



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

GRUPO DE PESQUISADORES EM DANÇA - HIBRIDISMOS, INTERDISCIPLINARIDADES E PRÁTICAS INTERCULTURAIS NA CENA EXPANDIDA

UMA APROXIMAÇÃO AO PENSAMENTO COMPLEXO COMO ORGANIZADOR DO PROCESSO CRIATIVO EM MÚSICA E DANÇA

ANDREA LÓPEZ

LÓPEZ, Andrea M. M. **Colocações do pensar filosófico para o processo de criação em música e dança.** Porto Alegre: UFRGS. Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas; mestrado; orientadora: Mônica Fagundes Dantas. Bolsa Capes; mestrado.

RESUMO

Neste trabalho procuro estabelecer relações que surgem na estruturação do processo criativo de uma peça de música e dança – “Coisas pelo ar” - , a partir do pensamento filosófico de dois autores: Morin e Bardet. As noções sobre o pensamento complexo de Edgar Morin (2011) incitam a observar os procedimentos de criação utilizados para a organização do pensamento em música e em dança a partir de uma nova perspectiva. Tais inquietações parecem indicar que certos procedimentos de criação vão ao encontro de uma dialógica sistêmica, que retroalimenta tanto a ação da dança quanto a ação da música. Visando a estabelecer este ambiente de criação, proponho uma estruturação do pensamento em dança através dos conceitos operacionais do pensamento em música, e vice versa. Para melhor entender o processo de composição e improvisação, que acontecem no processo criativo de dita peça, utilizo as reflexões de

- 824 -- 824 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Marie Bardet (2014). A autora aproxima o pensamento filosófico ao pensamento sobre dança, procurando encontros que estimulem ambas inquietações.

PALAVRAS-CHAVE: processo de criação: música: dança: filosofia

Colaboraciones del pensamiento filosófico para el proceso de creación en música y danza.

En este trabajo busco establecer relaciones que surgen en la estructuración del proceso creativo de una pieza de música y danza – “Coisas pelo ar”, a partir del pensamiento filosófico de dos autores: Morin y Bardet. Las nociones sobre el pensamiento complejo de Edgar Morin (2011) incentivan la observación de los procedimientos de creación utilizados para la organización del pensamiento en música y danza, a partir de una nueva perspectiva. Tales inquietaciones parecen indicar que ciertos procedimientos de creación van al encuentro de una dialógica sistémica, que retroalimenta tanto la acción de la danza como la acción de la música. Buscando establecer este ambiente de creación, propongo una estructuración del pensamiento en danza a través de los conceptos operacionales del pensamiento en música, y vice versa. Para comprender mejor el proceso de composición y de improvisación, presentes en el proceso de creación de dicha pieza, utilizo las reflexiones de Marie Bardet (2014). La autora aproxima el pensamiento filosófico al pensamiento sobre danza, buscando encuentros que estimulen ambas inquietaciones.

PALABRAS CLAVE: proceso creativo; música; danza; pensamiento complejo

Collaborations of the philosophical thinking for the creative process in music and dance.



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

In this paper, I wish to establish emergent relations in the structuration of the creative process of a piece of music and dance – “Coisas pelo ar”, based on philosophic thinking of two authors: Morin and Bardet. Some notions of Edgar Morin’s complex thinking encouraged the observation of the creative procedures used for the organization of the thinking in music and dance from a new perspective (2011). These inquiries seem to indicate that certain creative procedures reach out for a systemic dialogic that feedback the action in dance as much as in music. Looking to establish this creative environment, I propose a structuration of the thinking in dance through the operational concepts of the thinking in music, and vice versa. For a better comprehension of the compositional and improvisational process that occur in the creative process of this piece, I use the thoughts of Marie Bardet (2014). This author approximates the philosophical thinking to the thinking on dance, in search of encounters that encourage both concerns.

KEYWORDS: creative process; music; dance; complex thinking

Este trabalho aborda o processo de criação da peça “Coisas pelo ar”. Originalmente, “Coisas pelo ar” é um conjunto de cinco pequenas peças para piano, composto pelo pianista e compositor Bruno Angelo. Assim como o título do ciclo, os nomes de cada uma das pequenas peças que o integram fazem também alusão ao caráter aéreo dos objetos, trazendo um estímulo imagético à totalidade da obra. Os nomes delas são: “Pó”, “Foguetes”, “Folhas de Árvore”, “Nuvem” e “Pandorga”. A partir de uma proposta de análise musical de “Coisas pelo ar” e de uma proposta de criação coreográfica construída a partir desta análise, foi desenvolvida uma coreografia de dança solo, que toma forma no corpo da bailarina Fernanda Boff. A coreografia é, portanto, uma realização em coautoria entre a Fernanda e eu. Deste modo, a versão de “Coisas pelo ar” que é estudada nas seguintes páginas é a versão para pianista e bailarina, ambos em cena. O quadro abaixo sintetiza e organiza no tempo as diferentes etapas envolvidas nesse processo:



