

PEDAGOGIAS DA DANÇA: PRÁTICAS DO CORPO DANÇANTE E A COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA NO TRABALHO DE KEITH A. THOMPSON

Maíra Simões C. Dos Santos (Centro de Estudos de Teatro - FLUL-CET¹ e Laboratório de Estudos Sobre Arte, Corpo e Educação - Laborarte - FE - Unicamp)

RESUMO

Este artigo reflete uma experiência e análise do trabalho pedagógico e de criação do bailarino, professor e coreógrafo norte americano Keith A. Thompson, em colaboração com bailarinos, estudantes e performers participantes, realizados em contexto não formal de ensino, na oficina chamada Laboratório Coreográfico. Para tanto, realizou-se um estudo de prática artística em que o campo privilegiado foram os treinamentos de dança e a oficina. As considerações metodológicas partem de pesquisas da autora e de seus aprendizados de práticas corporais de dança via um processo de imersão na prática artística propriamente dita. As questões geradoras deste estudo são: como pensar as práticas qualificadas da dança, contribuindo com o pensamento de uma pedagogia das artes cênicas? Que tipos de conhecimentos estão envolvidos e como podemos compreendê-los enquanto epistemologia? Em suma, como pensar a dança por meio de suas práticas?

PALAVRAS-CHAVE

Keith A. Thompson; processos de criação; dança contemporânea; práticas pedagógicas; pensamento coreográfico.

ABSTRACT

This article reflects an experience and analysis of the pedagogical and creation work of the North American dancer, teacher and choreographer Keith A. Thompson, in collaboration with dancers, students and performers participating, carried out in a non-formal educational context, in the workshop called Choreographic Laboratory. Therefore, a study of artistic practice has been held in which the privileged field was the dance

¹ Maíra Simões C. Dos Santos é membro integral do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL-CET) e pesquisadora do Laboratório de Estudos Sobre Arte, Corpo e Educação - Laborarte - FE - Unicamp. É professora de dança e coreógrafa investigadora.

training and workshops. The methodological considerations are based on the author's research and on her learning of bodily dance practices through a process of immersion in the artistic practice itself. The generating questions of this study are: how to think about qualified dance practices, contributing to the thinking of a pedagogy of the performing arts? What kinds of knowledge are involved and how can we understand them as epistemology? In short, how to think about dance through its practices?

KEYWORDS

Keith A. Thompson; creative processes; contemporary dance; pedagogical practices; choreographic thinking.

INTRODUÇÃO

A dança e o pensamento no trabalho pedagógico e de criação de Keith Thompson é “singular” (Lepecki, 2016, pp.6-7). Trata-se de práticas corporais “artesaniais” (Sennett, 2008; Ingold, 2000) e “práticas qualificadas” (Ingold, 2000, 2011, 2013). Consideramos que o trabalho desse artista envolve uma abordagem ligada à arte e concebem a técnica como algo responsável por criar potencialidades e novas realidades (Parviainen, 2003, p.160) ou, em outras palavras, trata-se da “habilidade de fazer as coisas bem” (Sennett, 2008, p.8). A técnica é vista pelo seu labor (Kunst, 2009; Klein & Kunst, 2012), deixando de ser, assim, algo mecânico, ou uma simples correlação entre meios e fins, e passando a envolver pensamento (Parviainen, 2003, p.162).

Processos de criação do fazer na dança podem revelar modos de investigação e pensamentos que resultam em construção de obras e pedagogias. Para os pesquisadores da prática artística canadense, Sylvie Fortin e Pierre Gosselin (2014), a criação é, inclusive, vista propriamente como um lugar de construção, de ideias, de imagens e de saberes.

Apresentamos aqui uma pesquisa² da prática artística (Fortin, 2009) em que o campo privilegiado foi o próprio estúdio, a aula e o teatro. A pesquisa da prática artística de Keith A. Thompson ocorreu no estúdio LaborGras, em Berlim, no contexto de

² Este artigo é fruto de minha pesquisa de doutorado realizada nos contextos da dança em Lisboa/Portugal e Berlim/Alemanha. Programa Doutorado Pleno no Exterior (CAPES/Brasil). Ver Santos (2019).

treinamentos abertos no âmbito do ensino não formal de Dança. A pesquisa abordou o treinamento aberto e a oficina chamada Laboratório Coreográfico que aconteceu durante duas semanas finalizando com uma apresentação pública dos resultados do laboratório. O presente artigo procura desvelar um pouco sobre o processo de criação de duas pequenas composições realizadas no contexto da oficina: *Big phrase* e *Mistery box*.

CONTEXTO HISTÓRICO-ESTÉTICO: KEITH A. THOMPSON

Keith A. Thompson pertenceu por dez anos à companhia de Trisha Brown (*Trisha Brown dance company* – TBDC), da qual foi também diretor de ensaio durante três anos. Por todo esse tempo de trabalho, entre os caminhos da criação e da docência, tornou-se um representante da técnica e do repertório da companhia. Tanto seu trabalho de cena quanto o pedagógico trazem consigo essa bagagem.

O contexto histórico-estético ligado a Thompson é o da dança contemporânea de que fala Laurence Louppe: o da crescente libertação com relação ao “sistema tensional dos estados de corpo dos anos 90” rumo à descoberta das “ferramentas do corpo contemporâneo” (Louppe, 2012, p.43). A dança contemporânea, concebida nesse sentido e vista principalmente segundo seus desenvolvimentos em Nova Iorque, está portanto, mais ligada à mudança desses estados corporais do que ao social ou ao político (Louppe, 2012). A “experiência do peso do corpo, a fluidez de um movimento contínuo, a imprevisibilidade de um gesto futuro” seriam seus valores essenciais, que por sua vez ressoam entre si, repletos de domínio artístico e de reflexão (Louppe, 2012, p.43). Como muitos bailarinos de sua geração, Keith A. Thompson tornou-se, além de bailarino, professor, em contextos formais e não-formais de ensino. Em par com a docência, Thompson funda em 2005 sua própria companhia DanceTatics³ e passa a colaborar com as companhias Bebe Miller e Liz Lerman, dentre inúmeras outras.

