

REFLEXÕES SOBRE A OFICINA-PERFORMANCE "DANÇA, SOM E CRIAÇÃO" DA COMPANHIA DE DANÇA CONTEMPORÂNEA DA UFRJ NA UNIFESO PELO CIRCUITO PROART

REFLECTIONS ON THE WORKSHOP-PERFORMANCE "DANCE, SOUND AND CREATION" BY THE UFRJ CONTEMPORARY DANCE COMPANY AT UNIFESO THROUGH THE PROART CIRCUIT

- Ana Célia de Sá Earp 1
(UFRJ)
- Ananda de Sá Earp Meyer 2
(UERJ)
- André Meyer 3
(UFRJ)
- Yahn Wagner 4
(UFRJ)
- Luciano Saramago 5
(UFRJ)
- Pedro Gabriel Verly Monteiro Lima 6
(UFJF)
- Bianca Oliveira da Silva 7
(UFRJ)
- Raissa Martins Ferreira de Sousa Loyola 8
(UFRJ)
- Daniel Santana 9
(UFRJ)
- Jard Costa 10
(UFRJ)
- Tainá Pimenta 11
(UFRJ)
- Guilherme Medeiros 12
(UFRJ)
- Átalo Willan dos Santos 13
(UFRJ)
- Maria Leticia dos Santos Cruz 14
(UFRJ)
- Denise de Souza Villela da Silva 15
(UFRJ)

RESUMO

Este trabalho visa refletir sobre a Oficina-Performance "Dança, Som e Criação" da Companhia de Dança Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A oficina foi baseada na Teoria de Princípios e Conexões Abertas em Dança de Helenita Sá Earp (TPCAD). Esta oficina-performance fez parte da agenda de apresentações da CDC-UFRJ realizada na UNIFESO em Teresópolis – RJ. As atividades de planejamento tiveram o seguinte roteiro: Cena "Traços": explorou a criação de uma pintura abstrata feita em um grande anteparo de tecido com giz carvão a partir de temas de movimento como o deslizar, pingar e escorrer. Cena "Recipientes, vasos e vazios": Dançarinos e músicos com objetos sonoros convencionais e não convencionais exploraram frases coreográficas com sons metálicos, amadeirados e plásticos. Cena "Vórtices": Foi um solo improvisado em cena acompanhado pela

leitura de um texto. Cena “D’Água” foi um solo feito com base na obra homônima de Yahn Wagner.

Palavras-chave: DANÇA CONTEMPORÂNEA; FUNDAMENTOS DA DANÇA DE HELENITA SÁ EARP; COMPANHIA DE DANÇA CONTEMPORÂNEA DA UFRJ; PROCESSOS DE CRIAÇÃO; PROGRAMA DE APOIO ÀS ARTES DA UFRJ.

ABSTRACT

This paper aims to reflect on the Workshop-Performance "Dance, Sound and Creation" by the Contemporary Dance Company of the Federal University of Rio de Janeiro (CDC-UFRJ). The workshop was based on Helenita Sá Earp's Theory of Open Principles and Connections in Dance (TPCAD). This workshop-performance was part of the CDC-UFRJ presentation schedule held at UNIFESO in Teresópolis - RJ. The planning activities had the following script: Scene "Traces": explored the creation of an abstract painting made on a large fabric screen with charcoal chalk based on movement themes such as sliding, dripping and running. Scene “Containers, vases and voids”: Dancers and musicians with conventional and unconventional sound objects explored choreographic phrases with metallic, wooden and plastic sounds. Scene “Vórtices”: It was an improvised solo on stage accompanied by the reading of a text. Scene “D’Água”: was a solo based on the homonymous work by Yahn Wagner.

Keywords: CONTEMPORARY DANCE; HELENITA SÁ EARP DANCE FUNDAMENTALS; UFRJ CONTEMPORARY DANCE COMPANY; CREATIVE PROCESSES; UFRJ ARTS SUPPORT PROGRAM.

Introdução

Este trabalho visa refletir sobre os processos artístico-pedagógicos desenvolvidos na Oficina-Performance "Dança, Som e Criação" da Companhia de Dança Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (CDC-UFRJ). A oficina foi baseada nos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp, uma Teoria de Princípios e Conexões Abertas da Corporeidade. Esta oficina-performance fez parte da agenda de apresentações deste GARIN em agosto de 2024, realizada no Centro Universitário Serra dos Órgãos (UNIFESO) no município de Teresópolis – RJ. A CDC-UFRJ conta com uma equipe interdisciplinar de professores e estudantes da área de Efeitos Especiais e Mídias Criativas, da Música, Dança, Cenografia, Indumentária e Produção Cultural.