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



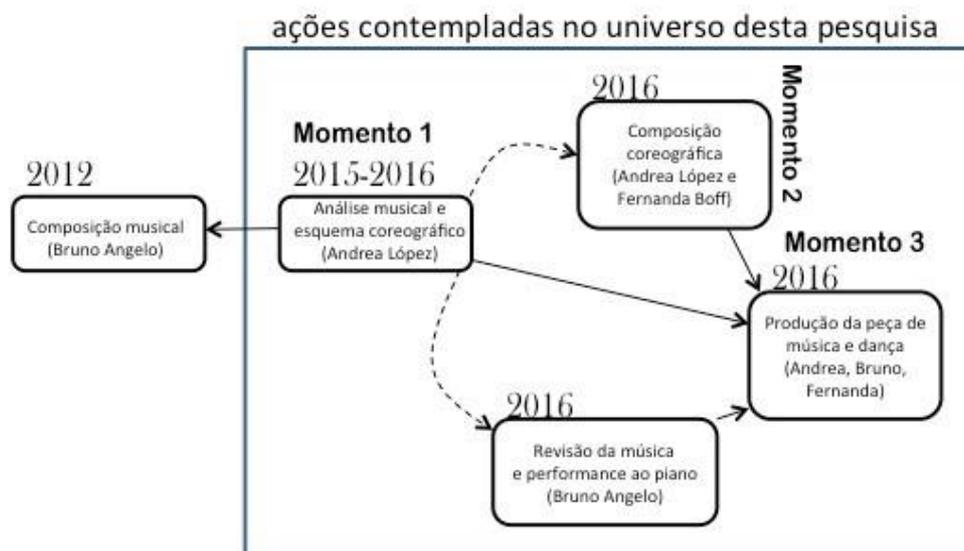
IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS



Existem três indivíduos presentes no processo de criação da versão dançada de “Coisas pelo ar”: Bruno, pianista e compositor da música; Fernanda, bailarina e coreógrafa; e eu, Andrea, analista, coreógrafa e encenadora. Organizadas as funções, emerge a problemática que impõem os papéis definidos e limitados. Embora as tarefas de cada indivíduo estejam claras e sejam predominantes ao longo de todo o processo de criação, os limites dessas funções se manifestam muito mais flexíveis e permeáveis do que fora antecipado por mim. Por exemplo: a composição musical já está finalizada, mas a interpretação da música acontece no instante em que o Bruno a está tocando ao piano. Isto significa que ele pode repensar e – em um nível talvez bastante sutil para termos musicais – recompor a música a cada vez que se depara com o trabalho de criação coreográfica. Do mesmo modo, Fernanda e eu também fazemos sugestões ou expressamos necessidades em relação aos acontecimentos sonoros, o que influencia as decisões de Bruno. Outro exemplo: a análise da música e a proposta coreográfica estão, em princípio, sob o meu comando. Mas, como poderiam o compositor, que criou a música a partir de certos esquemas, ou a bailarina, que está dançando e criando a coreografia junto com a música, não terem suas próprias propostas de análise? Foram inquietações deste tipo que me levaram a procurar nos textos dos pensadores que aqui



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

menciono, uma maneira de organizar este processo de criação, a partir de uma perspectiva de encontro.

A necessidade de definir funções para cada integrante desta proposta não surge do nada. Bruno possui formação acadêmica em Composição Musical, atua como músico, compositor e professor. Fernanda possui formação acadêmica em Dança, atua como bailarina, coreógrafa e professora. Eu possuo ambas formações, musical e em dança, mas praticamente nenhuma formação relacionada à encenação de espetáculos. Como compositora musical eu penso os eventos sonoros a partir das minhas experiências prévias, o que enriquece mas também condiciona a minha lógica analítica. Como bailarina e coreógrafa eu utilizo recursos que me são familiares e procuro encontrar semelhanças entre o pensamento em música e o pensamento em dança. Mas, para pensar o grande conjunto de música e dança, de Bruno e Fernanda e um piano em cena, me faltam informações. Estas informações são construídas por nós três em cada encontro, e surgem das vivências de cada um de nós e da bagagem cultural e artística que nos perpassa. E se digo que a necessidade de definir funções não surge do nada, me pergunto: de onde surge? As palavras de Edgar Morin no prefácio do livro “Cultura e pensamento complexo” trazem clareza sobre a questão:

Foi preciso tempo para que se aprendesse que os progressos do conhecimento científico especializado em disciplinas acarretava uma ignorância ampliada dos problemas fundamentais que, para serem enfrentados, requerem a mobilização e a conjunção dos conhecimentos separados e fragmentados (ALMEIDA; CARVALHO, 2012, p. 11).

