológico, contudo, em relação a criação do corpo fachada vai além da cronologia, é também o tempo que se eternizou em mim, o tempo que as vezes parecia parar ou que as vezes voava rápido demais, é o tempo de uma música ou de uma viagem de ônibus até a faculdade. Em suma, foi o tempo, que demorei para me perder, me encontrar e me perder novamente, um ciclo que não tem fim, assim como a repetição em dança.

**Figura 6** – Azulejo comprado em Sintra, Portugal



**Fonte:** Acervo Pessoal, 2018.

Deste modo, os movimentos surgiram a partir de experimentações durante minhas aulas na Faculdade de Motricidade Humana com a disciplina de Composição Coreográfica, pois, nesse período, a turma se preparava com laboratórios de improvisação para a performance colaborativa entre alunos de dança dessa disciplina da FMH com alunos da Escola Superior de Música de Lisboa que seria resultado de uma avaliação da disciplina. A performance foi uma improvisação estruturada pensada e criada pelos alunos com o auxílio das professoras.

**Figura 7** - Resultado da disciplina de Composição Coreográfica do curso de Licenciatura em Dança, da Universidade de Lisboa.



**Foto:** Acervo Pessoal, 2018.

O tema do meu grupo retratava os quatro países que tinham dentre os alunos dessa turma Brasil, Polônia, Portugal e Espanha, foram representados por cores, palavras, sentimentos e movimentos durante a performance. Uma das palavras que tocou a minha obra foi a palavra Saudade que, conseqüentemente, estava presente nesta performance e acabei levando para minha obra, uma vez que, as minhas imanências e experiências durante esse intercâmbio foram essenciais para o meu processo de criação e que também fazem parte do terceiro canto do quadrado do azulejo, como dito acima, fase muito importante para o processo de reconhecimento do corpo fachada.

Sendo assim, como na disciplina de composição coreográfica era trabalhado conceitos da improvisação, incluindo laboratórios de repetição, em que criávamos uma sequência de movimentos e repetíamos diversas vezes brincando com a intensidade e com a velocidade do movimento. Por isso, como o corpo é um rizoma, em que tudo que passa por ele o toca de alguma maneira, resolvi juntar essas experiências e introduzi-las em meu processo.

Uma das dificuldades em que tive, tanto durante as experimentações nas aulas de composição coreográfica, quanto em meus ensaios particulares, foi como administrar o aumento da intensidade e da velocidade do movimento na repetição. Visto que, existe uma necessidade de criar um clímax durante as repetições e, para tal, a variação de tempo e de intensidade são recursos que podem ser utilizados para alcançar o resultado desejado.

Porém, durante este processo, a dificuldade era saber qual momento seria bom para aumentar a velocidade ou intensidade, sem deixar o público confuso, sem a obra toda ficar rápida demais e o público não ter tempo de assimilar e de interpretar os movimentos. Pois, o corpo ganha com a repetição uma energia diferente e, as vezes, estando totalmente imerge na cena, o intérprete não percebe o tempo de quem está fora da cena. Por isso, algumas vezes meu corpo acabava se empolgando com as repetições e chegava a esse clímax da cena rápido demais, causando uma exaustão muito antes do final da cena.

Para tanto, durante os ensaios, aprendi a controlar essa energia, deixar o corpo ir imergindo na cena aos poucos com a repetição. Essa necessidade de clímax, de mudança, pode ser controlada através do próprio corpo, basta deixar-se sentir a repetição e deixar que esse corpo seja afetado por ela.

Deixar o corpo ser afetado pela repetição é uma entrega a ela, é um entre estar relaxado e estar em prontidão. Dessa forma, relaxado é atribuído porque percebi durante as minhas experimentações que o corpo se entrega, aos poucos, a repetição. Sendo assim, aos poucos que os significados da mesma vão surgindo com a repetição do movimento, por isso, o corpo deve estar um pouco relaxado, para estar entregue, porém, precisa estar em prontidão para estar ciente do que acontece na cena.