PRÁTICAS DA DANÇA E A COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA

O trabalho de investigação da prática artística de Keith A. Thompson foi feito em torno do Laboratório Coreográfico (2015) e dos treinamentos abertos que seriam

³ Disponível em: <http://www.dancetactics.org>. Consultado em 02 de maio de 2015.

ministrados também por ele. Durante as duas semanas do laboratório foi recomendado que os participantes também fizessem o treinamento aberto. A ideia era que pudessem funcionar juntos. Desse modo, o treinamento aberto, na parte da manhã, voltaria-se mais para o aquecimento e para o trabalho técnico da dança baseado nos princípios do movimento, como a fluidez, os padrões rítmicos, as mudanças de energia, sempre ligados à frases de movimento. Na segunda parte, à tarde, desenvolveríamos ideias para serem experienciadas coreograficamente, culminando ao final em uma apresentação – *open door* – como o próprio nome diz, de portas abertas ao público. Assim, durante essas duas semanas trabalharíamos de diferentes formas, seguindo certas tarefas, metodologias e pensamentos coreográficos para o desenvolvimento de alguns processos para a apresentação final.

Na parte do laboratório, mais do que ser um professor a trabalhar com seus praticantes, Thompson colocava-se no lugar de diretor e muitas vezes no de coreógrafo, criando movimentos para nós participantes. Thompson, antes de tudo, se propõe como aquele que guia e orienta, possibilitando ao bailarino “um redescobrimento dirigido” (Ingold, 2010, p.21). Dessa forma, no processo do laboratório nos tornamos muitas vezes mais colaboradores que criadores, por isso não surpreende que algumas das perguntas geradoras da oficina tenham sido em torno de como produzir materiais poéticos e como compô-los.

Outros pontos importantes foram os próprios elementos de que um pensamento coreográfico poderia se valer, ligados sobretudo aos princípios de movimentos trabalhados por Trisha Brown. Louppe menciona o quanto os bailarinos europeus, por conta do trabalho de Trisha Brown, acabaram por retomar ao que chamou de “valores essenciais” da dança contemporânea (2012, p.43 grifos da autora). Estes seriam, nas palavras de Louppe (2012, p.43), “a experiência do peso do corpo, a fluidez de um movimento contínuo, a imprevisibilidade de um gesto futuro, etc”. Assim, para Louppe, o trabalho de Trisha Brown daria a esses valores ressonâncias, credibilidade, dimensão artística e de pensamento. As práticas de Thompson, recebendo essa herança direta das práticas de Brown, re-estabeleceram esses valores, revisitando-os, como alguém que olha por dentro como se estivesse de fora. Não há distanciamento, há imersão.

A abordagem técnica de Keith A. Thompson seria o equivalente a um processo de afinação do sistema perceptivo. As habilidades não se alojariam no corpo, mas cresceriam com ele. Habilidades, por sua vez, são mais bem compreendidas como propriedades deste

tipo; por um enfoque sobre as propriedades emergentes de sistemas dinâmicos, em detrimento da dicotomia entre capacidades inatas e competências adquiridas. É através de um processo de habilitação (*enskillment*), não de enculturação, que cada geração alcança e ultrapassa a sabedoria de suas predecessoras. Isso nos leva a concluir que, no crescimento do conhecimento humano, a contribuição que cada geração dá à seguinte não é um suprimento acumulado de representações, mas uma “educação da atenção” (Ingold, 2010, p.7).

As práticas e técnicas estariam nesse sentido relacionadas à construção de um corpo-realidade “disponível” ou “solto”, mergulhado entre a posição horizontal e o plano vertical, passando por transições até se chegar à dança por meio de frases de movimento, combinação (*combination*) e trechos coreográficos de Trisha Brown. O trabalho de Thompson como prática qualificada é um trabalho que exige uma postura engajada entre todos os sentidos, práticas que revelam linhas entrelaçadas, *meshwork*, na terminologia de Ingold (2011). Há também uma postura em Keith A. Thompson que nos convida a sairmos de uma posição séria com relação a nós mesmo e com relação à maneira como abordamos a dança. Todas as clivagens, acirramentos, competições, o jogo de forças que se estabelece no estúdio são colocadas em suspensão. Não há tensão, há alegria, espaço para o humor, despojamento, leveza, riso, o que de certa forma alivia as inúmeras frustrações, as falhas advindas das dificuldades de incorporar, compreender, repetir e memorizar as intrincadas voltas e gestos contidos nas frases de movimento de Brown e de Thompson.

LABORATÓRIO COREOGRÁFICO: PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM CONTEXTO DE AULA

Iniciamos o laboratório problematizando como poderíamos começar uma coreografia. Em outras palavras, como poderíamos iniciar uma criação? Para Thompson, o começo não é determinante de todo o futuro da peça coreográfica e portanto, não deveríamos ficar presos a ele. Assim, o modo de se começar pode ser tanto aleatório como algo que nosso olhar capte, seja impactado pelo corpo, seja impressionado por uma relação arquitetônica. Basta que algo permita que as ideias iniciais sejam desencadeadas. Para conduzir-nos a essa direção de pensamento, Thompson nos propôs alguns temas relacionados à: chegar, partir e esperar. Sentamo-nos em círculo, Thompson escolhe um objeto e pede para que nós o descrevamos coreograficamente. É um estojo de canetas, é

um objeto trivial. Descrevemos assim, esse material ordinário em termos de linhas, texturas, qualidade do material, formas. O convite à descrição permite algum vôo do pensamento, imaginar frases de movimentos e modos de como se possa colocá-las no espaço. Dessa forma: quais são os estímulos que dão corpo e pensamento? O que alimenta o processo criativo? Neste dia recomeçamos pelo pensamento.