A ignorância pode ser desconhecer uma teoria já sedimentada, mas pode também ser a incapacidade de se colocar em relação com o outro ou com o desconhecido. A formação por disciplinas, tratando-se neste caso da formação em música e da formação em dança, permite um nível de aprofundamento no campo de estudo, mas não convida a enxergar as problemáticas de um dos campos através da perspectiva de



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

outro. Isto é exatamente o que eu procuro estimular com a proposta artística de “Coisas pelo ar”, versão dançada: utilizar ferramentas composicionais e analíticas da música para organizar uma proposta coreográfica. Considero que este tipo de trabalho oportuniza relacionamentos mais abertos à troca, o que acaba por multiplicar as possibilidades artísticas. A complexidade surge aqui como modo de organizar estes relacionamentos imperfeitos, onde a disciplina como estruturação do conhecimento encontra a sua fronteira, abrindo espaço para novas maneiras de pensar o fazer artístico.

Assim, a complexidade coincide com uma parte de incerteza, seja proveniente dos limites do nosso entendimento, seja inscrita nos fenômenos. Mas a complexidade não se reduz à incerteza, é a incerteza no seio de sistemas ricamente organizados. Ela diz respeito a sistemas semialeatórios cuja ordem é inseparável dos acasos que a concernem (MORIN, 2011, p.35).

Minha função de encenadora da peça surge da necessidade de tomar decisões estéticas que vão além de uma escolha coreográfica. Estas escolhas cênicas contemplam o vínculo entre a música e a dança, e mais especialmente o vínculo entre a Fernanda e o Bruno. Surge assim o meu vínculo com eles, dividido entre as funções de coreógrafa, analista musical e pesquisadora. Mas as escolhas realizadas ao longo do processo de criação de “Coisas pelo ar” não surgem apenas de inquietações pertinentes ao campo da música e da dança, surgem também de um lugar mais sensível e que permeia todos os encontros. Os códigos de ensaio próprios da música não são atendidos completamente para os fins desta proposta. Os códigos de ensaio da dança talvez estejam um pouco mais contemplados, mas constantemente interrompidos pela necessidade de escuta da música e de reflexão sobre a estrutura analítica das peças. Ainda perpassando a ideia de um pensamento complexo, as características de uma educação transdisciplinar surgem para mim como uma possível resposta perante tantas novidades que esta pesquisa me oferece.



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Uma das motivações intrínsecas a essa iniciativa de buscar contato e compartilhar com outros o impulso à transdisciplinaridade é de ordem emocional, tanto quanto cognitiva. Mas o que caracteriza a cognição humana é, justamente, a afetividade presente nas manifestações de convivência com outras pessoas. É isso que nos diferencia das máquinas capazes de inteligência artificial: a capacidade de emocionar-nos, de sermos impulsionados por nossos laços afetivos ao reconstruirmos o mundo e o conhecimento (ROCHA; BASSO; BORGES, 2009, p.52).

Seguindo a necessidade e o desejo de refletir e de colocar em palavras estes pensamentos em ebulição, proponho aqui a divisão do processo de criação da peça de música e dança “Coisas pelo ar” a partir de três perspectivas: a da proposta de pesquisa, a da criação coreográfica e a da encenação da peça, permeadas por conceitos de composição e análise musical. Os diversos elementos da cena vão se somando aos poucos, mas estão todos presentes desde o primeiro dia de trabalho. A riqueza da proposta acontece justamente nos pontos de encontro.

A própria *com-posição* é articulação: *colocar com* alguns elementos que se atravessam e atravessam em múltiplas direções. Esta travessia se carrega de sentido no curso do percurso *entre*, um pouco como nos carregamos com eletricidade estática, pela fricção neste intervalo, entre diferentes matérias, diferentes dinâmicas; diferenciação de potenciais (BARDET, 2014, p.224).