A montagem para a UNIFESO

Antes de iniciarmos as nossas reflexões sobre os processos criativos realizados pela CDC-UFRJ na UNIFESO, cabe citar o pensamento de Helenita Sá Earp:

O movimento sonoro e o movimento corporal são manifestação da vibração cósmica, em diferentes graus de expressão. Portanto, as possibilidades de interação entre som e movimento corporal são ilimitadas, tanto pelo fator de sua unidade quanto de sua especificidade. Desta relação surge uma teia de afetos que fazem eclodir uma corporeidade mais ampla, integrada e complexa. Esta complexificação abre as relações dinâmicas, temporais, espaciais e da forma entre o gesto e o som. Explorar as possibilidades do som, seja vocal, seja instrumental, seja incidental, é trazer na superfície da percepção que jaz latente na profundidade da intuição. (Earp, 1970)

Os protocolos envolvidos nesta montagem foram amplamente embasados nos Parâmetros da Dança: Movimento, Espaço, Forma, Dinâmica e Tempo, com destaque nos seguintes Agentes de Variação¹ em diferentes bases de sustentação (matendo a base ou mudando de base) conforme expressos nos seguintes tópicos:

Tema 1a: Variar e relacionar as velocidades e ou intensidades dos movimentos liberados e as durações dos movimentos potenciais (pausas) nas partes do corpo e seus segmentos isoladamente em cada articulação.

Tema 1b: Variar e relacionar as velocidades e ou intensidades dos movimentos liberados e as durações dos movimentos potenciais (pausas) nos movimentos respiratórios (abdominal, torácica e total) com e sem combinações com os movimentos das partes do corpo e seus segmentos de modo isolado em cada articulação, em diferentes velocidades dos movimentos liberados e durações das pausas.

Tema 1c: Variar e relacionar as velocidades e ou intensidades dos movimentos liberados e as durações dos movimentos potenciais (pausas) nas partes do corpo e seus segmentos isoladamente em cada articulação e em diferentes relações sucessivas e simultâneas com movimentos respiratórios (abdominal, torácica e total) e com as Famílias da Dança (Transferências, Locomoções, Voltas, Saltos, Quedas e Elevações) em suas diferentes velocidades e ou intensidades.

Tema 2a: Variar as velocidades e ou intensidades dos movimentos liberados e as durações dos movimentos potenciais (pausas) em diferentes combinações sucessivas e simultâneas de uma mesma parte do corpo e seus segmentos.

Tema 2b: Variar e relacionar as velocidades e ou intensidades dos movimentos liberados e as durações dos movimentos potenciais (pausas) nos movimentos respiratórios (abdominal, torácica e total) em diferentes relações de uma

¹ Para maiores informações sugerimos o acesso a página da internet sobre a vida e obra de Helenita Sá Earp disponível em: www.helenitasaearp.com. Lá pode-se encontrar diversos vídeos, livros, dissertações, teses, artigos e outras publicações sobre suas pesquisas.

mesma parte do corpo de modo combinado sucessivo e simultâneo em diferentes velocidades dos movimentos liberados e durações das pausas.

Tema 2c: Variar e relacionar as velocidades e ou intensidades dos movimentos liberados e as durações dos movimentos potenciais (pausas) nas partes do corpo e seus segmentos de modo combinado em diferentes relações sucessivas e simultâneas entre si e com movimentos respiratórios (abdominal, torácica e total) junto as Famílias da Dança (Transferências, Locomoções, Voltas, Saltos, Quedas e Elevações) em suas diferentes velocidades e ou intensidades.

Tema 3a: Variar e relacionar as velocidades e ou intensidades dos movimentos liberados e as durações dos movimentos potenciais (pausas) entre as diferentes partes do corpo e seus segmentos de modo sucessivo e simultâneo.

Tema 3b: Variar e relacionar as velocidades e ou intensidades dos movimentos liberados e as durações dos movimentos potenciais (pausas) nos movimentos respiratórios (abdominal, torácica e total) em diferentes combinações sucessivas e simultâneas entre diferentes partes do corpo com uso de diferentes velocidades dos movimentos liberados e durações das pausas.

Tema 3c: Variar as velocidades e ou intensidades dos movimentos liberados e as durações dos movimentos potenciais (pausas) em diferentes combinações sucessivas e simultâneas entre as diferentes partes do corpo e seus segmentos e em diferentes relações sucessivas e simultâneas com as Famílias da Dança (Transferências, Locomoções, Voltas, Saltos, Quedas e Elevações) em suas diferentes velocidades e ou intensidades.