Na primeira parte do laboratório, Thompson tinha como propósito tornar explícito o que é implícito, compreender as etapas de um processo artístico, processo que muitas vezes se percorre de modo instintivo. Ele queria desvendar esses instintos. Em discussão em grupo, durante as partes do processo, Thompson nos levava sempre a lembrar o que acabávamos de viver, observávamos assim os caminhos que iam sendo feitos.

O que se seguiu resultou no que chamamos “vinhetas”. Vinheta é um termo originário da língua francesa que representa um instante ou um momento de uma história. Assim da mesma forma que as vinhetas, cada coreografia criada, trouxe consigo em evidência um ou mais elementos caro a dança contemporânea, como o trabalho com quedas, partituras, objetos, casualidade, dentre outros, o uníssono e o nexu coreográfico. Em suma, cada vinheta desenvolveu um trabalho coreográfico e de composição. Louppe (2012, p.223) aponta a composição como um elemento fundamental da dança contemporânea. “Um exercício que parte da invenção pessoal de um movimento ou da exploração pessoal de um gesto ou motivo e que termina com uma unidade coreográfica inteira, obra ou fragmento de obra”. Ela teria assim uma estreita relação com o processo de criação, com o “laboratório da escrita”, com o propósito de “dar existência a uma matéria inexistente” (Louppe, 2012, p.225).

Uma questão que surgiu durante o workshop foi a diferença entre composição e coreografia. É comum que confundamos as duas ideias. Para a renomada coreógrafa Renate Graziadei (2015, caderno de campo, n.p), diretora do estúdio LaborGras, entretanto, coreografia seria mais que uma composição; englobariam vários elementos a fim de “criar uma coisa grande, quando você trabalha espaço, pessoas”. De comum acordo com Graziadei, Keith A. Thompson (2015, caderno de campo, n.p) completa que esses elementos seriam também mais do que uma frase de movimento, por incluírem certos tipos de *timing*, energia, som, transições, bem como o modo de se organizar todos esses elementos. A coreografia, para Graziadei, não seria somente “colocar uma frase no palco”. Ela acontece por uma relação específica com o público; uma relação que impõe ao artista “perguntas como: o que você quer que a audiência experiencie com esses

movimentos, essas luzes, essa cenografia, essa interpretação?” (2015, caderno de campo, n.p).

Louppe (2012) reconhece a composição como algo que deve constituir a formação do bailarino contemporâneo, mesmo que ele não seja o coreógrafo. Dançarinos que sejam apenas intérpretes têm se tornado uma realidade rara de se encontrar hoje em dia, visto que, mesmo quando são intérpretes de uma grande companhia, estão sempre a ser requisitados para criar, seja por meio de tarefas ou por meio de improvisações guiadas. É nesse sentido que Louppe fala do bailarino contemporâneo como um “corpo produtor” (2012, p.227).

Convém notar, contudo, que a noção de trabalho da autora não é “de sofrimento, de voluntarismo ascético, mas sim a força do corpo que produz a partir de sua própria matéria e das suas fontes de energia profunda”. À semelhança do trabalho de gestação é a “força do corpo que segrega vida a partir da sua própria matéria” (Louppe, 2012, p.38). Assim, por mais que aconteçam repetições e execução de tarefas, o bailarino transformaria o “labor” em “trabalho” (*work*), o ordinário em extraordinário.

O trabalho do bailarino com a composição assemelha-se assim ao trabalho do alquimista. Pois ao compor, o coreógrafo contemporâneo:

agita e transforma as coisas e os corpos para descobrir uma visibilidade desconhecida. Ele cria seu material, reúne-o e sobretudo dinamiza-o, lidando com um caos provisório na rede secreta das linhas de força que corresponde à realidade difusa e movediça que nos envolve” (Louppe, 2012, p.229).

Haveria assim, sempre segundo Louppe, “uma misteriosa rede visível ou invisível de intensidades e de relações necessárias” sendo tecida no processo pelo qual “o invisível está dando corpo ao que não existe” (Louppe, 2012, p.229). No trabalho com as “vinhetas” é possível observar que há estruturas que subjazem, camadas invisíveis de matéria que possuem sua própria dinâmica. É o corpo como lugar criado para que as imagens se dissolvam; ter o corpo também como objeto.

Nas criações de Keith A. Thompson as primeiras semanas são sempre uma etapa de “desenvolvimento de ideias aleatórias” (2015, caderno de campo, n.p), de adotar-se vários pontos de partida, simplesmente iniciar uma ideia coreográfica deixando-a sempre dissipar ou se transformar, não se prendendo ao início, gerando formas, materiais e dispositivos coreográficos. Assim, a primeira semana da oficina (primeira parte) foi seguindo essa mesma etapa. Alguns exemplos podem ilustrar esses caminhos como: o trabalho com temas (chegar, partir, esperar, quedas); com partituras, com o trabalho em

um *site-specific*, com escolhas de objetos, *prompts*, dentre outros. Na segunda semana (segunda parte) o que se seguiu foi o aprofundamento de algumas ideias, movimentos, coreografias e composições realizadas na semana anterior.

VINHETA MISTERY BOX: CAMADAS EM COMPOSIÇÃO

No processo que resultou a vinheta chamada *Mystery box*, partimos dos temas chegar, partir e esperar. Thompson nos perguntou também: o que cada uma dessas palavras poderiam suscitar no corpo. “Como se espera fisicamente? Como é o olhar dessa espera? Qual é o órgão que usamos quando esperamos?” (Thompson, 2015, caderno de campo, n.p). Assim, a primeira tarefa foi a de criar quinze ‘jeitos’ diferentes de “chegar no espaço”, no tempo de trinta minutos. Para essa tarefa seu “discurso em situação”⁴ era que tivéssemos clareza em cada movimentação criada para cada ideia almejada. Haveria pistas que indicariam isso? Quais partes do corpo seriam usadas? Ao final do tempo seguiu-se uma Arena Reflexiva, em que cada um apresentou individualmente todo o material levantado. O conceito de Arena Reflexiva poderia instaurar um tempo-espço distinto do cotidiano potencializando a experiência do observador e “sua consciência de ser observado” (Gravina, 2010, p.147)⁵. As Arenas Reflexivas, além disso, organizam também a performance. Para Turner (1987), as performances são reflexivas por revelarem o indivíduo a ele mesmo. Turner observa isso de duas formas: são reflexivas para um ator “que acaba conhecendo a si mesmo ao atuar ou “re-atuar”; e são reflexivas para o ser humano em si que “muda seu proceder de acordo com a observação e/ou a participação gerada e apresentada por um conjunto de outros seres humanos” (Turner, 1987, p.81, tradução nossa).