Durante o processo de criação da versão dançada de “Coisas pelo ar” existem, em linhas gerais, três momentos. O primeiro momento contempla apenas minhas decisões, contendo a criação de uma análise musical e algumas propostas para a criação coreográfica – em alguns casos mais de uma proposta por trecho analisado. O segundo momento conta com a presença da bailarina e coreógrafa Fernanda Boff, o



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

que representa duas opiniões e singularidades dispostas a criar uma coreografia e experimentar a dança a partir da proposta de análise musical antes mencionada. O terceiro momento inclui o compositor e pianista Bruno Angelo e a sua interpretação ao vivo, contribuindo com as decisões cênicas, musicais e coreográficas. Como mencionado, essa divisão em três momentos é apenas em linhas gerais, pois, embora factíveis de serem divididos em suas características mais notórias, eles não funcionam isolados, mas sim combinados. A presença e interferência dos três momentos descritos acontecem ao longo de todo o processo criativo. Apenas estabeleço esta estruturação para o melhor estudo das particularidades de cada momento. Penso que a finalidade que dirige a intenção das decisões criativas orienta o caminho a ser percorrido. Deste modo, o objetivo a ser alcançado - criar uma análise, uma coreografia ou uma peça de música e dança - provoca diversos tipos de pensamento que levam a diferentes decisões. Felizmente, o processo criativo permite e até estimula o repensar das escolhas.

Para apresentar as relações estabelecidas com o pensamento filosófico começo pelo final, utilizando registros do terceiro momento, que conta com três indivíduos em inter-relação e com o objetivo comum de organizar a peça de música e dança, tanto como processo quanto como apresentação cênica. A partir desta reflexão encontro uma aproximação entre o pensamento em música e em dança e a dialógica sistêmica de Edgar Morin como estruturação das reflexões e decisões que estas ocasionam. Na estruturação do processo criativo de "Coisas pelo ar" não é possível pensar em uma ideia única e escolher um percurso que saia de A para ir até B. O fato de a música estruturar a dança e a dança modificar a música implica em um diálogo, onde a escuta se faz essencial. O todo da obra como ato cênico também atenua, suaviza, exacerba ou reprime as decisões previamente realizadas. Existe o desejo de transmitir uma ideia ou um conceito, mas a precisão no momento da apresentação-comunicação foge em um sem-fim de interpretações e subjetividades. Nessa sucessão de decisões e negações onde se faz preciso voltar atrás, embora o atrás já não seja o mesmo pois ao revisitar aquilo que já aconteceu nos encontramos em uma nova versão do anterior, as palavras de Edgar Morin sobre a complexidade da relação entre ordem, desordem e organização



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

surgem para não nos perdermos em meio a uma espiral de acontecimentos e pensamentos. Segundo o autor, tanto a ordem quanto a desordem contribuem para a organização de fenômenos organizados (MORIN, 2011, p.63). Como chegar a uma organização mais ou menos estável a partir dessa espiral que inclui o caos? Segundo o autor, aceitando as contradições que constituem a auto-organização. Para Morin, o sujeito é ao mesmo tempo autônomo e dependente, sendo que para ser independente em sociedade, é indispensável dominar conhecimentos culturais e de linguagem, para só depois poder realizar suas escolhas próprias e particulares. A necessidade de se alimentar da dependência, conforme apresentada pelo autor (MORIN, 2011, p.66), ressoa quando penso sobre o processo criativo e as relações que é preciso estabelecer para que ele exista. No pensamento complexo é preciso abandonar a ideia de completude para abraçar o caráter de solidariedade que a visão complexa do mundo implica. Essa solidariedade nasce do reconhecimento da multidimensionalidade da realidade (MORIN, 2011, p.68). Pensar a música, a dança, a vibração das ondas sonoras, os ecos dos corpos em movimento, a relação com o espaço e suas características, pretender inferir um público atento e como ele se coloca em relação à peça encenada implica tentar abraçar essa multidimensionalidade. Aceitar que cada decisão traz consigo consequências e que estas, por sua vez, modificam as decisões por vir assim como as já tomadas, implica um tipo de pensamento que, ao meu ver, necessita ser complexo.

Para exemplificar a necessidade de se repensar o espaço a partir da presença de todos os elementos da cena, utilizo a seguinte imagem de um dos ensaios de “Coisas pelo ar”. Nela é possível ver uma das possibilidades testadas para dar início à peça. A versão final - até o momento - contempla uma angulação do posicionamento do piano em relação com a parede, que foi acrescentada posteriormente.

Momento inicial da peça número 1: “Pó”.



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS



Fonte: Andrea López; extrato do registro em vídeo do ensaio.