Todos os temas acima elencados podem ser aprofundados a partir destes enfoques: I) Mesma velocidade e ou intensidade nos movimentos liberados e durações e ou tensões das pausas numa mesma trajetória do movimento e no retorno deste; II) Variações de velocidades e ou intensidades nos movimentos liberados e durações e ou tensões das pausas numa mesma trajetória em diferentes combinações de velocidades e ou intensidades; III) Contrastes de velocidade e ou intensidades e durações e ou tensões das pausas numa mesma trajetória e entre uma trajetória e seu retorno e IV) Variações da velocidade (acelerando e retardando) e ou intensidades (crescente e decrescente) na trajetória do movimento e seu retorno.

Outros importantes aspectos trabalhados nesta oficina foram a percussão corporal, a produção de sons vocais e a contagem oral numérica não regular acompanhando ou não a execução do movimento das partes e das Famílias da Dança,

explorados tanto no indivíduo com ele mesmo, em duplas como em pequenos conjuntos em diferentes bases de sustentação (matendo a base ou mudando de base) através dos seguintes tópicos:

1. Sons vocais respiratórios, pré-silábicos e silábicos em diferentes velocidades, intensidades do movimento liberado sonoro e das durações das pausas e suas relações com os movimentos das partes do corpo e das Famílias da Dança.

2. Percussão corporal e com objetos sonoros (cotidianos e instrumentos musicais) com variações rítmicas iguais e diferentes nas partes do corpo e nas Famílias da Dança.

3. Contagem numérica oral simultânea e ou sucessiva à execução de variações rítmicas irregulares dos movimentos liberados e suas trajetórias e pausas.

4. Entradas, passagens e finalização da Força com e sem variações da intensidade numa mesma parte do corpo, em diferentes partes do corpo e nas Famílias da Dança.

5. Diferentes graus do Impulso numa mesma parte do corpo, em diferentes partes do corpo e nas Famílias da Dança.

6. Abandonos numa mesma parte do corpo, em diferentes partes do corpo e nas Famílias da Dança.

As atividades de planejamento artístico-pedagógico se estruturaram com base em roteiros e experimentações de esquetes coreo-grafo-musicais relacionados com a montagem do espetáculo de Dança e Música “Vórtex”. A seguir descreveremos os processos de criação de algumas das cenas apresentadas na UNIFESO.

Cena “Traços”

Explorou a criação de uma pintura abstrata feita em um grande anteparo de tecido com giz-carvão a partir de temas de movimento como o deslizar, pingar e escorrer. A cena é um solo realizado com uma espécie de *Action Painting*² e se processou através de movimentos das partes do corpo e do corpo como um todo na tela. A pintura foi construída como rastros da energia do movimento que aludiam a

² *Action Painting* é uma forma de pintura onde se pode observar o gesto pictórico. Este tipo de pintura e desenho, não apresenta esquemas prévios e surgiu em Nova Iorque, nos anos 40 do século XX, sob influência dos processos surrealistas de pintura automática. Os sinais e os gestos de pintar como meio expressivo foram as bases desse tipo de pintura. Essa corrente originou-se do expressionismo abstrato. Tem como principais representantes Pollock, Franz Kline, De Kooning. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Gestualismo> Acesso em: 15 de dez. 24.

aspectos da água como vórtices, ondas, espirais, fluxos e correntezas. Da mesma forma que a pintura era originada em tempo real pelo movimento, a dança era composta pelos próprios traços marcados na tela. Para esta cena, foram realizados dois tipos de metodologias diferentes - ao mesmo tempo complementares entre si. A primeira estratégia consistiu em elaborar aulas de técnica criativa com a temática de trajetória no espaço, formando desenhos e palavras no ar, no chão, na parede, com o próprio corpo e com o corpo do outro; tanto para o trabalho físico-criativo - segmentar e de Famílias da Dança.³ A segunda estratégia consistiu em laboratórios de corpo-desenho com diferentes materiais pictóricos, como giz, lápis de cera, pincel e carvão. Esses laboratórios foram ampliados conforme o aprofundamento das conexões dos Parâmetros da Dança no corpo individual e na relação corpo-objeto. Os laboratórios realizados com o carvão foram escolhidos para o constructo de um roteiro-improvisação. Foram feitos laboratórios de desenho a partir de vários contatos do carvão, com os dedos das mãos, com os pés e com os cotovelos, por exemplo. A título de ilustração, cabe mencionar aqui alguns temas de improvisação explorados: 1) Movimento das mãos e dos punhos com lápis de cera iniciando com velocidade rápida, finalizando com pausas intercaladas com movimento das partes do corpo. 2) Desenhos a partir da diferenciação do tipo de contato do corpo com o objeto, com mudanças de nível e variações da intensidade no desenho. 3) Pinturas com os dedos, afastando e aproximando do papel, com locomoções em diferentes bases.