A partir do material que foi sendo apresentado, Thompson selecionou algumas passagens e algumas partes maiores da sequência de movimento para que todos aprendessem; isso seria usado posteriormente em outra vinheta. Em meio ao processo de incorporação desse material, ou seja, da apropriação que cada dançarino faria do material

⁴ O “discurso em situação” assim chamado por Joëlle Vellet seriam as falas feitas durante a aula de dança, o que para a autora revelariam a construção do gesto e influenciaria a percepção, a imaginação ou a sensibilidade. Ver Vellet (2011, p.220).

⁵ Desenvolvemos o conceito de Arena Reflexiva a partir dos estudos da pesquisadora Heloisa Gravina (2010), que por sua vez fundamenta-se em autores como Richard Schechner e Victor Turner.

levantado por todos, Thompson pediu-nos ainda para que incorporássemos na composição individual outros elementos, como uma caminhada criada por um dos participantes.

Nessa primeira etapa identificamos que, em alguns trabalhos mais que em outros, havia falta de encadeamento entre as quinze formas de se “chegar”. Foi assim que a transição entre as fases do movimento se tornou uma problemática e, com ela, surgiu a questão derivada: como se pode gerar inúmeros agenciamentos? A pedido de Thompson, o próximo passo foi, para muitos participantes, além da inclusão da caminhada, trabalhar as transições, re-trabalhar algumas partes ou até mesmo a frase inteira.

O procedimento então seguiu o curso de se receber a tarefa, investigar sozinho e realizar o que nos seria pedido, seguido de uma Arena Reflexiva em que individualmente mostraríamos o que fora feito. Como devolutiva da primeira Arena Reflexiva, Thompson nos pediu por exemplo para: aumentarmos a velocidade do movimento ao máximo possível; para trabalharmos repetições de partes do material; o desequilíbrio (nunca estando apoiado sobre dois pés); para acrescentarmos deslocamentos. Durante este processo, pode-se perceber que as dinâmicas internas do movimento, que se configurariam como pequenos nexos (Gil, 2005), é que poderiam determinar quando o movimento acaba. Qual seria o fim de um gesto ou de um movimento em si, visto que é impossível precisar a fronteira que separa um movimento de outro, pois os movimentos deslizam e correm de um para outro. Trata-se contudo de lidar com os movimentos “nuvens de sentido”, pois os elementos dos gestos estariam em “constante devir” entre o aparecimento e o desaparecimento (Gil, 2005, pp.162-165)

Ao observar o trabalho dos colegas e o meu próprio, percebemos também que destinos ou trajetos, como um deslocamento, uma mudança de um plano ou de um nível para outro, podem agenciar dinâmicas internas para a criação do movimento, o que pode consequentemente determinar o fim do movimento no sentido de ser mais preciso ou mais bem acabado. Por isso parecia sempre haver na frase uma vírgula ou um ponto e vírgula, isto é, modelações do tempo, mas nunca um ponto final. De qualquer forma, o regime energético nunca se dissipa, ele parece ser manejado em conjunto com o equilíbrio e portanto em relação direta com o peso.

Durante a primeira fase de meu processo prevaleceu a pergunta: o que torna claro o movimento? O resultado disso foi um trabalho em que o gesto era feito com o corpo inteiro, o que parece ter empobrecido a frase como um todo. Contudo, em uma das passagens executo uma pequena pausa e realizo um gesto de abrir e fechar a mão direita.

Com o corpo em quase completo silêncio, o gesto da mão parece realizar um contraste (ver fig.1), o que pareceu criar por isso uma textura, e ainda por mudar o padrão energético, como algo em pequena escala em detrimento “do grande”, dos outros movimentos (fig. 2). A forma que eu escolhi para compor as quinze chegadas foi a de trabalhar com dinâmicas de mudanças de níveis, como do alto para baixo, de baixo para uma altura mediana, dali ao alto e assim consecutivamente. A tarefa de tornar tudo mais rápido deixou muitos dos movimentos desajeitados, cheio de imprecisões.



Figura 1 - Maíra Santos em imagens *still* de gravações da oficina Laboratório Coreográfico, *LaborGras*, Berlim, 2015⁶.

⁶ Videografia de Florence Freitag.

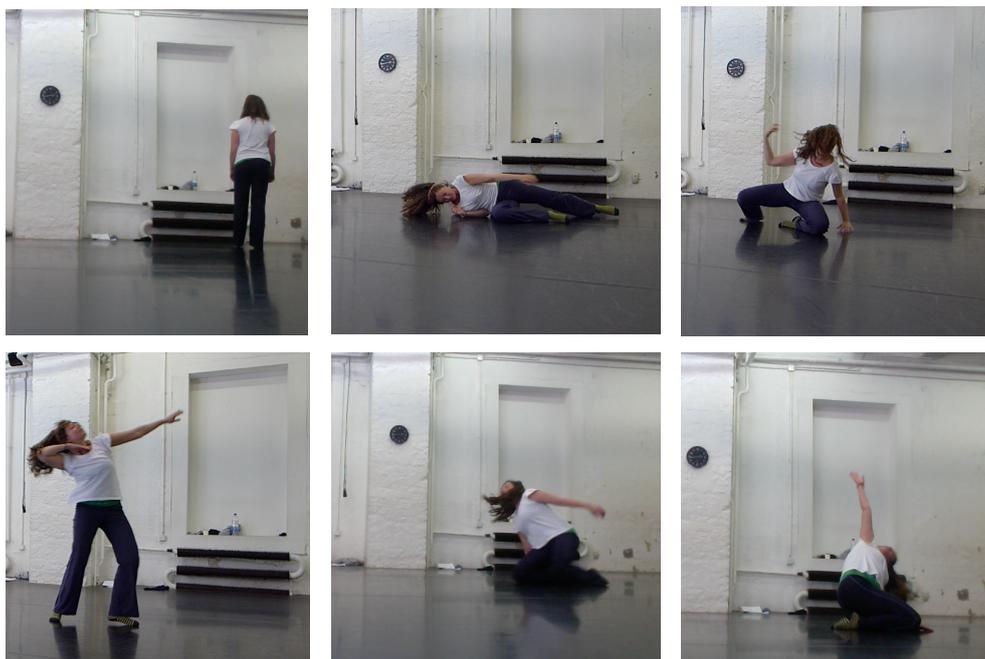


Figura 2 - Maíra Santos em imagens *still* de gravações da oficina Laboratório Coreográfico, LaborGras, Berlim⁷.

A limitação de tempo imposta à elaboração dos quinze movimentos – trinta minutos – torna mais explícito esse caráter laboratorial do estúdio. No meu caso o tempo limitado pareceu permitir menos julgamento, portanto uma maneira de deixar agir o inconsciente. Na próxima etapa de construção desse trabalho coreográfico, Thompson pediu para que completássemos a frase “Eu sei que cheguei quando...” com qualquer coisa que viesse à nossa cabeça. Assim, registramos em uma cartolina nossas ideias para o que seria o *prompt*⁸. O resultado foram frases como “Eu sei que cheguei quando...nos encontramos; quando sinto o chão subir até a minha cabeça; quando eu for embora; quando eu me encontrar...etc”. Em seguida, voltamos à frase dos quinze movimentos do tema “chegar ao espaço”, agora então, retrabalhados, apresentando-os novamente em uma Arena Reflexiva. Durante a Arena, quando individualmente mostramos as sequências, Thompson começou a ler em voz alta alguns dos *prompts* que havíamos feito. A ideia da

⁷ Videografia de Florence Freitag.

⁸ O uso de *prompt* pode ser feito de várias maneiras como: uma dica dada a alguém para ajudá-lo a lembrar o que dizer, ou é algo que faz com que outro evento ou ação ocorra.

leitura foi aos poucos ficando clara, pois parecia que Thompson experimentava introduzir uma narrativa, como uma voz em *off* dialogando com a movimentação criada. Iniciava-se assim uma camada que posteriormente iria ajudar a formar a rede invisível dessa dança. Ao final do processo apenas a frase “Eu sei que cheguei quando...”, incluindo suas reticências, permaneceu, mas não seria falada por Thompson, e sim por um dos bailarinos. Essa frase dispararia não só o movimento, mas também introdução de outra camada: a da música.

A partir da construção dos *prompts* e da experimentação deles com o movimento, o passo seguinte do processo foi juntar os participantes em duetos e fazer uma nova frase de movimento com base nos solos gerados sobre o tema da chegada. Era necessário que cada dupla escolhesse o material, pois não havia qualquer obrigação de que os solos de cada um dos integrantes da dupla fosse conservado ao final. Como se tratava também de lidar com o material do outro, para que pudéssemos realizar essa espécie de “curadoria” de nossos movimentos, tínhamos antes de aprender o material trazido pelo outro. Em uma terceira etapa, depois de experienciarmos o material, escolhemos os movimentos e iniciamos a construção de suas ligações. Fazia-se assim um processo de “editar”, “copiar” e “colar.” Por fim, em mais uma Arena Reflexiva, cada dueto apresentou seus resultados. Após a apresentação de cada dueto, Thompson, ocupando agora o lugar de coreógrafo, já podia ter uma visão de todo o material recriado. Assim o próximo passo foi colocar-nos encostados em uma das paredes do estúdio (fig.3). Desenhava-se nesse momento claramente uma relação com a arquitetura. Thompson depois nos contou que, desde que chegara, havia visualizado a parede como uma caixa misteriosa em que as coisas iriam acontecendo, mantendo sempre todos os bailarinos em cena. Ocorreu-lhe também uma ideia de circularidade, já que a dinâmica se organizava por afastamentos com relação à parede de que se partia para ao final retornar. Nesse sentido, nós acabaríamos da mesma forma que tínhamos começado. A vinheta começaria então com todos nós encostados na parede. “Estar na parede” tinha de ser algo casual, como estar num salão de baile por exemplo. A ideia era também que pudéssemos nos mover pela parede enquanto a dança se desprendia dela, ao mesmo tempo em que deveríamos pensar e travar relações entre o corpo e a arquitetura. “Vocês devem pensar de modo geométrico, como por exemplo: que ângulos poderiam ser feitos com meu braço, a parede e outro bailarino? Como poderiam constituir uma forma?” (Thompson, 2015, n.p).



Figura 3- Participantes em imagens *still* de gravações da Oficina Laboratório Coreográfico, *LaborGras*, Berlim, 2015⁹.

De um jeito um tanto matemático, Thompson construiu o trabalho pensando, em boa medida, por partes. Observando e rearranjando partes por parte, ele tentava observar conexões e criar as deixas entre a realização de cada dueto, organizando desse modo a performance como um todo. Era assim que Thompson detectava a lógica, o nexos, as sutilezas no todo da movimentação, tornando isso consciente, marcando essas relações; relações no e com o espaço, entre as pessoas, com a arquitetura e os gestos. De posse de suas marcas ou deixas, os duetos precisavam também tornar consciente as relações que iam sendo estabelecidas, ou seja, embora cada dueto fosse uma parte, era preciso que ele fosse feito em vista do todo. Haveria então duetos se descolando da parede, mas não de uma só vez. Podia acontecer por exemplo de um dueto sair da parede mas retornar a ela disparando a saída de outro dueto, formando um quarteto com outro dueto que acabara de sair também da parede em direção ao centro do palco. Seguindo essa lógica, o que vimos foi uma estrutura em que um dueto se sobrepunha ao outro, assim consecutivamente, gerando momentos de muita concentração no centro do espaço e nas bordas.

Ao decorrer das repetições, Thompson foi experimentando com algumas músicas a fim de que se estabelecessem camadas dramáticas. A música não estaria colada à movimentação; para alguns duetos ela funcionava como deixa, disparando movimentos. Cada frase então teria sua própria musicalidade interna. Ao fim do processo ele optou por manter uma música bem dramática, que tocava depois da frase do *prompt*: “Eu sei que

⁹ Videografia de Mía Gourvitch.

cheguei quando...”. A escolha musical, *A Lovers’s complaint* de Max Richter, parece pesar sobre a movimentação tornando tudo muito sentimental e narrativo. Vale dizer contudo, que a narratividade na presente vinheta, aproxima-se mais ao sentido colocado por Louppe de uma outra “teatralidade da poética da dança: onde se daria uma dramatização sem história feita pelo jogo de dinâmicas e contrastes, uma estrutura com energias conflitantes, convite semiotizante” (Louppe, 2012, p.272). Por fim, engajar-se com uma ideia, ou um caminho que individualmente não seriam as minhas escolhas, configurou-se como um importante exercício de abertura no trabalho em grupo.

VINHETA BIG PHRASE - AMPLIAÇÃO DO NEXO COREOGRÁFICO

Chegado o dia de *open door* Thompson decidiu que começaríamos com a vinheta *Big phrase*. As vinhetas começariam com uma introdução e uma explicação de Thompson sobre o trabalho, enquanto nós bailarinos, já em cena desde a entrada do público, estaríamos marcando ou passando individualmente o material, ignorando sua presença.

O material coreográfico que compôs a vinheta *Big phrase*, como o próprio nome define, tratou-se de uma “grande frase” composta não somente pelos movimentos pré-selecionados por Thompson feitos pelos participantes e por ele mesmo, mas um “processo alquímico” ao manusear dois ou mais movimentos transformou-os, conferindo-lhes uma lógica diferente. Observamos também uma correspondência com a estética de Trisha Brown, o contraste entre a delicadeza e a força, traduzidos na maneira de se saltar, no corpo relaxado (baixo tônus) mas pronto (prontidão), nas conexões cotovelo-jelhos-queixo. E ainda nas ações pedestres de andar, inclinar-se, correr e cair.

*Should we run the Big phrase?*¹⁰ – diante do público pergunta Thompson voltando-se para os bailarinos. Respondemos que sim, interrompemos nossas marcações e nos dirigimos para a posição de início da primeira vinheta. Caminhamos como se estivéssemos ainda no ensaio. Não há ritual; uns riem, outros ainda conversam. Thompson num ato de fala diz: “façam o que é preciso fazer”. Renate Graziadei começa a cantar, Thompson começa a cantar, Renate Graziadei continua cantando: *I want to be, I want to be, I want to be a super-star*. Caímos todos na risada. Thompson volta-se para o público e diz: “como vocês podem ver, tudo é bem informal”. Mais risos e Graziadei

¹⁰ Devemos fazer rodar a frase grande?

diz: “isto não é uma performance”. Thompson confirma, “isto não é uma performance”. Sentimos a ironia. De fato aquilo não era mesmo uma performance da mesma forma que o cachimbo de Magritte não é um cachimbo. Como na pintura *Ceci n'est pas une pipe*, havia ali um ato de fala, uma forma de se afirmar de outro modo (Muanis, 2010), afirmar-se a performance e o coreográfico. *Big phrase* não seria contudo uma representação da performance, mas um modo de apresentação que muda a maneira de se perceber o material de movimento; dá-se uma ampliação do “nexo” coreográfico, dos “movimentos nuvens de sentido” (Gil, 2005, pp. 83-104), dos devires. Na maneira como Thompson organizou a frase de movimento na Vinheta *Big phrase* e a relação espacialmente próxima entre os bailarinos, ficou evidente que o principal era sentir o espaço entre nós e a maneira como trabalhávamos juntos. Era importante sobretudo expor-se à generosidade e à vulnerabilidade que há em se mostrar um trabalho “cru”, pois a composição desse material não chegou a ser trabalhada, somente uma frase coreográfica. Uma das ideias era que trabalhássemos em uníssono, porém o tempo de duas semanas mostrou-se insuficiente para essa afinação e o resultado final foi algo aproximado da ideia do uníssono (fig. 4).



Figura 4 - “Uníssonos” na Vinheta *Big phrase*, imagens *still* de gravações da oficina Laboratório Coreográfico, *LaborGras*, Berlim, 2015¹¹.

¹¹ Videografia de Mia Gourvitch.

Sentimos, no fazer, como mudamos o espaço enquanto grupo. Parece haver uma abordagem cartesiana do espaço tendo em vista a geometria que é criada: há linhas, quadrados e círculos. O trabalho com a gravidade impulsionado por Trisha Brown, por exemplo, encontrou grande alcance no modo de trabalhar e criar de Thompson. Parece se constituir o que Godard (2006) colocou, sobre a gravidade impor nos trabalhos de Brown, “uma urgência do espaço tal como é, e não como uma urgência da figura”, que se faz como um “retorno a força do real do espaço” (Godard, 2006, p.77). Para Godard (2000) diferente de Cunningham, o dançarino de Brown é menos fiel ao espaço, contudo ele é mais atento a uma dinâmica particular do movimento. Ao observar o dançarino de Trisha Brown a experiência cinestésica “passa a frente do olhar” dando visibilidade ao “fundo”, toca primeiro o cinestésico e o sensível (Godard, 2000, p.28).

AMARRAR PONTAS DEIXANDO OUTRAS SOLTAS: REFLEXÕES

No trabalho técnico de Thompson, além dos impulsos que libertaram o corpo, sempre ligados ao balanço, à noção de *momentum* e à queda foram os pontos mais importantes. Eles teriam em comum com o trabalho de Trisha Brown o fato de mexerem de alguma forma com o que é mais profundo no ser humano, pois estão relacionados aos instintos, humores, bem como à fricção criada entre o instinto e as decisões claras. Ou seja, o foco dessa vivência, que forma o ponto de contato entre Thompson e Brown, pareceu-nos ser o jogo entre o que é consciente e o que é inconsciente. Nas frases de movimento que ali praticamos há um jeito de se mover cujo objetivo é mais por passar pelas posições que atingi-las. Talvez por isso muitas delas pareceram se constituírem como movimentos de “nuvem e sentido” (Gil, 2005). podendo ser sempre transformadas. Nesse sentido, o trabalho de Thompson reafirma a compreensão de técnica como processo de investigação, com pontas soltas que permitem abrir o espaço para fissuras.

Outro fator importante que dá sentido ao trabalho do bailarino e a seus agenciamentos: para ele, a noção de técnica e de treinamento é inseparável de um senso de comunidade. Quando Thompson por várias vezes caracterizou-nos como uma comunidade, essa atitude pareceu coadunar-se com o que considerou Louppe (2012, p.267) a respeito de como as experiências partilhadas na aula quotidiana ou nos vários tipos de oficinas por que passamos formam uma espécie de comunidade. O trabalho da dança seria em si mesmo comunitário. O que Thompson pareceu valorizar ou destacar é

portanto esse “território comum de cognição corporal” (Louppe, 2012, p.268), onde se compõe dia a dia um plano de imanência por meio da criação de um estado de corpo comum.

Atravessamos em Thompson o jogo constante entre “o conhecimento tácito e a consciência autoconsciente”, “o conhecimento tácito servindo como âncora e a consciência do corpo como explicitação crítica e corretiva” (Sennett, 2008, p.50). Esse processo pareceu requerer uma metacognição que também faz crescer em conhecimento. Contudo, no momento da performance, em *open door*, essa tônica predominante foi suspensa, bem como a ideia da “redescoberta guiada” (Ingold, 2013, pp.110-111): o que permaneceu foi um estado de atenção, o “corpo intensivo da potência, da imagem nua que habita o ‘fundo’ do corpo antes que ele seja tomado pela linguagem, graças a agenciamentos múltiplos do pensamento, da palavra e do corpo” (Almeida, 2012, p.8). Em todas as situações, de todo modo, houve sempre o convite para percorrermos caminhos por nós mesmos, para uma redescoberta do que já existia.

Este trabalho procura contribuir para outras interpretações sobre questões do campo das artes corporais, tais como as noções de Arenas Reflexivas e a complexa – e ainda pouco compreendida – relação corpo/mente, movimento/pensamento. Com o conceito de Arena Reflexiva evidenciamos em Keith A. Thompson um modo de trabalhar não-hierárquico, uma forma de fazer com que o pensamento busque estratégias e estruturas para recuperar o caminho de aprendizado percorrido, fazendo portanto com que os saberes implícitos tornem-se explícitos. As Arenas Reflexivas foram importantes porque nos obrigaram a uma paragem.

Um treinamento como o de Thompson – iguala profissionais e não-profissionais da dança, pois todos são convidados a um mergulho vertiginoso em propostas técnicas que vão além do ensino dos estilos ou dos passos da dança. Trata-se de técnicas que se configuram como epistemológicas por lidarem com a imaginação, com a escuta, com a atenção, com o saber e o não-saber etc. As frases de movimento, por exemplo, possibilitam um entendimento cinestésico, uma habilidade de monitorar e navegar o leve e o pesado do movimento, reconhecendo e sentindo o que está acontecendo no corpo, e por isso mesmo constituem material para a dança.

Nos trabalhos de Thompson, os desafios não estariam portanto na habilidade física ou na força muscular que caracteriza virtuosos. A virtuosidade ali praticada é referente à prática qualificada, ao “acoplamento multissensorial” de percepção e ação (Ingold, 2011,

pp. 58- 61), à acuidade do toque, ao dever de seguir o material, “encontrar o grama do devir do mundo e dobrá-lo ao seu propósito de evolução” (Ingold, 2010, p.92, tradução nossa). O desafio estaria também em como lidar com a autonomia que temos para pesquisar sozinhos ou em grupo, dado que não existe mera exposição e cópia. Nas práticas propostas há um comando, mas não um roteiro que indique como realizá-lo. O estúdio, local de intensificar forças, é locus para se alcançar a transformação do corpo trivial no corpo dançado ou extracotidiano.

A concepção dos exercícios em Thompson aproximam-se do paradigma de que fala Eugênio Barba: os exercícios são pequenos labirintos, modos que contemplam o paradoxo “distanciando-se de seu próprio comportamento diário e entrando no domínio do comportamento extracotidiano da cena” (Barba, 2005, p.100, tradução nossa). São maneiras de conceber o treinamento do bailarino distanciando-se do corpo trivial, como diria José Gil (2005). Ou, nas palavras de Barba, propiciam a passagem do modo cotidiano para o extracotidiano.

Assim, se por um lado temos Barba (2005, p.100) refletindo que um “bom exercício é um paradigma da dramaturgia”, por outro lado recupero as palavras de Renate Graziadei, quando disse na apresentação dos resultados do laboratório que aquilo “não seria uma performance”. Com efeito, não era uma performance, no sentido de que o laboratorial é permeado de muitas decisões. Há um mecanismo de se resolver os problemas propostos pelo movimento, pela dança, pela técnica ou pelas ferramentas. Conforme Sennett (2008, p.279), isso nos levaria sempre a uma necessidade de propor novas perguntas, a um “estado incipiente” em que o cérebro estaria calculando “suas opções de circuito”. Trata-se assim da ordem dos circuitos neuronais que trazem um estado de curiosidade, “uma experiência que suspende a resolução e a decisão, a fim de investigar” (Sennett, 2008, p.279).

O treinamento em dança está ligado à ideia de laboratório. Mais que um lugar de construção de habilidades, é o lugar da invenção e da descoberta. Na área científica, é da natureza do laboratório produzir o futuro, mas também ficar aquém do absoluto contemporâneo, na medida em que existem pesquisas em andamento ou coisas que ainda não foram descobertas. Concebido como um laboratório, o treinamento da dança implica situar-se nessa fratura. Nele retêm-se muitos dos achados pesquisados, pois nem tudo se transforma em produto. Ele funciona por não-linearidade, em contraste com o esquema criado pela sociedade em que primeiro se aprende e depois é que se trabalha.

As fronteiras da performance, também, estão borradas: isso quer dizer que o processo de aprendizado não acontece necessariamente antes do processo profissional. Assim, um estudante ou principiante da dança pode frequentar um treinamento como os do contexto berlinense, junto com um profissional da dança, promovendo ainda um intercruzamento geracional e cosmopolita.

O tempo do laboratório se traduziria por um tempo suspenso de questionamento de resultados, assumindo só posteriormente uma nova forma. Para Kunst e Klein (2012) o trabalho, no sentido de *labour* torna-se visível quando performance é apresentada em diferentes contextos e formatos. Assim, apresentações de processos artísticos como os realizados em *open door* ao final do laboratório, assim como as variadas formas de *work in progress* “tornaram-se uma parte importante da produção artística e dos discursos teóricos em torno da performance”. Para elas, essa visibilidade possibilitaria “novos modos de compartilhar metodologias artísticas, produzir conhecimento e reavaliar o próprio trabalho” (Kunst & Klein, 2012, p.1).

Ouso afirmar, contudo, que são os laboratórios os lugares onde temos a possibilidade de encontramos a arte em seu estado mais bruto e ao mesmo tempo mais puro, pois no laboratório a arte pode ser um lugar de experimentação: arte pela arte, um lugar de utopia, um lugar em que se pode ganhar visibilidade, que pode momentaneamente suspender o bailarino do tempo projetivo e da era dos projetos para uma vida plena de arte, materiais e comunidade.

REFERÊNCIAS CITADAS

ALMEIDA, Felipe Quintão. Educação física, corpo e epistemologia: uma leitura com o filósofo José Nuno Gil. *Atos de Pesquisa em Educação*, v. 7, n. 2, p. 329-344, 2012.

BARBA, Eugenio. An Amulet Made of Memory: The significance of exercises in the actor's dramaturgy. In: ZARRILLI, Philipe (Ed.). *Acting (re) considered: a theoretical and practical guide*. London & New York: Routledge, 2005.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. *Cena*, n. 7, p. 77-88, 2009.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. *ARJ – Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Artes*, v. 1, n. 1, p. 1-17, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256>. Acesso em: 2 mar, 2020.

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. *Lições de Dança*, 3. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.

- GODARD, Hubert. Olhar cego. Entrevista com Hubert Godard. In: ROLNIK, Suely (org.). *Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006. p. 73-80.
- GRAVINA, Heloisa Corrêa. *Por Cima do Mar eu Vim, por Cima do Mar eu vou Voltar: políticas angoleiras em performance na circulação Brasil-França*. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- GRAZIADEI, Renate. Entrevista realizada em 30 de Maio de 2015. Informação verbal. *LaborGras*, Berlim, 2015.
- INGOLD, Tim. *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge, 2000.
- INGOLD, Tim. Da transmissão de representações à educação da atenção. *Educação*, v. 33, n. 1, p.6-25, 2010. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/viewFile/6777/4943Aces>. Acesso em 10 mar, 2016.
- INGOLD, Tim. *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. London: Routledge, 2011.
- INGOLD, Tim. *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. London: Routledge, 2013.
- KLEIN, Gabriele. & KUNST, Bojana. Introduction: Labour and performance. *Performance Research*, v. 17, n. 6, p.1-3., 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/13528165.2013.775749>. Acesso em: 10 Fev, 2016,
- KUNST, Bojana. The Economy of Proximity: Dramaturgical work in contemporary dance. *Performance Research*, v. 14, n. 3, p. 81-88. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1080/13528160903519542>. Acesso em: 21 Ago, 2015
- LEPECKI, André. *Singularities: Dance in the age of performance*. London: Routledge, 2016.
- MUANIS, Felipe. Cinema: entre o texto e o dispositivo. *Logos*, v. 17, n. 1, p. 81-93. 2010.
- PARVIAINEN, Jaana. Dance techne: Kinetic bodily logos and thinking in movement. *Nordic Journal of Aesthetics*, v. 15, pp. 159-175, 2003.
- SANTOS, Maira Simões Claudino dos. *Dança contemporânea, criação e pensamento: perspectivas das práticas corporais de Julyen Hamilton, Vera Mantero e Keith A. Thompson*. Tese (Doutorado em Dança) - Faculdade de Motricidade Humana, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2019.
- SENNETT, Richard. *The craftsman*. New Haven, CT and London: Yale Univ. Press, 2008.
- THOMPSON, Keith A. *Dança contemporânea. Treinamento aberto, LaborGras*. Berlim, Caderno de campo, 2015.
- THOMPSON, Keith, A. *Laboratório Coreográfico. Oficina, LaborGras*. Berlim. Caderno de campo, 2015.
- TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. London: PAJ Publications, 1987.
- VELLET, Joëlle. How the Posture of Researcher-Practitioner Serves an Understanding of Choreographic Activity. In: DAVIDA, Dena (Ed.). *Fields in Motion: Ethnography in the worlds of dance*. Waterloo: Wilfrid Laurier Univ. Press , 2011.