Uma das decisões cênicas que foram tomadas a partir das impressões do Bruno, da Fernanda e minhas foi o posicionamento inicial e a organização espacial do piano - com o Bruno - e da Fernanda. Em um primeiro momento, resolvemos o posicionamento da Fernanda colocando-a em diagonal para uma possível frente, prevendo que talvez esta frente pudesse não existir. Uma espacialidade da ação em diagonais parecia funcionar com a coreografia da primeira peça: "Pó". Ao se incluir no espaço o piano e o Bruno, buscou-se manter a diagonal da Fernanda, respeitando o posicionamento do piano contra a parede. Rapidamente surgiu o questionamento do piano da sala de ensaio, que não seria o mesmo das apresentações, e se pensou em girar o piano mais para a frente, o que não funcionou pois deixava o Bruno levemente escondido atrás do armário do instrumento. Finalmente, optou-se por colocar o piano também em diagonal. Testaram-se varias combinações. Quando tentou-se deixar as costas dos dois artistas em cena de frente para o público não resultou muito agradável ou convidativo ao espectador; ficando a Fernanda de frente e o Bruno de costas, eles não conseguiam se enxergar, pois ficavam de costas um para o outro, facilitando uma leitura um tanto



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

ríspida do vínculo entre eles; se ficassem de frente um para o outro poderia facilitar leituras muito óbvias de relacionamento afetivo que também não resultavam interessantes para a proposta. O que restou destas experimentações foi um posicionamento em diagonal da Fernanda e do piano com o Bruno, em relação com o espaço e em relação um com o outro, o que possibilitou que eles se enxergassem se fosse necessário, mas sem abrir nem fechar as leituras da cena para quem observa de fora. Restou também a certeza de que o posicionamento inicial seria repensado em cada apresentação, considerando para a decisão a ser tomada as características do espaço físico e do instrumento a disposição para a ocasião.

Estes questionamentos espaciais se deram em vários momentos do processo de criação de “Coisas pelo ar” e em cada uma das cinco pequenas peças. Isto acontece porque, ao se passar de experimentar a coreografia em um espaço vazio para a posterior presença do piano e do Bruno em cena, os trajetos dos deslocamentos apresentavam leituras diferentes. Desse modo, cada possível leitura da cena instigava que se repensasse a organização espacial, o que acabava por influenciar a estrutura coreográfica. Outro exemplo de organização espacial que precisou ser repensada a partir da relação cênica entre a Fernanda e o Bruno é o deslocamento que acontece na terceira peça: “Folhas de Árvore”. Na seguinte imagem, é possível ver o deslocamento em linha reta da Fernanda em relação à câmara utilizada para registrar o ensaio. A coreografia inicia com este deslocamento, caracterizado por um constante desequilíbrio. Após este deslocamento a Fernanda chega a um giro em espiral que vai ganhando força até o momento musical e movimento corporal seguinte. Este momento seguinte, no ensaio registrado no vídeo da seguinte imagem, acontecia de frente para o piano e para o Bruno.

Deslocamento inicial da peça número 3: “Folhas de Árvore”.



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS



Fonte: Andrea López; extrato do registro em vídeo do ensaio.

Após varias experimentações, considerando diversas possibilidades de organização dos trajetos da Fernanda durante a peça “Folhas de Árvore” em relação com o Bruno e com o piano, optou-se por realizar esta linha reta de maneira diferente. Ela viria desde o canto esquerdo da sala e iria até a lateral esquerda do piano, colocando o resto da coreografia de frente para a janela (que pode ser observada no fundo da imagem), e não de frente para o Bruno, como no caso do exemplo visual acima apresentado.

Como diretora/encenadora e pesquisadora, tenho o privilegio de testemunhar momentos de transformação nos indivíduos que integram este processo de criação. Por exemplo, descobrir nas palavras da bailarina que ela começou a perceber o seu corpo como um corpo ressoante como consequência das constantes ressonâncias do piano, e observar como o seu comportamento criativo evolui com cada ensaio e cada discussão, não apenas no seu vínculo com o mundo sonoro, mas também com o seu próprio ato composicional. Outro beneficio ao qual tenho acesso é ouvir as mudanças nas interpretações que o pianista faz das peças. Ver o seu pensamento e o seu corpo entregue ao encontro com o acontecimento cênico suscita em mim a reflexão sobre a