³ Movimentos do corpo como um todo organizados de acordo com suas características comuns que foram denominados Famílias da Dança: Transferência, Locomoção, Volta, Salto, Queda e Elevação.



Figura 1: Rastros em movimentos impressos em tempo real na cena.

Legenda: Sobreposição de uma intérprete-criadora com desenhos feitos com carvão numa parede e chão branco.

A música desta cena foi produzida a partir de sonoridades desconstruídas da palavra água e com o uso de efeitos eletroacústicos. Neste sentido, os processos criativos envolveram sons pré-silábicos, silábicos, sobreposição de várias vozes e processamento eletrônico. A deformação de palavras vinculadas a água aconteceu com variações de intensidade, velocidades e timbres com resistências em diferentes emissões da voz que eram moduladas pelas possibilidades de abertura, fechamento e semiabertura dos movimentos da boca com lábios fechados – cima, baixo, lado e em circundação; com combinações assimétricas dos lábios abrindo e fechando; com dentes semicerrados ou cerrados e movimentos respiratórios junto com projeção dos beijos para fora e para dentro em combinações assimétricas do abrir e do fechar da boca. O uso da respiração e da voz também foi modulada com variações de intensidade do fraquíssimo ao fortíssimo e vice-versa. A trilha sonora desta cena foi o resultado de uma criação parametrificada do som em torno do tema “água” pela sobreposição e justaposição destes materiais sonoros com o auxílio da plataforma

Bandlab através da gradação da densidade textural e da tensão musical numa narrativa não linear, múltipla, divergente e holística.

Helenita costumava realizar seus manuscritos a partir da esquematização de conexões entre temas e subtemas, numa rede incontável de possibilidades abertas. Neste sentido, a cena em tela foi estruturada a partir das seguintes relações axiomáticas:

Os sons vocais podem ser pronunciados de maneira clara, precisa, ou em distorções e impressões. Estes sons podem ser pré-silábicos, silábicos, palavras e frases em relações sucessivas e simultâneas e combinações destas. Os sons podem ser proferidos com diferentes relações dos movimentos da face e da respiração, com diferentes posições da boca e da língua; com variações de intensidades, resistências, passagens da força, pausas e durações. A expressividade sonora pode ser trabalhada por um viés abstrato ou por representação e imitação de seres e acontecimentos quotidianos. Os sons vocais podem ser descobertos com a boca e movimentos da língua, da face, em diferentes aberturas - boca bem fechada, semi aberta, aberta e muito aberta - com alternância entre os movimentos de abrir e fechar a boca, em diferentes tónus musculares. Os movimentos segmentares e os sons vocais podem ser combinados sucessiva e simultaneamente, com diferentes pausas, dinâmicas e velocidades - durante as trajetórias dos movimentos e sons - numa mesma parte e nas combinações entre partes. Os sons vocais podem ser mantidos em vários movimentos com durações - iguais ou diferentes. Os sons vocais podem acompanhar a trajetória de um mesmo movimento ou de várias trajetórias. Os movimentos segmentares e os sons vocais podem ser descobertos nas diferentes bases de sustentação e nas Famílias da Dança, de maneira individual, em duplas, em conjuntos e na relação com outros objetos - móveis e imóveis.⁴ (EARP, 1974)

Desta forma, a cena utilizou sons produzidos com partes do corpo entre si, com voz, respiração, onomatopéias, consoantes, vogais, sílabas, palavras e frases em diferentes oralidades, juntamente com o uso das partes do corpo - com e sem contato - para gerar diferentes modulações sonoras. O processo de escrita desses laboratórios consistiu em um formato de partitura não-convencional, com letras soltas, traços e pontuações livres. A ideia gravitou numa decomposição silábica, decomposição da palavra água, consoantes, vogais, com variações de intensidade, graus de repetição, repetição com deformação, variações de velocidade, pausas. Ora fazendo contrastes, ora sobreposições com o outro.

⁴ Helenita Sá Earp, desde o princípio de sua carreira trabalhou a interrelação de palavra e dança. Na década de 1970, este estudo foi aprofundado a partir da coreografia "Movipalason" apresentada no Festival de Inverno de Ouro Preto - MG. A coreografia contou com inúmeras criações de palavras inventadas a partir da reordenação silábica e desconstrução sonora. Nesta mesma década, a coreografia intitulada "Pedra" - em homenagem ao poema de Carlos Drummond de Andrade - também foi construída no diálogo entre palavra falada simultânea ao movimento corporal. Na época, esta pesquisa de dança-som-palavra, surgiu pelo aprofundamento que Earp realizou ao lecionar nos cursos de Dança e Expressão Corporal - durante alguns anos - na Escola de Teatro Martins Pena.

Cena “Recipientes, vasos e vazios”

Dançarinos e músicos com objetos sonoros convencionais e não convencionais exploraram frases coreográficas com sons metálicos produzidos por chaves, sinos, panelas, colheres, canecas, copos, sinos tibetanos, moringa de latão, panela preparada. Também sons “amadeirados” foram produzidos por coco, baquetas, chocalhos, pau-de-chuva, galhos e moringa de barro e ainda sons plásticos por garrafas amassadas, embalagens de diferentes densidades. Estes objetos em suas diferenciações foram utilizados em frases coreográficas solísticas, em duos e conjunto com a exploração de texturas, timbres do mesmo objeto e timbres de vários objetos, em diferentes intensidades e velocidades, pausas, *rallentandos*, percutidos, acentos, raspagens etc. A cena aconteceu com todos explorando acelerandos e ralentandos, pulsações e acentos em ritmos irregulares com alternância de pausa e som. A partir daí os objetos foram explorados em suas possibilidades de contato nas diferentes partes do corpo onde as ressonâncias sonoras se interligavam aos corpos numa relação de troca, com o movimento surgindo a partir do som e o som a partir do movimento.



Figura 2: Cinco intérpretes-criadores com objetos cotidianos e instrumentos musicais interagem em cena.

Legenda: Composição de conjunto de objetos e pessoas vestindo roupa preta em uma sala com janelas ao fundo.

A cena se complexificou a medida em que os objetos são intercambiados gerando um duo marcado por ritmos africanos mais regularizados. Aos poucos os objetos foram retirados do palco-sala e a cena se encerra quando o instrumento é retirado das mãos do músico. A performance da percussão foi processualmente adquirindo uma roteirização aberta. A partir de Laboratórios Tipo Estudo, improvisação livre e orientada, na relação corporal (individual e indivíduo-grupo) e na relação corpo-objeto, chegou-se a uma estrutura embrionária nos seguintes temas: a) Objeto e as diferenciações nele mesmo, com exploração de texturas, timbres no mesmo objeto, diferentes intensidades e velocidades, pausas, rallentandos, percutidos e acentos, raspagens, entre outros. b) Objeto e as possibilidades de contato e exploração nas diferentes partes do corpo: objeto ressoa no corpo numa relação de troca, o movimento surge a partir do som, do mesmo modo que som se origina pelo movimento. c) Mudança de objetos gradativa. d) Relação foco fundo potencial e liberado, contido grupal *versus* expandido individual ou de duo. e) Deslizamento e contato no objeto e no outro duos e deslizamentos entre partes. f) Predominância do som amadeirado e g) Transformar o uso cotidiano do objeto pelas possibilidades de contato, entre partes e segmentos do corpo, do corpo do outro e do objeto no ambiente.

Em um primeiro momento, a dinâmica aconteceu com todos explorando acelerandos e ralentandos, pulsações regulares e acentos que regularizavam essas pulsações, alternância de pausa e som. Escuta de cada processo rítmico individual (simultânea) na qual cada um ia percebendo o ritmo do outro e contrapondo ou somando, mesclado de pausas e acentos. Desse modo, uma malha rítmica se estabelecia por alguns segundos e era remodelada a partir da diversificação das intensidades pela acentuação, explorando a superfície do objeto em mudanças de velocidade e pausas. Em um segundo momento, a cena se iniciou mais “espasmódica”, com uma intensidade forte e acentos com pausas maiores, tornando a estética sonora mais espaçada. Foi feita uma mudança estilística a partir de sobreposições de diferentes durações rítmicas e a textura sonora ficou mais pontilhada e rápida. Todo grupo estava numa intensidade forte e uma velocidade imbricada de pausas (sons curtos), quando uma intérprete diversificou para uma intensidade moderada e realizando sons curtíssimos sem pausa. O movimento de expansão do grupo se processou com diversos ruídos amadeirados e metálicos, mas

o ápice da diversificação sonora aconteceu quando uma pessoa acentuou o timbre metálico e abandonou a forma, e logo em sequência, numa espécie de batimento cardíaco, outras duas sucessivamente fizeram o mesmo (em diferentes formas) com o timbre amadeirado grave e outro agudo. As acentuações retornaram como foco e foram exploradas possibilidades de diferenciação sonora e gestual a partir de Entradas da Força, mudanças de nível, abandonos de partes do corpo, objetos e pausa. A intenção de tocar sem contato físico tornou a cena puramente gestual (no movimento liberado) e o som tocado tornou-se o próprio silêncio.

A cena se desenrolou a partir de uma mudança na relação com os objetos: os dançarinos iniciaram passagens dos instrumentos e objetos sonoros, do centro do palco até a retirada de cena, entregando-os entre si, com paradas e locomoções enquanto era realizada a peça “Canteiro de Obra”. A partir da exploração delimitada do roteiro, a cena deixou a aleatoriedade tímbrica e rítmica e passou a ter um dinamismo mais restrito, mais marcado, com acentuações cadenciadas. Baseado no estilo circular e dinâmico dos ritmos afro-diaspóricos (mesclados na aleatoriedade cageana⁵), uma intérprete começou a fazer o contraponto no corpo, tocando o instrumento (coco). A partir de múltiplas movimentações de acentuação do corpo, impulsos com entradas da força em várias partes (quadril, ombro, cabeça etc.) com a predominância do modo de execução ondulante. A cena encerrou com a aproximação da intérprete junto aos músicos. A seguir estão descritas relações entre Parâmetros do som e da Dança utilizados na cena em análise.

⁵John Cage (1912 – 1992) foi um compositor, teórico musical, escritor e artista dos Estados Unidos. Pioneiro da música aleatória, da música eletroacústica, do uso de instrumentos não convencionais, sendo considerado uma das figuras chave nas vanguardas artísticas do pós-guerra. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/John_Cage. Acesso em: 15 dez. 24.

contraponto regular com reco-reco metálico, entre as pausas, em crescendo de intensidade	potencial	fraqüíssimo , tocando no 1 a cada 4 batidas	potencial	regularidade na caixa de madeira com baqueta de madeira agudo, mantém o mesmo ritmo e dinâmica (moderada)
acento raspando (mudança textural), permanece irregular, raspagem lento-suave na mesma nota rápido e forte (acento e suavidade)	entra um pouco depois com pau-de-chuva, suave e rápido, junto	aumenta a frequência e batidas passam a ser mais desorganizadas	latão no pé, marcando com som grave a tônica do compasso proposto. raspagem no chão rapidíssimo	acelera o ritmo após raspagem, crescendo de velocidade e intensidade
suave no reco-reco e curtinhos, depois retoma a raspagem acentuada	inicia com pau-de-chuva escorrendo – de maneira mais convencional	Pausa. Ritmo constante e rápido alternando entre os dois cocos	ritmo regular com o latão moderado	raspagem da caixa de madeira e do thunderdrum
raspagem e batidas bem irregulares, em diferentes partes do corpo (sons fortes e outros abafados)	suavíssimo no pau-de-chuva, arranhando	Poucas batidas separadas	raspa, bate e amassa o latão irregularmente. predomínio de acento - muitas pausas	extração do som do <i>thunderdrum</i> com a fricção circular da colher de pau, cadenciado
acento baixo jogo de acento sucessivo aos outros, com pausas	acento moderado/jogo de acento sucessivo aos outros, com pausas	acento forte/jogo de acento sucessivo aos outros, com pausas	acento fraco. jogo de acento sucessivo aos outros, com pausas	acento moderado/jogo de acento sucessivo aos outros, com pausas
acento rápido fortíssimo com o reco reco com pausa troca de instrumento nessa mesma movimentação para o chocalho	pau de chuva na horizontal	segura o chocalho numa posição e mexe ele curtinho, depois o pendura no pau de chuva	toca com a baqueta na moringa metálica 2x curto e acentuado, 1x raspando meio suave, girando a baqueta	contraste raspagem e acentos com pausas, tocando com outras partes do corpo, arrastar no chão os instrumento c antebraço
toca com a baqueta na moringa metálica 2x curto e acentuado, 1x raspando meio suave, girando a baqueta	formas cruzadas, entrelaçamentos, todos se misturam com suavidade, ora acentuado, objeto se mescla nas partes do corpo, pés e cotovelos, repetições e acento com pausa.	repetições de batuques no coco crescendo de intensidade, depois alarga os intervalos e varia o nível	movimentos delicados suaves e deslizantes com as mãos em contato entre si e no objeto, olhar acompanha, sons fraquíssimos do esbarrar	arranhar o reco reco com as unhas moderado e forte conduzido em contraste com entrada de força pelos ombros repercutindo em batuques curtos 1x int fraca, 1x forte, 2x seguida

Figura 3: Quadro de variações dos Paramêtros do Som e da Dança utilizados na montagem.

Legenda: Sete linhas e cinco colunas com textos na cor preta grafados em fundo verde claro.

Cena “Vórtices”

Outra performance foi a realização de um solo que surgiu a partir de uma improvisação baseada em alguns formas arquetípicas da água. Em seguida, a improvisação foi decupada a partir dos princípios utilizados, de modo que tornou-se

um estudo de possibilidades variacionais. Durante os ensaios, a decupagem era lida em voz alta por uma intérprete, enquanto outra dançava simultaneamente à narração. Tal estilística foi aproveitada na apresentação, de modo que a performance era também resultante de uma dramaturgia dos elementos que a compuseram. Segue o texto lido em cena que funcionou como uma partitura musical da cena.

Deslizar leve dos pés no chão; com micro entradas de força resultando em deslizamentos dos pés em contatos, em diferentes bordos, rotações, simetrias e assimetrias (cabeça para baixo, olhar para os pés). Movimentos leves de braços em deslizamento (escorrer), desequilíbrios e descontinuidades (pés) em contraponto com uma leveza contínua e sustentada (braços, coluna, cabeça). Movimentos despojados (ainda sustentados) e velocidade rápida de rotação da coluna/tronco e pausa curta na torção: potencial na forma torcida levemente reclinada no posterior. repetição das torções, cada vez com maior intensidade e velocidade, até chegar a voltas impulsionadas e novamente a mesma rotação e forma fixa resultante de um fortíssimo percutido e pausa bem estanque. Da pausa, surge um movimento liberado de membros superiores lento, semi vibratório enquanto os pés permanecem em assimetria de rotação e bordos e simetria de flexão. Braços entram em deslizamentos moderados de velocidade e intensidade, conduzindo o eixo de todo o corpo, em diferentes sentidos até fazer pequenos desníveis dos membros superiores. recolhimentos e expansão mesclando a passagem da força dos braços até a provocação de locomoções (básicas, moderadas em velocidade, com diferentes angulações dentro da rotação interna dos pés). contraste com acento, meia volta e cruzamentos deslizantes de membros superiores até formar emaranhados em diferentes planos. Passagens da força de cima para baixo no modo ondulante. Potencial e liberado no ondulante (1 ondulação por parte). Ondula de baixo e muda para o lançado, com iniciais em simetria de flexão, assimetria de rotação - sustentado projetando eixo, m. superiores acima - abandono rápido de partes sucessivas. contatos e apoios em deslizamento no corpo em diferentes partes. contatos e mudança de níveis por apoio deslizado, escorregadio... efêmero. nessa mudança, movimento rápido de membros inferiores em iniciais, em diferentes sentidos e trajetórias- pés em deformação do ar e pelas mudanças de intensidade nos pés, acento com eixo, meia volta, subida do nível do tronco e afastamento do outro - termina em queda abandonada. Respirações em diferentes intensidades e velocidades em base baixa recolhida. reação ao som produzido por amassamentos e percussão corporal com os sons oriundos da mudança da movimentação cervical e facial, ora lentas, ora moderado com rallentando. as percussões corporais e amassamentos em locomoção deslizada na base baixa, curtos (passinhos) até pequenos impulsionados com mudanças de decúbito, impulsionados em pequenos vórtices (sobretudo tronco/coluna) com mudança de base - de deitado às bases combinadas em nível baixo à baixíssimo, vórtices mais amplos- acelerando, e impulsionado fortíssimo em vórtice -da base combinada à de pé. voltas e movimentos fortes e rápidos percorrendo bastante espaço, impulsos, potencial e liberado com resultante em voltas - em direções e sentidos diferentes, com eixos, desequilíbrios, lançados membros inferiores e cabeça. quatro voltas ininterruptas no mesmo lugar: rapidíssimas sustentação de membros superiores estendidos simétricos na horizontal - e a cabeça liberada no lento pra flexão posterior. sustentação no vibratório - potencial e recolhimento curtíssimo espasmódico moderado de coluna indo para anterior e lateral com anterior, curtos laterais de cervical e olhares oblíquos. Contraste com outras voltas rapidíssimas no mesmo lugar, repetindo umas 3 a 4 vezes (ex: circundação rapidíssima do braço estendido ao lado e depois deformações dessas células. Ao final aconteceram contatos com a face intensos, voltas pela cabeça atada às mãos, mãos apertando a face, pescoço, mãos que denunciam uma sede contínua. grandes tensionamentos nas partes sobretudo as que entram contato (entre si), mãos em vibratório olhos bem abertos face expressando tensão, sufocamento, concentração.

Cena “D´Água”

Solo feito com base na obra homônima de Yahn Wagner. A cena pode ser entendida como possuindo 3 seções principais. Fazemos primeiro uma breve análise

da composição musical para depois relacionar com a composição coreográfica. A primeira seção trabalha a representação da água como gota e como fluxo. A segunda seção trabalha a representação desta como nevoeiro e como chuva. A terceira seção está foi marcada pela representação de peixes e dos encontros do rio com o mar e do mar com a praia. Para a concepção da obra, a estruturação musical exerce uma forte influência nas modulações expressivas que desejamos materializar nas cenas coreográficas. A primeira seção possui duas partes: a) a primeira trabalha com a representação de gotas de água. Com subdivisão rítmica incessante em semicolcheias colabora com a percepção de continuidade e de “groove”. b) a próxima parte teve a representação da fluidez da água, onde o movimento inicia ganhando rapidez e força e, ao fim, vai perdendo energia, deixando de fluir, restando apenas algumas gotas d’água, como um rio que se seca. A segunda seção possui também duas partes: c) a primeira parte trabalha com a representação da água como vapor, mais precisamente como névoa. É como uma espécie de nevoeiro denso, sobre um rio, que só nos permite avistar algo de tempos em tempos. Nos breves momentos de “visualização” do rio, conseguimos ouvir ideias musicais que já ocorreram na peça, remetendo à ideia do fluxo de água e, eventualmente, às gotas d’água. Aos poucos, o nevoeiro vai se dissipando e vai dando lugar a uma chuva leve. d) A segunda inicia com o cessar da chuva que dá lugar ao sol refletido sobre a superfície de um lago. A terceira seção possui 4 partes: e) na primeira temos novamente a representação, com outros elementos musicais, de um lago coberto por nevoeiro. Aos poucos, quando estamos mais “próximos da água cristalina, é possível ver um cardume de peixes se movimentando”. f) na segunda parte a peça representa peixes nadando rio abaixo que, eventualmente se juntam a tantos outros peixes que vão seguindo na mesma direção. g) Em seguida, na terceira parte, temos o momento em que o rio deságua no mar.



Figura 4: Imagens de fases do Solo “D’Água” Rastros em movimentos impressos em tempo real na cena.
Legenda: Composite com três imagens de uma dançarina com veste preta. Chão com piso linóleo preto e parede bege.

Tendo em vista estes elementos compositivos e simbólicos presentes na obra musical discutida acima, coreograficamente foram explorados: 1) Deslocamento em diagonal frente com pequenos assentos nos membros superiores e cabeça e entradas da força. 2) Mudança de plano para outra diagonal com trabalho de toracolombar membros superiores e cabeça sucessivos e simultâneos com movimentos de punho e rotações do braço. 3) Movimentos da toracolombar que irradiam para a cabeça num ralentado. 4) Entrada de força na toracolombar e nos membros superiores semiflexionados na forma aberta, rotações dos punhos e entrada de força que passam ralentada para a cabeça. 5) Deslocamento para diagonal frente com o corpo de costas para em segunda posição assimétrica com meia ponta. E trabalho de ondulação da coluna com Passagem da Força para o membro superior abaixando o nível da forma. 6) Deslocamento para diagonal ao fundo com mudança de posição de quarta para segunda, mudança de planos com entrada de força pelos membros inferiores, mudança de rotação no membro inferior na pelve coluna e membro superior. 7) Fechamento em primeira, com pequenas acentuações no quadril, coluna e braços com ondulações. 8) Deslocamento na diagonal frente e trabalho de potencial e liberado alternando os movimentos dos membros superiores com um dos membros inferiores

em segunda posição e assimetria de flexão com meia ponta e posições iniciais. 9) Movimentos rápidos e rapidíssimos curtos com acento e pausa deslocando lateralmente trabalhando mãos dedos e posições iniciais com perna flexionada em nível médio. 10) Trabalho de deslocamento com entradas de forças rápidas nas extremidades pés e mãos e parada com abaixamento do nível do tronco. Pernas em segunda posição com a simetria de meia ponta e em grande flexão com mudança de rotação. 11) Deslocamento para frente fechando em primeira posição com movimentos da pelve, cabeça e ombros, em forma recolhida com uso dos bordos dos pés e da mudanças de rotação em primeira posição.

A metodologia utilizada foi a Prática como Pesquisa (2011) e Pesquisa-Ação-Participativa (2005) a partir dos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp (2019) em processos de construção coletiva com uso de Lições Tipo-Estudo, Tipo-Relacional e Tipo-Pequeno Roteiro Coreográfico como obra em processo (2020).

Resultados

A Oficina-Performance na UNIFESO foi encerrada com uma aula de Técnica Criativa com uso de estratégias diretivas e não diretivas em processos que integraram movimento, som e contatos em grupo em consonância com a imagética apresentada na performance. Desse modo, o público se tornou também protagonista da cena. Os protocolos de criação desenvolvidos, culminaram na apresentação da obra em processo. Com a Oficina-Performance, a CDC-UFRJ vai estabelecer um núcleo de ensino e criação na UNIFESO de forma permanente pelo Circuito PROART a ser implementado em 2025.

Referências

MEYER, A.; EARP, A. C. S. VIEYRA, A. (Ed.) **Helenita Sá Earp: Vida e Obra**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2019.

SCHWENK, T. **Sensitive Chaos: The Creation of Flowing Forms in Water and Air**. New York: Schocken Books, 1976.