Pois, essa entrega a repetição, afeta o corpo de uma maneira que o deixa em outro estado. É possível perceber a exaustão chegando aos poucos e corrompendo todos os músculos do corpo, além disso também sentimos esses músculos tremendo, por causa do excessivo uso dos mesmos através da repetição.

Logo, essa exaustão e tremor que afetam o corpo de uma maneira, que até a respiração muda e se encaixa perfeitamente com o movimento repetido, ganhando um certo ritmo. Gerando mais energia, mais intensidade para o movimento. Portanto, um aprendizado que tive durante os ensaios e a criação da obra, é que o corpo ganha um outro estado com a repetição. “Mesmo a experiência da exaustão física e as mudanças tornaram-se parte da sequência repetitiva. [...] Nada é imune à repetição” (FERNANDES, 2017, p.75).

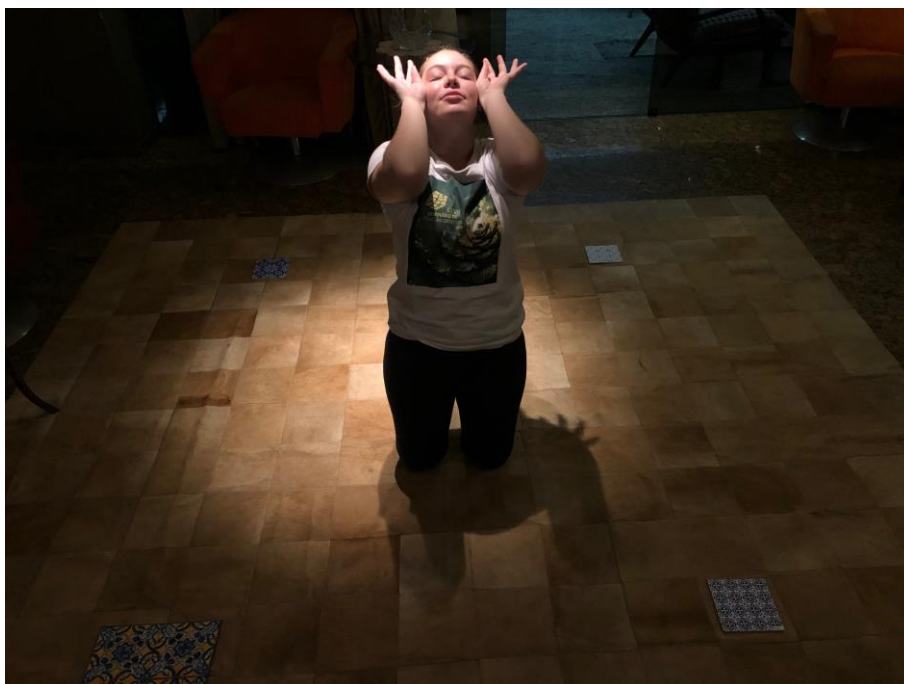
Com esse pensamento de o qual nada é imune à repetição, é que deixei que essas sensações(exaustão, de tremor e o ritmo da respiração) afetassem o corpo e os movimentos, os quais são alterados por esses fatores sendo fruto da entrega na repetição. Por isso, na cena, é perceptível essas sensações, pois, eu me permito ser afetada por elas, causando mudanças no movimento original repetido. Em um certo ponto, os braços já não passam pelo corpo com tanta precisão, o tronco já não fica totalmente ereto e, as vezes, não fico totalmente de joelhos. Os movimentos, assim como as significações, vão mudando e se transformando em outros movimentos, mas, que carregam a mesma essência.

**Figura 8** – Foto do processo.



**Fonte:** Acervo Pessoal, 2019.

**Figura 9** - Foto do processo.



**Fonte:** Acervo Pessoal, 2019.

Além disso, criar essa obra e realizar essa pesquisa sozinha, foi um desafio enquanto intérprete-criadora, pois, como dito anteriormente, sempre dancei com um grupo ou representando um grupo, essa foi a primeira vez que fiz algo totalmente independente, incluindo a experiência de morar sozinha. Por isso, durante esse processo criativo, dissecar o corpo por meio das perguntas foi um desafio, uma vez que, eu era a pessoa que criava as perguntas e a pessoa que as respondia.

Ademais, outro desafio foi impor uma disciplina em mim, pois, como ensaiava sozinha, os horários eram bastante flexíveis e tinha dias que nem queria levantar da cama. Uma vez que, o clima de inverno em Portugal, para uma paraense acostumada com calor, foi um dos maiores desafios apresentados durante essa pesquisa. O humor muda totalmente, o corpo fica mais cansado, mesmo que você tenha feito poucas coisas durante o dia, o nariz arde com o ar gelado e levantar da cama ficava bem difícil.

Nunca pensei que o clima fosse influenciar tanto na minha maneira de viver, nunca na minha vida tive problema para acordar cedo, ensaiar de noite, ou de manhã, visto que estava acostumada com uma rotina intensa. Porém, durante esses meses de inverso, na maioria dos dias só queria ficar descansando. Foi difícil ter uma disciplina, mas, consegui impor uma rotina de ensaios, em que ensaiava no mínimo uma vez por semana, sendo que em janeiro os ensaios ficaram mais recorrentes, devido ao andamento da pesquisa.

Toda via, além do ensaio, os momentos que tive a oportunidade de andar pela cidade, as viagens que pude fazer sozinha, foram extremamente importantes para o processo de criação. Sendo assim, foi por meio desses momentos que eu me conectava comigo mesma, me conectava com a cidade e com a cultura. Por fim, foram essas conexões que me levaram a novas descobertas sobre mim e a construção desse corpo fachada.

Portanto, uma vez fiz um passeio para a praia com alguns amigos final de setembro, no finalzinho do verão e começo do inverno. Durante esse passeio, que eu estava deitada na praia e lendo um livro de poesia, era um livro que tinha registrado estrofes das canções de Amália Rodrigues, cantora de fado muito famosa em Portugal.

## ENTREI NA VIDA A CANTAR

Entrei na vida a cantar  
E o meu primeiro lamento  
Se foi cantado a chorar  
Foi logo com sentimento

Com as outras raparigas  
Pelas ruas a brincar  
Corri ao som das cantigas  
Parava só p'ra cantar

Mais tarde já mulherzinha  
Cantei meu primeiro amor  
E também cantei sozinha  
A minha primeira dor

A vida tenho passado  
Alegre triste a chorar  
Tem sido vário o meu fado  
Mas constante o meu penar

(RODRIGUES, 2018, p.5).

Sendo assim, acredito que assim como no poema de Paes Loureiro, em que a palavra desvela a cidade, esse verso desvelou eu mesma. Pois, comecei a trocar a palavra cantar, pela palavra dançar, visto que, é isso que venho fazendo a minha vida toda, desde pequena, dançando. Danço quando estou feliz, danço quando estou triste, para expressar minha arte ou para me divertir.

Deste modo, não importa o motivo a dança sempre esteve presente em minha vida, assim como nesse verso, em que a música sempre esteve presente. Este verso deu uma reviravolta na pesquisa, pois, antes dele olhava para o azulejo e pensava nele mais fisicamente, tentava caracterizar seu desenho, contava quantas vezes se repetia, se tinha variação de desenho ou não em uma parede azulejada, toda via, após esse verso, passei a ver o azulejo como o meu próprio corpo, passei a ver todo esse processo mais como parte de mim.



A partir desse dia, passei a olhar para essa pesquisa mais intimamente, afinal ela é parte de mim, uma parte que se aventurou nesse universo dos azulejos com o objetivo de olhar a dança com outros olhos, mas, acabou olhando também, para mim. No princípio, estava relutante em falar de mim, porém, durante o processo criativo percebi que era impossível não falar. Era impossível não criar e, principalmente, impossível não criar algo que relacionasse com toda essa experiência num país estrangeiro.

Portanto, esse processo de criação, resultou na construção do corpo fachada, fruto da dissecação artística desse corpo imanente, utilizando como estratégias metodológicas o método das perguntas de Pina Bausch, com perguntas relacionadas a imagem dos azulejos e do meu corpo. Além disso, utilizando também a imagem dos azulejos e a criação de uma nova noção sobre ele, o azulejo como pele do meu corpo e, por último, as próprias imanências desse corpo, tudo que já vivenciou, mas principalmente, as experiências morando sozinha em Portugal.

O corpo fachada, na verdade, revelou-se ser muito mais do que a visão alheia sobre a minha aparência, e sim como eu mesma me vejo. Assim como com os azulejos, desde que vim para Portugal, não os via apenas como um objeto belo e decorativo, mas, sim como dança e como arte.

Pois, o mesmo acontece com o corpo. Eu não via a Paola de antes, intérprete criadora da Companhia Moderno de Dança, professora de dança no Espaço Companhia Moderno de Dança, filha da Rosa e do Durval, irmã da Jéssica, eu passei a ver isso e muito mais.

Portanto, via uma mulher que gosta de beber vinho sozinha, a qual aprecia a própria companhia, gosta de conhecer pessoas novas e que aprendeu a viver mais no momento. É como se eu tivesse saído do meu próprio corpo e parado para olhá-lo e o que eu vi foi uma fachada, que assim como a dos azulejos padrões, não conta uma história com uma cronologia certa e clara, mas, tem diversos significados que vão se transcriando quanto mais tempo olhá-la.

E é sobre isso que a fachada significa, tanto dos azulejos quanto do corpo, não é sobre a aparência em si, mas sobre como você olha para essa fachada.

Eu aprendi a olhar para a minha de uma forma diferente, após reconhecer essa fachada, mas e você, como é a sua fachada e como você a olha?

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em conclusão, esta pesquisa revelou a importância das imagens ao criar e o quanto elas são essenciais, juntamente com a o corpo e a palavra, no processo de criação. Esses três elementos: o corpo, a palavra e a imagem, fizeram-se presentes através do meu corpo imanente, onde a pesquisa acontece, uma vez que, como tinha como objetivo desta pesquisa investigar a repetição em dança como potência para criar.

A palavra, que foi aos poucos se fazendo necessária nesse processo, pois, foi utilizada como inspiração e como uma maneira de assimilar todo o processo em meu corpo, por meio de poemas, versos de música e uma escrita poética autoral, vale ressaltar que, esse processo de criação não tinha como estratégia utilizar a palavra como indutor para a criação, apenas a imagem e o corpo, mas, durante a pesquisa, foram surgindo momentos em que havia uma necessidade de escrever, e também momentos que aconteceram ao acaso, lendo um poema sem o ter escolhido especificamente para a pesquisa, e mesmo assim encontrar relações profundas com a mesma.

Em relação, a imagem, representada pela imagem do azulejo, foi a primeira a ser escolhida nesta pesquisa, desde o princípio a imagem do azulejo se destacou como geradora de pensamentos sobre repetição em dança e sobre o corpo. Essa imagem virou a matéria-prima do processo de criação, e principal indutor, possibilitou por meio de associações, a criação do corpo fachada que é também fruto de uma imagem, a imagem do meu corpo, criada durante a dissecação artística do corpo.

Além disso, o corpo, que nesta pesquisa é entendido como corpo rizomático, que é tocado por diversas relações, experiências e informações que se conectam. “É um corpo que ao se esvaziar de sentidos e significações se conecta a tudo e pode ser tudo que o bailarino vislumbra cenicamente” (SOUZA, 2014, p. 42). Sendo assim, é o corpo que foi transformado por meio das experiências que teve longe de casa, da família, da sua zona de conforto e que foi tocado por isso, construindo a imagem do corpo fachada, a partir dos azulejos.

Nesse sentido, foi possível realizar durante o processo de criação, uma interface entre os azulejos padrões portugueses e a dança contemporânea a partir da repetição presente em ambos. Desse modo, isso se deu por meio de um estudo sobre a repetição nas obras de Pina Bausch, presente no primeiro capítulo, e pelo estudo

dos azulejos e da imagem, presentes no segundo capítulo. A junção desses estudos, somado as experiências vividas no período de intercâmbio em Lisboa resultaram na construção do *Corpo fachada*, fruto desse processo criativo.

Para tanto, ao realizar essa pesquisa, foi necessário investigar os aspectos da repetição que poderiam ser considerados nos azulejos padrões portugueses. Durante o processo, verificou-se que os desenhos dos azulejos que se repetem, associados a sequência de movimentos que se repete em cena, existe uma semelhança entre os dois. Ou seja, o desenho é o motivo do azulejo que se repete, assim como, na dança em que uma sequência também tem um motivo que se repete. Na obra, *Corpo Fachada*, é perceptível os motivos que se repetem, sendo mais de um, uma vez que, me inspirei nas variações que algumas paredes de azulejos têm.

Além disso, ao associar as duas repetições, a dos azulejos e a da dança, surgiu o pensamento de que uma parede ou uma fachada de um prédio repleto de azulejos padrões com o mesmo motivo, ou com dois motivos (podendo ter variações) que se repete, pode ser visto como uma coreografia, como na obra desse processo.

O número de azulejos em uma parede também foi um aspecto detectado, que pode se comparar ao número de repetições em uma cena. E por último, as variações dos motivos dos desenhos, que existem em algumas paredes de azulejos vistos no Museu Nacional do Azulejo, pode representar as variações que acontecem na obra criada nesse processo criativo.

Ao pensar no resultado dessa pesquisa, que vale ressaltar, está sempre em construção, sempre em processo, nunca totalmente pronto, pode-se encontrar dois fatores que marcam essa associação entre azulejos e a repetição em dança. Pois, ambos podem gerar diversas significações através de suas repetições e seus motivos (movimentos) repetidos podem gerar o cansaço.

As significações que podem conter em um movimento repetido, também existem nos azulejos, que ganharam uma nova noção durante a pesquisa, a noção de pele e de corpo. Além disso, o cansaço como dito nos respectivos capítulos um e três, acontece com o espectador que vê a obra, tanto na dança quanto no azulejo, mas, principalmente, o que é destacado nesse processo é o cansaço do intérprete-criador, o qual foi afetado pelas repetições tanto das imagens dos azulejos quanto dos movimentos.

Desse modo, a repetição se revelou ser uma potência em dança, mais especificamente, na criação em dança. Pois, enquanto interprete-criadora nunca tinha

experimentado a repetição para criar, o que a põe em uma outra perspectiva, que vai além da do treinamento técnico e da disciplinarização do corpo, mas, a perspectiva de colocar uma limitação no corpo na hora de criar, desafiando o intérprete a experimentar e descobrir quantas possibilidades essa limitação pode trazer para a composição coreográfica.

Portanto, nessa pesquisa, tive como desafio, ultrapassar essa limitação para encontrar as possibilidades que a repetição em dança tem, chegando a conclusão de que, as repetições nunca são iguais, são transcrições do mesmo movimento, que a cada ciclo repetido se traduzem, ou melhor, se recriam.

Dessa maneira, pensando na repetição como várias transcrições, percebi seu potencial de criação, além de ser um elemento dramaturgo para cena, nessa pesquisa ela virou um caminho para a composição. Esse processo relatado aqui, foi só o início de uma descoberta do que a repetição pode vir a ser.

## REFERÊNCIAS

- CALVINO, Italo, 1923- 1985. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**/ Italo Calvino; tradução Ivo Banoso. – São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Flávio; RODRIGUES, Graziela. **Um estudo sobre as relações vivenciadas pelo intérprete no processo de criação cênica e de formação do bailarino-pesquisador- intérprete**. Disponível em:<http://www.fef.unicamp.br/hotsites/imagemcorporal2010/cd/anais/trabalhos/portugues/Area3/IC3-27.pdf>. Acessado em 15 de Janeiro de 2019.
- Como pensam as imagens**/ organizador: Etienne Samain. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.
- FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança- teatro: repetição e transformação**. / Ciane Fernandes. – São Paulo: Annablume, 2017, 3 edição.
- GREBLER, Betti. **Bausch e Brecht: a dança- teatro e o drama épico**. In: II Seminário e Mostra Nacional de Dança- teatro, 2010. Disponível em [https://www2.dti.ufv.br/danca\\_teatro/evento/apresentacao/artigos/gt2/vintei.pdf](https://www2.dti.ufv.br/danca_teatro/evento/apresentacao/artigos/gt2/vintei.pdf), acessado em 07 de julho de 2018.
- Haroldo de Campos – **Transcrição**/ organização Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. – São Paulo: Perspectiva, 2015.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A conversão semiótica: na arte e na cultura** / João de Jesus Paes Loureiro. – Edição trilingue. – Belém : ETDUFPA, 2007.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Para ler como quem anda nas ruas**. São Paulo: Escrituras Editora, 2012.
- MAUSS, Marcel [1872-1950]. **Sociologia e antropologia**. Título original: *Sociologie et anthropologie* Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MENDES, Ana Flávia. **Dança imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Averso** / Ana Flávia Mendes. – São Paulo: Escrituras Editora, 2010. – (Coleção Processos Criativos em Companhia; v.2)
- MENDES, Ana Flávia. **Considerações Acerca da Dança Imanente**. Revista Ensaio Geral, v.4, p.24- 35, 2012.
- NERY, Eduardo. **Apreciação Estética do Azulejo**. Editora: Medialivros, AS, 2007.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**/ Fayga Ostrower, 30. Ed. – Petrópoles, Vozes, 2014.

RODRIGUES, Amália. **Versos**. 9. ed. Lisboa: Amália Rodrigues e Edição Cotovia, 2018.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. / Anatol Rosenfeld. [Coleção Debates dirigida por J. Guinsburg; Produção – Plínio Martins Filho]. Editora Perspectiva, 1985.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 6ª edição./ Cecília Almeida Salles. Apresentação de Elida Tessler. – São Paulo: Intermeios, 2013.

SALLES. Cecília Almeida. **Redes Da Criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2006

SCIALOM, Melina. **Laban plural: arte do movimento, pesquisa e genealogia da práxis de Rudolf Laban no Brasil** / Melina Scialom. – São Paulo : Summus, 2017.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da, 1966 – **Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch** / Juliana Carvalho Franco da Silveira. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

SOUZA, Ercy Araújo de, 1983 – **Imagem mudança: um processo de transcrição em dança**. / Ercy Araújo de Souza. – 2014. Orientador: José Afonso Medeiros Silva; Coorientadora: Ana Flávia Mendes Sapucahy.

SOUZA, Luiza Monteiro e. **Desdobrando a dança imanente: imanência, organicidade e técnica na construção de uma poética cênica** / Luiza Monteiro e Souza; orientador Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel Alencar. 2011.

TRAVI, Maria Tereza Furtado. **A dança da mente : Pina Bausch e psicanálise** [recurso eletrônico] / Maria Tereza Furtado Travi. – Dados eletrônicos – Porto Alegre : EDIPUCRS, 2011.

TURNER, Cathy and Behrndt, Syne K, (2008) “**What is dramaturgy**” from Turner, Cathy’; *Dramaturgy and performance* pp. 17-37, Basingstoke: Palgrave Macmillan.