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

performance e a composição musical. Penso oportuno esclarecer que os ensaios de “Coisas pelo ar” são também encontros de criação. O processo de construir, resignificar, decidir, acrescentar e cortar materiais se dá na solidão da minha pesquisa, mas também no encontro proposital dos ensaios. Sendo assim, os comentários e discussões que surgem nesses ensaios geram também inquietações que podem muito bem ser examinadas seguindo as diferenciações que Edgar Morin traz sobre razão, racionalidade e racionalização. O autor defende a necessidade de uma racionalidade autocrítica, entendendo que a razão implica uma visão coerente do mundo, enquanto a lógica da racionalidade pode muito bem acabar sendo uma racionalização que apenas consegue prender a realidade no sistema coerente da nossa escolha (MORIN, 2011, p.70). Quando no momento de ensaio discutimos sobre as sensações que temos, como por exemplo o corpo ressonante da Fernanda ou a percepção que o Bruno tem dos movimentos da Fernanda enquanto ele está tocando o piano, nos aproximamos ao risco de cair em uma eterna enunciação de pensamentos abstratos e pouco produtivos para o processo de criação. Mas, procurando uma racionalidade autocrítica que permita resgatar aquilo que serve para a tomada de decisões ou para uma melhor apreensão dos acontecimentos cênicos, garantimos um melhor aproveitamento do tempo e dos materiais que surgem da troca constante entre nós três ao longo dos encontros. Ao me debater com as definições apresentadas por Edgar Morin penso também que a racionalidade autocrítica pode garantir que, como pesquisadora em arte, eu não seja soterrada pelos meus próprios pensamentos enquanto realizo a pesquisa. Entendo o pensamento como movimento que gera outros movimentos como consequência. Assim, tento observar o todo, sabendo-me parte desta totalidade, talvez no que o pensamento complexo entende como metapontos de vista. Todo sistema é aberto e, segundo as palavras de Edgar Morin, existe a possibilidade de “integração do observador e do conceptor em sua observação e em sua concepção” (MORIN, 2011, p.76).

Continuando (de trás para frente) pelo segundo momento, o momento da criação coreográfica compartilhado com a bailarina, apresento algumas inquietações surgidas pela leitura dos textos de caráter filosófico de Marie Bardet. O processo da composição



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

coreográfica de “Coisas pelo ar” vem como continuação da construção de uma análise musical pensada para oferecer estrutura e lógica. A cada proposta de análise corresponde uma (ou mais de uma) proposta de movimento. Isto significa uma necessidade de trabalho a partir de metáforas e analogias. Imagens de direção ou deslocamento no espaço, de comportamento enquanto qualidade de movimento - denso; leve; inquieto - , de ideias de estímulos externos como uma cócega ou um vento. Com o desejo de vincular o som musical ao movimento dançado, permitindo tantas possibilidades como poderiam ser testadas, o trabalho coreográfico é repleto de encontros e desencontros. As dificuldades, as tentativas e erros, as descobertas feitas pelo acaso ou pelo não intencional delineiam o desenvolvimento da composição coreográfica. Uma das dificuldades do trabalho de improviso estruturado utilizado nesta pesquisa é o que Marie Bardet chama de caráter de evanescência do material criado (BARDET, 2014, p.154). Acompanhando as reflexões da autora, o momento presente onde está acontecendo o improviso entra em conflito com a imprevisibilidade da futura composição e sua posterior escrita. Assim como o termo improvisação, os termos composição, coreografia, escrita e inclusive encenação se apresentam como reflexões necessárias e pertinentes para esta pesquisa. Para Marie Bardet, a improvisação é uma experiência onde a imprevisibilidade ocupa um papel importante, sendo seu maior desafio a aceitação de sua inevitável evanescência (BARDET, 2014, p.158). A utilização de alguns registros em vídeo garantem que a coreografia de “Coisas pelo ar” se estruture e possa ser, ao menos em parte, recuperada. Mas, ao longo da pesquisa, ficam detalhes que escapam à memória e aos corpos. Eu não vejo esta situação necessariamente como um problema e sim como uma característica própria do discurso estético escolhido para a peça.

Na seguinte imagem é possível observar um momento de chegada - breve momento onde a ação se suspende - que consiste em um equilíbrio sobre a perna esquerda, em constante crescimento axial.

Momento de chegada no final da peça número 3: “Folhas de Árvore”



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS



Fonte: Andrea López; extrato do registro em vídeo do ensaio.

Trata-se novamente da peça “Folhas de Árvore”, a terceira do conjunto de pequenas peças. Este momento está determinado pela música, mas tanto a chegada nele como a sua continuação - a continuação da coreografia - , dependem da capacidade física da Fernanda de se equilibrar sobre um pé. Em função da liberdade interpretativa da performance do Bruno ao piano, e do desafio cinesiológico de se equilibrar sobre a ponta do pé, não é possível, e não é nem sequer necessário, determinar exatamente quanto tempo a Fernanda deve permanecer em suspensão. Essa impossibilidade é também uma pequena liberdade que o acaso oferece, são segundos de variação entre uma repetição e outra. Este instante que utilizo aqui como exemplo mantém sua coerência com o restante da peça, que contempla o desequilíbrio como qualidade de movimento principal.

Existe neste trecho coreografado um leve risco que, ao meu ver, parece capaz de demonstrar que o limite entre as partes coreografadas e os momentos de improviso estruturado em “Coisas pelo ar” não são tão distantes como poderia se pensar.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Sobre o desafio de escrever a dança e o ato composicional, Marie Bardet escreve:

Se a dança é incessantemente recolocada no desafio de sua existência artística entre evanescência e inscrição é porque de fato a arte da dança pode ser pensada essencialmente como composição em movimento em uma variabilidade dos lugares e dos modos de agenciamentos possíveis dessa composição (BARDET, 2014, p.150).

Compondo música tenho a sensação de estar tentando escutar o que é que o discurso musical está pedindo, para depois realizar escolhas a partir daquilo que interpreto como a sua necessidade. Minha aptidão técnica e minha disponibilidade como artista colocam o limite na minha capacidade de responder a essa demanda. No caso da criação desta proposta o processo não se dá de forma muito diferente. O ato cênico, onde existem vários elementos em inter-relação, apenas significa uma escuta um pouco mais ampla e generosa. Além disto, a escuta não é apenas minha, mas é também da Fernanda e do Bruno. Esta teia de relações, entre nós três como artistas e indivíduos, entre a música, a dança e o resultado cênico, e o pensar sobre estas relações, constituem o ato artístico e acadêmico presente em “Coisas pelo ar”.

Chegando ao primeiro momento, o da criação da análise musical para a estruturação de uma proposta coreográfica, se faz evidente a necessidade de um processo de escrita. A partitura musical representa algumas referências a serem seguidas e, nos casos onde existe uma boa capacidade de escrita, possibilita uma aproximação à ideia sonora original do compositor. Mas a partitura musical não é mais do que isto, apenas uma aproximação. Existe o momento da interpretação, onde o intérprete fará seu trabalho de trazer à vida os sons que ele consegue inferir a partir dos códigos previamente estudados e treinados. A escrita coreográfica também acarreta essa necessidade de tradução ou traslação. No caso da minha pesquisa, a coreografia surge a partir da escuta da música, mas também a partir do esquema escrito da proposta coreográfica originada pela análise musical, elemento também registrado em papel. A



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

escrita chega ao papel, mas mesmo antes deste encontro a escrita existe como organização das ideias e das intenções. Para exemplificar a passagem entre a análise da música e a composição coreográfica em “Coisas pelo ar”, utilizo os primeiros compassos da segunda miniatura: “Foguetes”. Esta peça possui duas seções ou metades. A primeira, caracterizada pelo que chamei de *Elemento a*, e a segunda, chamada de *Elemento b*. A primeira parte de “Foguetes” contém um total de 28 compassos. O *Elemento a* é constituído por uma escala ascendente na mão direita, acompanhada de acentos em notas soltas, também com um movimento ascendente, na mão esquerda. Este elemento aparece pela primeira vez no c.1 (compasso número 1), se reapresenta ampliado no c.5, e de novo no c.10, agora ainda maior na sua duração e extensão no piano. Vai aparecer uma quarta vez, ainda mais ampliado, mas esses últimos compassos não aparecem na imagem da análise apresentada embaixo. Até aqui estamos na primeira metade da primeira seção da peça. Para os fins da análise para a composição coreográfica, eu identifiquei estes três elementos – em vermelho na imagem -, assim como um efeito característico desta peça e de “Coisas pelo ar” em geral: a ressonância de um som – em azul na imagem -. O comportamento do *Elemento a* é analisado da seguinte maneira: velocidade acelerada; direção para os sons agudos, o que graficamente significa um movimento ascendente, como pode ser constatado na imagem; existência de uma ressonância que continua até aparecer o seguinte *Elemento a*.

Análise do início da peça número 2: “Foguetes”



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

II. Foguetes

Fonte: extrato da partitura de “Coisas pelo ar” de Bruno Angelo.

Na coreografia o *Elemento a* foi trabalhado através de um improviso estruturado, caracterizado pelo deslocamento em nível baixo, impulsos claros e enérgicos, e continuações que desaceleram mas não terminam por achar a quietude. Ao longo dos ensaios a Fernanda fixou uma sequencia breve de movimento para a primeira vez em que o *Elemento a* aparece, o que facilita o inicio da peça, após “Pó”. Nas outras vezes em que o *Elemento a* aparece a Fernanda improvisa a partir destes materiais coreográficos. Este elemento na dança ganha semelhanças com as características da música: é um movimento acelerado que utiliza seu próprio impulso para se organizar. Mas, à diferença da música, que funciona quase linearmente – simplificando as características deste elemento para os fins da análise – a Fernanda aproveita os movimentos circulares nos desenhos realizados desde o tronco e continuados nas pernas e nos braços. Esta circularidade permite aproveitar ainda melhor o final dos impulsos. Acrescida desta informação visual, a ressonância, em azul na imagem da análise, ganha especial força quando combinada com a coreografia. Desde meu olhar externo percebi que um braço continuando o movimento a partir do resto de um impulso inicial, desacelerando até encontrar o próximo impulso-elemento, evidenciava ainda mais o efeito sonoro de *fade out* do piano: um som que continua vibrando, mas



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

perdendo intensidade até quase sumir ou ser interrompido por um outro som. Tanto a Fernanda quanto o Bruno manifestaram ter a mesma sensação, e esta característica do tratamento das ressonâncias foi adotada como um resultado estético interessante para a peça. Quero salientar aqui que não procuro afirmar nenhuma originalidade específica nas escolhas estéticas e organizacionais dos elementos que constituem “Coisas pelo ar”, nem dos instrumentos conceituais aqui mencionados. Pretendo, sim, registrar do melhor modo possível os encontros que dão origem ao material artístico, buscando resgatar um pouco daquilo que acontece dentro de um espaço de criação e de ensaio.

A dificuldade que resta superar no processo de criação de “Coisas pelo ar”, é a da escrita da dança, por enquanto registrada mais em vídeo do que em papel. A riqueza do movimento dançado reside nos detalhes, e são justamente estes detalhes os mais suscetíveis às mudanças. Sendo assim, apreender a dança em palavras ou desenhos parece mais arriscado e menos duradouro do que tentar fazê-lo utilizando uma mídia audiovisual. A aparente fragilidade do momento da escrita da dança, ao meu ver, não difere muito dos segundos onde eu tento desenhar na partitura musical aquilo que gostaria escutar, considerando a dificuldade técnica que implica expressar uma ideia musical na partitura escrita.

O risco da evanescência que trabalha a dança como espetáculo vivo, e a questão de sua escrita se encontra intimamente com a de seu reconhecimento enquanto arte. Sempre com o risco de desaparecer na *efêmer-errância* de sua apresentação ou em seus limites com uma simples prática social, a dança concede ao problema da escrita, da inscrição e da conservação um peso especial (BARDET, 2014, p. 147).

Do mesmo modo podemos pensar cada momento de criação, de registro escrito, de interpretação desse registro e de repetição, que possui também em si criação. Talvez a maior diferença entre improvisação e coreografia esteja apenas nas intensidades dos elementos que as compõem.



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Encontrar aquilo que queremos construir com os elementos da cena é um exercício de busca, de criação e de renovação dos materiais. O exercício da escuta - que traz em si movimento - encontra no vínculo entre esses elementos, nas relações que se criam e que se ressignificam, a necessidade de metáforas como terreno comum. A metáfora, que para Bardet é o solo onde filosofia e dança se encontram em busca do “seu último baluarte tangível e não retórico: o imperceptível”, pode também vir a nos sustentar quando o discurso é tanto musical como dançado (BARDET, 2014, p. 99). O movimento e as ideias e percepções que este gera, o corpo vibrante de um piano (cordas, feltro, madeira e aço), o barulho das folhas de papel utilizadas nos momentos de ensaio e o recorte de expressões surgidas ao acaso e que se resgatam em palavras no registro de bordo, não são mais do que elementos em relação, que implicam escolhas, mas que também agem dentro do caos de um sistema vivo.

REFERENCIAS

ALMEIDA, Maria da Conceição de; CARVALHO, Edgar de Assis. **Cultura e pensamento complexo**. – Porto Alegre: Sulina, 2012.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**; trad. Eliane Lisboa. 4.ed. – Porto Alegre: Sulina, 2011.

BARDET, Marie. **A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia**; trad. Regina Shopke, Mauro Baladi. – São Paulo: Martins Fontes, 2014.

ROCHA, João Bernardes da; BASSO, Nara Regina de Souza; BORGES, Regina Maria Rabello. **Transdisciplinaridade: a natureza íntima da educação científica**. – 2. Ed., Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009.



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG