REVISTA DA FUNDARTE

DO DISCURSO DEMOCRÁTICO AOS PROCEDIMENTOS DE COMPOSIÇÃO: A PRESENÇA DAS DANÇAS MUNDIALIZADAS NA COMPANHIA MUNICIPAL DE DANÇA DE PORTO ALEGRE E SUA IMPLICAÇÃO NO PROCESSO DE COMPOSIÇÃO DE *ÁGUA VIVA* (2015) DE EVA SCHUL

Andréa Soares [1]
Mônica Fagundes Dantas [2]

Resumo: Este estudo analisa os desafios enfrentados pela coreógrafa Eva Schul e pelos bailarinos da Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre (CMDPA) durante o processo de composição de *Água Viva* (2015). A CMDPA declara-se democrática devido à heterogeneidade de formação técnica de seus bailarinos (TOMAZZONI, 2015). Através de uma abordagem pós-colonial a partir dos preceitos da nova etnografia (SAUKKO, 2003), o artigo busca compreender de que forma o discurso democrático realizou-se durante o processo de composição coreográfica dirigido por Eva Schul.

Palavras-chave: Danças mundializadas; Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre; Eva Schul.

---

[1] Bailarina, professora de dança, coreógrafa e pesquisadora, doutoranda em Artes Cênicas UFRGS com período sanduíche no Centre for Dance Research da Universidade de Coventry (Reino Unido). Mestre em Artes Cênicas UFRGS (2014). Especialização em Dança PUC-RS (2002). Possui graduação em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda PUC-RS (1996). Seus principais espetáculos em que atuou como diretora, coreógrafa e bailarina são Sherazade (2015); Cleópatra (2014) e Lendas e Folclores do Oriente (2013). Proprietária da Escola Harém Dança do Ventre (desde 2001) atuante na Sociedade Libanesa. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança, atuando principalmente nos seguintes temas: estudos pós-coloniais em dança, danças do mundo em perspectiva contemporânea, hibridação e composição coreográfica; dança contemporânea e improvisação. Durante período de estágio de pesquisa na Universidade de Coventry foi orientada pela professora Dra. Victoria Thoms na área de política e dança. Acompanhou eventos importantes na área do pós-colonialismo aplicado às Artes como o Festival Darbar de curadoria do bailarino Akram Khan realizado em Londres e "Decolonising Culture: In Conversations With?" realizado no Museu Herbert em Coventry. Seus estudos atuais abordam a hibridação em dança, a poética da artista Eva Schul e a heterogeneidade presente na Companhia Municipal de dança de Porto Alegre.

[2] Bolsista Capes para realização de Pós-Doutorado na Coventry University/Centre for Dance Research (Reino Unido/2015-16), Doutora em Estudos e Práticas Artísticas pela Université du Québec à Montreal (Canadá), professora associada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) no Curso de Graduação em Dança e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/Mestrado e Doutorado/UFRGS. Atua como bailarina convidada na Ânima Cia. de Dança e Eduardo Severino Cia. de Dança.

SOARES, Andréa; DANTAS, Mônica Fagundes. Do discurso democrático aos procedimentos de composição: a presença das danças mundializadas na companhia municipal de dança de porto alegre e sua implicação no processo de composição de *água viva* (2015) de Eva Schul. *Revista da FUNDARTE*, Montenegro, p.30-52, ano 18, nº 35, janeiro/junho. Disponível em: http://.seer.fundarte.rs.dov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>. 18 de junho de 2018.

FROM THE DEMOCRATIC SPEECH TO COMPOSITION PROCEDURES: THE PRESENCE OF GLOBALIZED DANCES IN THE MUNICIPAL COMPANY OF DANCE OF PORTO ALEGRE AND ITS IMPLICATION IN THE VIVA WATER COMPOSITION PROCESS (2015) OF EVA SCHUL

Abstract: This study analyses the dance composition challenges faced by the choreographer Eva Schul and the dancers of Municipal Dance Company of Porto Alegre (MDCPA) during the process of creation of *Água Viva* (2015). The MDCPA declares itself democratic due to technical training heterogeneity of its dancers (TOMAZZONI, 2015). From a postcolonial approach based on new ethnographic precepts (SAUKKO, 2003), the article seeks to understand how the democratic discourse was realized during the dance composition process led by Eva Schul.

Keywords: Worlding Dances; Municipal Dance Company of Porto Alegre; Eva Schul.

Este artigo tem por objetivo refletir sobre a questão da inserção das danças mundializadas no contexto profissional da dança de Porto Alegre, por meio da análise da composição da coreografia *Água Viva* (2015), de Eva Schul pela Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre (CMDPA)[3]. Busca-se compreender como Eva Schul lidou com a diversidade técnica da CMDPA durante o processo de criação coreográfica.

Compreende-se dança mundializada como uma dança desterritorializada, disseminada mundialmente, hibridizada a padrões estéticos e pedagógicos das danças estabelecidas hegemonicamente, dos quais conserva aspectos de exotismo que a identificam como uma dança exógena (SOARES; DANTAS, 2016).

Anteriormente, os estudos acadêmicos em dança no Brasil detinham-se prioritariamente em conhecimentos na história da dança norte-americana e europeia e em seus consagrados artistas do balé clássico, da dança moderna

[3] A Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre (CMDPA) atua desde 2014, inicialmente como projeto experimental, até sua regulamentação em 2017 por meio da lei municipal número 12.202 de 13 de janeiro de 2017.

e pós-moderna. As demais danças, quando abordadas, recebiam classificações tais quais *étnicas, populares* ou *primitivas*, seguindo padrões de estudos internacionais, revelando um padrão hierárquico hegemônico no qual subjugava o legado e potencial artístico destas danças.

Por sua vez, os estudos pós-coloniais propõem a perspectiva dos países colonizados e têm favorecido análises não hierárquicas de fatores culturais. Exemplos destes estudos aplicados à dança são o texto de Joann Kealiinohomoku[4] (1969) acerca do balé clássico visto como uma dança étnica e os estudos em *World Dance* da Universidade da Califórnia. As contribuições desta revisão crítica levaram a dança a buscar por escapar aos estereótipos e à predisposição de imaginar as danças exógenas como imutáveis e presas a sua origem local. Com base na perspectiva pós-colonial aplicada à dança, realizamos este estudo tendo como pressuposto a acepção de que todas as danças são potentes artisticamente (FOSTER, 2009).

Escolhemos a CMDPA porque, segundo Airton Tomazzoni[5], diretor artístico da companhia, a CMDPA atua de forma democrática por contemplar a diversidade de Porto Alegre e por oferecer oportunidade de valorização e legitimação da profissão de dança na cidade (TOMAZZONI, 2015, 2017). Além disso, identificamos a heterogeneidade técnica da CMDPA presente não só na formação técnica de seus bailarinos, mas também em seus coreógrafos. Em 2015, ano de estreia do espetáculo *Adágio,* do qual *Água Viva* fez parte, havia

4 Este texto foi publicado em português: KEALIINOHOMOKU, Joann. Uma antropóloga olha o ballet clássico como uma forma de dança étnica. Tradução de Giselle Guilhon Antunes Camargo. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). Antropologia da Dança I. Florianópolis: Insular, p. 123-142, 2013.

5 Airton Tomazzoni é o coordenador da dança da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, responsável pelo plano que uniu a Secretaria da Cultura e da Educação em um projeto artístico e pedagógico no qual faz parte a Companhia Jovem de Dança, o Programa Escola Preparatória de Dança e a Companhia Municipal de Dança (CMDPA).

bailarinos de danças de salão; flamenco; sapateado americano; *stiletto*; danças urbanas; dança contemporânea e balé clássico, sendo que a maioria deles teve contato com vários estilos de dança. Da mesma forma, *Adágio* foi um espetáculo formado por diferentes técnicas de dança: Douglas Yung, criador de *Narciso,* e Airton Tomazzoni, de *Scanner*, ambos com formação em dança contemporânea; e Driko Oliveira, criador de *Ilação,* bailarino e coreógrafo de danças urbanas. Antes disso, em 2014, o espetáculo *Salão Grená* havia sido coreografado por Eva Schul e por Fernando Campani, profissional de danças de salão. Devido a estes fatores, compreendemos a CMDPA como um espaço favorável para reflexão sobre a presença das danças mundializadas em um ambiente de dança contemporânea e sua implicação no processo de composição coreográfica.

Por conseguinte, optamos por analisar a criação de *Água Viva* devido à coreografia ter-se utilizado, prioritariamente, de processos de composição coreográfica fundados na improvisação, o que poderia contribuir com a inserção de movimentos de técnicas exógenas à dança contemporânea. Outro fator determinante foi a coreografia ter sido dirigida por Eva Schul, coreógrafa de dança contemporânea experiente em utilizar a improvisação como ferramenta de composição.

Eva Schul é uma artista pioneira da dança moderna e contemporânea no Brasil, atuante principalmente em Porto Alegre. Em sua formação constam mestres importantes como Hanya Holm e Alwin Nikolais, em Nova Iorque, e cursos com Merce Cuningham e na Judson Church. Em 1974 inaugurou o espaço *Mudança* em Porto Alegre. Desenvolveu importantes trabalhos coreográficos, como *Acuados* (2015), *Catch ou como segurar um instante* (2003) e formou gerações de bailarinos e coreógrafos na cidade. Atualmente, próxima dos seus 50 anos de carreira, dirige sua companhia *Ânima Companhia de Dança* e ministra aulas.

Além da sua marcante trajetória, Schul tem coreografado e lidado com a heterogeneidade da CMDPA desde o início de suas atividades. Se por um lado a presença de danças mundializadas na formação técnica de bailarinos e coreógrafos da companhia atesta uma concepção ideológica democrática, de que forma este discurso democrático realiza-se durante o processo de composição de Schul? Como atuam bailarinos de diferentes formações técnicas em processos colaborativos de criação em dança? Quais os procedimentos efetuados por Schul para lidar com esta heterogeneidade na composição de *Água Viva*?

De modo a buscar as respostas para tais questões, acompanhamos a criação de *Água Viva* pela coreógrafa Eva Schul até o momento de sua estreia em dezembro de 2015. Para isso utilizamos a metodologia da nova etnografia (SAUKKO, 2003), metodologia esta resultado de uma revisão crítica dos procedimentos tradicionais da etnografia. Esta revisão foi o resultado de um questionamento da etnografia tradicional e sua relação com sujeitos e grupos estudados com o objetivo de propor modos de representação mais comprometidos com a realidade vivida abordada e seu contexto (DANTAS, 2017; SAUKKO, 2003).

Sylvie Fortin (2009) propõe que a pesquisa de prática artística pode ser realizada por um outro artista que não o realizador da obra, e mesmo nesta situação, segundo Fortin, a pesquisa ainda seria em arte por se tratar do olhar de um artista sobre uma obra artística. De modo mais específico à dança, Dantas (2007) propõe a pesquisa de prática coreográfica como aquela que: "[...] explicita os saberes operacionais que são implícitos ao fazer coreográfico. Associa, num mesmo processo, a produção de uma obra coreográfica a uma forma de saber sobre esta produção que interage com a obra" (DANTAS, 2007, p. 3). A pesquisa em prática coreográfica pode ser vista como um estudo de dança sobre a área de dança realizada por um bailarino.

De acordo com o pensamento pós-positivista e pós-estruturalista, procuramos estar atentas ao nosso ponto de vista como bailarinas pesquisando a dança. De acordo com Saukko: "a linguagem que utilizamos para declarar nossas descobertas torna a neutralidade impossível, como toda linguagem é social e cultural e nunca um meio transparente que possa descrever a realidade 'como ela é'" (MACABE, 1973 *apud* SAUKKO 2003, p. 18)[6]. Com base nas reflexões de Saukko e nos estudos da WAC-UCLA, optamos por desenvolver a escrita autoetnográfica a partir da experiência de uma das autoras que atua como bailarina e coreógrafa de dança do ventre. Sendo assim, a autoetnografia ofereceu proximidade para com bailarinos e coreógrafa, estabelecendo um ponto de vista engajado ao estudo. Desse modo, a escrita deste artigo alterna-se entre o *eu* e o *nós*, consequência do deslocamento entre a experiência da artista-pesquisadora e de sua orientadora.

A CMDPA e seu funcionamento

No período de agosto a dezembro de 2015, acompanhei ensaios e momentos importantes da CMDPA, como reuniões e estreia do espetáculo *Adágio*. Realizei entrevistas com a coreógrafa e com bailarinos e, posterior à estreia, realizei entrevistas com membros da equipe. Da mesma forma, foram utilizados materiais como vídeos do espetáculo e buscas nas redes sociais da Coordenação de Dança da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre e da CMDPA.

Nesse momento a companhia comemorava seu segundo ano de atividades e vivia a expectativa de empreender projetos promissores. Neste

---

[6] *"the language we use to report our findings makes neutrality impossible, as all language is social and cultural and never a transparent medium that could describe the reality 'as it is'". (Tradução livre).*

mesmo ano a CMDPA foi contemplada com o prêmio O Boticário na Dança, o que lhe garantiu a oportunidade de efetivar sua primeira circulação nacional em 2016, com o espetáculo *Adágio*.

Luka Ibarra (2017) destaca o perfil inclusivo da companhia por possibilitar uma maior aproximação do público, facilitando a formação de plateia. Segundo ela, o motivo do alcance de público deve-se ao perfil híbrido da companhia, no que se refere a trabalhos com linguagens com as quais o público identifica-se, como as danças urbanas, com a coreografia *Ilação,* presente no espetáculo *Adágio*, ou com as danças de salão, como em *Salão Grená*. O mesmo perfil híbrido é visto como favorável também no que se refere ao enquadramento em leis de incentivo à cultura e à possibilidade de prêmios como O Boticário na Dança, segundo a produtora.

No segundo semestre de 2015 havia acontecido duas audições, uma vez que estas são realizadas anualmente. Sendo assim, havia bailarinos selecionados na primeira audição ensaiando juntamente com bailarinos selecionados na audição mais recente.

Os bailarinos ensaiavam todas as manhãs, de segundas a sextas-feiras, das 8h até às 12h, com diferentes coreógrafos e ensaiadora. Seus contratos foram efetuados por tempo determinado, recebendo salário para participar dos ensaios e das temporadas de apresentação dos espetáculos *Salão Grená* (2014), ainda em apresentações regionais, e futuramente também de *Adágio*. Inicialmente os ensaios para as quatro coreografias de *Adágio* foram realizados com todos os bailarinos. Após uma etapa de testes na composição, haveria uma seleção de bailarinos para cada coreografia, de acordo com a adequação

deles às especificidades de cada trabalho coreográfico [7]. Junto a isso, aconteciam os ensaios de *Salão Grená* com parte do elenco de bailarinos.

Para muitos bailarinos, fazer parte da companhia era oportunidade de reconhecimento de seu talento e de profissionalização na dança. O trabalho na companhia detinha-se nos ensaios, havia poucas aulas regulares de aprimoramento técnico para o elenco.

***Água Viva* por Eva Schul**

Água Viva foi elaborada com base no livro de Clarice Lispector de mesmo título, publicado pela primeira vez em 1973. O livro apresenta reflexões sobre a vida e a relação com o fluxo da água e o fluxo das emoções da autora. Por este motivo as mulheres tiveram mais visibilidade na coreografia, compondo cenas em destaque da obra de Schul. A coreografia representou momentos relatados no livro, os quais Schul chamou de cenas: *A rede,* como a dificuldade de relacionamento; *As próteses,* como a dificuldade da autora de andar com as próprias pernas; *O cordão umbilical,* como o digerir a própria vida (SCHUL, 2018). O fluxo da água em suas diferentes formas como chuva, chafariz, rio, oceano, vento na água, ondas, forneceu material para os bailarinos tentarem novos modos de se mover, formando pequenas cenas coreográficas ligadas às cenas principais. Participaram da coreografia todos os dezesseis bailarinos da CMDPA, sendo ao menos a metade destes com formação principal em danças mundializadas como flamenco, danças de salão, sapateado americano, danças urbanas, *stiletto*, etc.

[7] Ao longo do ensaios Schul decidiu manter todos os bailarinos na companhia por necessitar de grande número de bailarinos no palco e por buscar desenvolver a intimidade necessária para improvisação em grupo (SCHUL, 2018).

Laurence Louppe (2012) define poética como “o conjunto das condutas criadoras que dão vida e sentido à obra” (LOUPPE, 2012, p. 27). A conduta criadora principal, utilizada por Schul para composição coreográfica, é a improvisação. Por meio de jogos e tarefas propostas aos bailarinos, Schul utiliza a improvisação como “ferramenta de composição” (SCHUL, 2015a).

Nos ensaios de *Água Viva,* os bailarinos tinham liberdade de propor movimentos, desde que ligados à ideia em jogo e à estética de Schul. Para isso, a coreógrafa conduziu os jogos com indicações de: peso, fluxo, se gostaria que houvesse saltos ou não, movimentos no chão, se os bailarinos deveriam manter-se agrupados ou para qual direção movimentarem-se. Houve também indicações relacionadas à postura e aos modos de realizar os movimentos, numa tentativa de harmonizar a heterogeneidade do grupo à estética da coreógrafa. Esta abordagem exigiu grande habilidade da coreógrafa, ao mesmo tempo em que desafiou os bailarinos a utilizarem sua matriz de movimento de forma inusitada.

Inicialmente Eva Schul explicava sua ideia aos bailarinos e os posicionava em locais diferentes da sala de ensaio, de acordo com a cena na qual trabalhavam. Em seguida, ela passava algumas tarefas, tais como espalharem-se como o vento espalha a água. Conforme a atuação de cada bailarino, ela os direcionava a mudar de posição, ou a executar o mesmo gesto em grupos, determinando em qual momento deveriam realizar o movimento que havia sido escolhido, compondo assim cada uma das cenas coreográficas.

Para a cena *Mar*[8], Schul disse buscar desenvolver a ideia do fluxo das ondas. Era preciso que os bailarinos compreendessem o fluxo, a intensidade de quando a onda sobe, o momento de sustentação, o repuxo e o momento de

[8] A coreografia foi composta de cenas com ideias de movimentos inspiradas na água, como mar, chafariz, correnteza, chuva, vento na água, entre outras.

queda. Para isso, Schul desenvolveu uma movimentação em que os bailarinos atravessavam o palco, de um lado ao outro, como no momento do repuxo da onda. O desafio era encontrar o tempo, a intensidade e o fluxo de energia adequado para simular, com todos os corpos, o movimento de uma onda correndo lateralmente pelo palco.

Schul escolheu algumas das duplas de bailarinos para realizar portagens, ou seja, um bailarino levantava e sustentava o outro, formando a elevação da onda. As duplas trocavam a cada avanço da onda. Os bailarinos que sustentavam os demais eram tanto de dança contemporânea quanto de salão e danças urbanas e todos estavam habituados com a técnica de elevação do parceiro na dança[9].

Os bailarinos de flamenco e de sapateado americano possuíam técnicas em que prevaleciam movimentos aterrados ao solo, não aéreos, como a movimentação requisitava. Este momento exigiu adaptações por parte dos bailarinos. A bailarina de sapateado americano, por exemplo, precisou tentar várias vezes, experimentando diferentes saltos até compreender como realizar esta tarefa. Já o bailarino de flamenco realizava ações individuais de braços e eventualmente auxiliava outro bailarino a sustentar uma das bailarinas em elevação.

Esta situação gerou polêmica entre os bailarinos e alguns deles me revelaram que estavam descontentes com o sistema de trabalho da companhia. Segundo eles, como não havia tempo suficiente para o aprimoramento técnico dos bailarinos, a CMDPA perdia em qualidade devido a sua heterogeneidade.

---

[9] Nas danças urbanas é comum este tipo de rotina, no entanto o bailarino desta técnica que realizava a elevação possuía formação também em dança contemporânea.

Para Schul, a heterogeneidade era vista positivamente. Para ela, coreografar um grupo heterogêneo:

> [...] enriquece [a composição coreográfica], com certeza... (pausa) o que precisa é fazer uma adequação desta movimentação diferente à linguagem que está sendo proposta pelo coreógrafo, então no meu caso, de dança contemporânea, eu uso o que eles trazem, mas eu faço eles...transformarem [...] (SCHUL, 2015a).

Observando o trabalho do grupo percebi a complexidade de adequação do flamenco e do sapateado americano, neste momento da composição, devido aos movimentos aéreos e de chão presentes. Conversei com Schul sobre minha impressão e ela apontou-me as diferenças técnicas entre certas danças as quais possuem a tendência, segundo a coreógrafa, de desenvolver habilidades de movimentos mais concentradas em certas partes do corpo ao invés de desenvolver o todo. Em uma dança como flamenco pode haver a tendência a movimentações prioritariamente de braços enquanto em outras danças, como *jazz* e balé, pode haver uma tendência à imobilidade do tronco (SCHUL, 2015b).

Outro aspecto determinante para uma adequação dos bailarinos à poética de Schul é a postura de base, pois Schul acredita que qualquer um pode dançar desde que saiba usar seu repertório de movimentos e transformar o cotidiano em dança. Desse modo, sua técnica busca desenvolver um corpo natural, orgânico, expressivo, livre de tensões desnecessárias e apto à criação de um diálogo com o público (DANTAS, 2013).

Uma postura e um modo de mover mais próximos ao cotidiano estão relacionados a um corpo não construído espetacularmente, como no balé clássico e no flamenco, nos quais geralmente se acentua a eleveção ou projeção do tórax e uma estilização nos movimentos de braços. O cotidiano, na concepção poética de Eva , é uma maneira menos tensa de portar o corpo, em busca de um alinhamento corporal “neutro”, baseado na utilização de

parâmetros anátomofuncionais que organizariam o corpo em movimento. Em sua análise, Schul avalia que a compreensão do princípio de fluxo contínuo de movimento tenha sido o grande desafio de adequação dos bailarinos da CMDPA à sua técnica. Para a coreógrafa, o fluxo de movimento é parte primordial de seu trabalho técnico e a necessidade de entendimento deste aspecto, em se tratando de um trabalho coreográfico que fez relação com a água, o tornou imprescindível (SCHUL, 2018).

A partir da análise de Schul, o flamenco e o sapateado americano possuem desvantagens em certas habilidades técnicas em relação à dança contemporânea. Porém, para a coreógrafa, no que se refere à improvisação como ferramenta de composição, também o *jazz* e o balé clássico apresentaram desvantagens.

A improvisação era também um tema muito polêmico para os bailarinos. No período em que fui aluna de Schul (2011 a 2013), conheci muitos bailarinos que compuseram o elenco da CMDPA em 2015. Com isso, era comum que me relatassem fatos relacionados ao trabalho junto à CMDPA. Muitos acreditavam que a coreografia deveria ser dada pronta pelo coreógrafo, poupando tempo de ensaio, destinando mais tempo para o aperfeiçoamento da técnica, ao invés de despendê-lo com jogos de improvisação.

A improvisação é um ponto determinante para Eva Schul e algo com que a maioria do elenco da CMDPA em 2015 não estava habituada a trabalhar. Schul define a improvisação como ponto central em seu trabalho:

> A minha técnica é o trabalho de movimentos fluídos com uso mínimo de esforço, aliada ao conceito de *Gestalt* e à técnica de improvisação de contato, onde os encaixes dos apoios dos corpos possibilitem a eliminação destes esforços desnecessários e na improvisação como base na composição coreográfica. [...] Portanto, para mim o bailarino deve ter um corpo consciente e fluído e experiência em improvisação e composição (SCHUL, 2007 *apud* DANTAS, 2012, p. 12,13).

Se por um lado Schul não encontrava nos corpos de bailarinos de danças mundializadas, como o bailarino de flamenco e a de sapateado, e mesmo nas danças de conhecimentos legitimados [10] (FOSTER, 2009; SAVIGLIANO, 2009) como balé e *jazz*, um corpo apto a transformar o cotidiano em movimentos, ela percebia nas danças urbanas um grande potencial. Os bailarinos de danças urbanas não possuem a postura de corpo extra cotidiano, que requer um treinamento para tornar-se um corpo de postura espetacular. Mas, ao mesmo tempo, eles têm grande habilidade para realizar movimentos virtuosos no chão. Schul identificou, nos bailarinos de danças urbanas, muitas das habilidades as quais aprecia nos bailarinos para quem coreografa habitualmente.

Peggy Schwartz (2000), em sua experiência de mais de vinte anos ensinando técnicas de improvisação para bailarinos, define a improvisação como sendo o trabalho de aprender a sentir e compreender o corpo, desenvolvendo auto-observação em nível de "sentir, perceber e fazer" [11] (SCHWARTZ, 2000, p.2). Para Schwartz, não se trata de fazer sem técnica, mas de reinventar e refazer novamente até alcançar a ideia de movimento a qual se busca desenvolver.

Nos exercícios de improvisação, bailarinos de dança contemporânea e de danças urbanas pareciam muito à vontade em desenvolver as tarefas e inventar novas formas de mover. Em muitos momentos, os demais bailarinos

---

[10] Nos estudos em World Dance da Universidade da Califórnia, Savigliano (2009) propõe a entrada dos conhecimentos das danças internacionais como uma adição ao "campo de conhecimentos bem estabelecidos dança" e define este como sendo "balé, é claro, mas também danças modernas e pós-modernas e acima de todas a coreografia." *"dance knowledges well established in the Dance field"* (SAVIGLIANO, 2009, p. 166) "*Ballet, of course, but also Modern, Postmodern, and above all Choreography* (SAVIGLIANO, 2009, p. 171) (Tradução livre).

[11] "*feeling, perceiving and doing*" (Tradução livre).

apenas copiavam movimentos, sem propor ou criar algo novo. A partir do relato de experiência de Schwartz (2000) e Schul (2015) quanto à improvisação, pode-se distinguir bailarinos quanto a sua atuação durante a composição como ativos ou passivos. Os ativos podem ser definidos como aqueles os quais propõem jogos e padrões de movimento ao grupo, enquanto passivos como aqueles os quais copiam e participam, sem liderar a composição.

Schwartz explica que mesmo a passividade necessita de habilidade, na medida em que requer prontidão de resposta à ideia proposta:

> Liderando e seguindo: Aprendendo a mover continuamente entre a atividade e a passividade também é importante para o grupo de improvisação. Sabendo cinestésicamente quando propor e quando receber sinais de movimento em uma prontidão para ir ao próximo passo, do qual é efetivamente liderar e seguir (SCHWARTZ, 2000, p.44)[12].

No entanto, muitos bailarinos tiveram dificuldade de se engajar nos jogos e de reagir prontamente aos estímulos daqueles em situação de liderança. Schul observava a movimentação dos bailarinos e sinalizava quando momentos interessantes surgiam para que percebessem mais facilmente e, desta forma, pudessem interagir mais prontamente. Ainda assim, percebi que um número reduzido de bailarinos assumia a liderança para propor movimentos e ações.

A coreógrafa explicou que a dificuldade dos bailarinos não se devia unicamente a sua falta de habilidade com a improvisação, mas principalmente à falta de intimidade entre o grupo:

---

[12] "*Leading and Following. Learning to move along the continuum between activity and passivity is important for group improvisation as well. Knowing kinesthetically when to generate and when to receive movement signals a readiness to go to the next step, which is effective leading and following.*" (Tradução livre).

> Bailarinos que trabalham com improvisação trabalham diariamente, muitas horas e às vezes até vão morar juntos para poderem ter uma intimidade suficiente; para poderem perceber antes de a pessoa fazer aquilo que ela vai fazer;... para poder jogar e... como a improvisação é um jogo, tu tens que estar muito atento. Então teus canais energéticos de captação da energia dos outros têm que estar super abertos. Tu tens que conseguir, também, te transformar em uma parede em branco em que qualquer impressão fixa, tu tens que conseguir dominar o teu querer. Tu não podes querer ser comandante o tempo todo e nem comandado o tempo todo, tu tens que aprender a lidar com o momento em que tu propões e o momento em que tu cedes, essa é uma das coisas mais *difíceis* (com ênfase), artisticamente... (SCHUL, 2015a).

A partir desta afirmação, pode-se pensar que o elenco de 2015 dividia-se entre os bailarinos que trabalhavam juntos há um ano e os que haviam ingressado na companhia há pouco como suplentes. Dito isto, percebe-se que não possuíam intimidade para trabalhar com a improvisação em grupo. Ao observar os jogos de improvisação, percebi que além de seguir e liderar, alguns bailarinos, na maior parte do tempo, copiavam padrões de movimentos.

Quando fui aluna dos primeiros cursos de improvisação, senti grande desconforto em utilizar movimentos da técnica da dança do ventre executados de uma maneira não usual. Primeiramente evitei utilizá-los nos jogos de improvisação. Com o tempo compreendi que poderia utilizar a técnica de origem oriental, desde que modificando aspectos como: plano, fluxo, velocidade, mas, principalmente, atribuindo um sentido e ideia aos movimentos. Minha experiência com a hibridação e composição da dança do ventre em perspectiva contemporânea conferiu-me empatia para com os bailarinos de danças mundializadas da CMDPA, ao ponto de lamentar o fato de não conseguirem introduzir movimentos característicos de sua técnica nos jogos de improvisação.



Foto: Coreografia *Água Viva* (Arquivo Centro Municipal de Dança de Porto Alegre).

Considerações Finais

Quando se busca favorecer uma praxis democrática, qual o sentido de engajar bailarinos de técnicas diferentes para colaborarem numa criação coreográfica se eles não utilizariam sua diferença nessa criação? Assim questionamos... Foi preciso um período de distanciamento e reflexão para que pudéssemos vislumbrar as contradições e ambiguidades dessa proposta de uma praxis democrática, aceitando-a ainda como um horizonte utópico. Para isso, buscamos compreender o contexto mais amplo da CMDPA, conforme a

metodologia da nova etnografia propõe[13]. Sendo assim, percebemos a CMDPA como uma companhia inovadora no que se refere a integrar bailarinos e coreógrafos de diferentes formações para seus trabalhos coreográficos. Esta inovação traz consigo desafios de desbravar sua própria estrada: seu modo de fazer. Tendo iniciado suas atividades recentemente, em 2014, ainda está em fase de aprimoramento, autoconhecimento e experimentações. É possível averiguar este percurso de experimentação relembrando seu primeiro espetáculo, *Salão Grená* (2014), em que todos os bailarinos tiveram espaço para utilizar sua técnica livremente, até chegar a *Adágio* (2015), espetáculo no qual os bailarinos foram dirigidos mais efetivamente.

No que se refere à coreógrafa, foi preciso compreender sua própria trajetória. O fato de utilizar-se da técnica do contato improvisação e de influências da capoeira[14] define sua técnica como híbrida e formada de elementos não pertencentes ao campo hegemônico de conhecimentos bem estabelecidos da dança. Trata-se de uma artista reconhecida em seu campo de trabalho, com uma poética bem definida, construída ao longo de seus quase cinquenta anos de carreira, buscando desenvolver um trabalho autoral com um grupo heterogêneo de bailarinos.

Por não hierarquizar as danças como o flamenco, sapateado americano, *jazz* e balé, considerando que todas elas não se adaptavam tão bem em relação a sua proposta coreográfica e por aceitar os possíveis inconvenientes que a integração dessas danças traria para sua coreografia, compreendemos

---

[13] Segundo Saukko, a análise do contexto é um atributo da nova etnografia o qual contribui para que a pesquisa obtenha proximidade e justiça para com a realidade vivida observada (SAUKKO, 2003).

[14] Para saber mais sobre o uso da capoeira na técnica de Eva Schul ver em SANTOS, Kátia Kalinka Alves. *Um olhar sobre três obras.* 2004. Monografia (Especialização). Curso de Pós Graduação em Dança, Faculdade de Educação Física e Ciências do Desporto, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 2004.

que Eva Schul lidou com a heterogeneidade do grupo de forma democrática e não hegemônica.

Para Schul, a adequação de um gênero de dança ao seu modo de composição coreográfica está relacionada aos pontos em comum com sua técnica e poética. Assim, o trabalho de composição favorecia postura cotidiana do corpo, habilidades de movimentos aéreos e de chão, trabalho de fluxo de movimento e habilidade de improvisação. Tais elementos eram vislumbrados, majoritariamente, em bailarinos com trajetória em dança contemporânea ou em danças urbanas. No entanto, sua escolha por manter todos os bailarinos da CMDPA para participar da composição final de *Água Viva* demonstra a receptividade de Schul à proposta democrática da companhia.

Garcia Canclini (2011) reflete sobre os limites da hibridação propondo que o conceito "pode sugerir fácil integração e fusão de culturas sem dar suficiente peso às contradições e ao que não se deixa hibridar" (CANCLINI, 2011, p XXV). Segundo Canclini, há casos em que a mistura é incompatível e inconciliável, por isso ele adverte para o fato de que há aspectos importantes a observar em estudos sobre processos de hibridação: "Uma teoria não ingênua da hibridação é inseparável de uma consciência crítica de seus limites, do que não se deixa, ou não quer ou não pode ser hibridado" (CANCLINI, 2011, p. XXVII). Para Schul, o limite e as possibilidades de hibridação foram adequação, ou não, a sua poética. E quanto aos bailarinos? Qual o limite para que se engajassem nos jogos de improvisação adequando sua técnica aos mesmos?

Louppe (2012) observa a possibilidade do bailarino de hoje construir sua própria poética a partir dos conhecimentos herdados das danças modernas:

> As vastas reservas de herança moderna e as riquezas infinitas das práticas, das filosofias corporais e dos diversos ensinamentos incessantemente em mutação permitiram ao bailarino de hoje [...]

> procurar compreender, apurar e aprofundar o seu corpo e, sobretudo, fazer dele um projecto lúcido e singular (LOUPPE, 2012, p. 70).

No entanto, não só as danças modernas ocidentais e seus conhecimentos legitimados podem oferecer ao bailarino a compreensão de seu corpo para que venha a criar sua própria poética. A heterogeneidade da CMDPA sinaliza a possibilidade de que técnicas de danças mundializadas possam formar um bailarino profissionalmente. Como ressalta Louppe (2012), "o grande artista da dança é aquele que optou, de maneira autónoma e consciente, por um certo estado do corpo" (p. 70). Ela nos ensina também que a hibridação na dança só é alcançada por meio da modificação da corporeidade do bailarino. A fim de alcançar essa hibridação:

> [...] não basta articular um gesto emprestado da dança indiana ou da dança barroca, ou combinar uma corporeidade neoclássica com as desestabilizações à *la* Limón (como por exemplo, no trabalho de Forsythe) para que um discurso coreográfico se torne mestiço. Sabemos que este último não se limita à enunciação formal de um "vocabulário" gestual, mas inclui uma filosofia de corpo, um trabalho sobre o tônus corporal, etc. É todo o dispositivo qualitativo do bailarino, tudo o que o constitui em relação com o mundo que deveria, na verdade, ser objeto de mutações e misturas (LOUPPE, 2000, p. 28).

Para os bailarinos de danças mundializadas na CMDPA, a hibridação poderia ser alcançada à medida que a poética de Eva Schul fosse compatível com sua dança e pudesse ser compreendida e assimilada por cada um deles. Quando houve conflito entre as técnicas, foi preciso que os bailarinos escolhessem: ceder ao novo, deixar-se hibridar, incorporando novos elementos a sua técnica, ou abandonar as características exógenas para evitar o conflito.

O bailarino de origem indiana que vive em Londres, Akram Khan, é mundialmente reconhecido por uma poética própria, na qual une o orientalismo do *Kathak* à dança contemporânea. Mitra (2015), em seu estudo sobre o artista, relata o modo inventivo com o qual lidou com a hibridação. Khan

encontrou um sentido contemporâneo para sua técnica oriental, realizando uma reflexão crítica de modo a adaptá-la aos procedimentos cênicos ocidentais. Para isso, anos de estudo foram necessários: sua graduação em dança [15] aliada ao trabalho com importantes artistas permitiu a Khan reconhecer a prática do *Kathak* como potente para a composição coreográfica contemporânea. Mitra (2015) relata o momento em que o bailarino enfrentou o sentimento de inadequação de sua técnica às práticas de dança contemporânea. Segundo testemunho do próprio bailarino, ele percebeu que a rotação externa das coxas, pernas e pés – o famoso *en dehors* do balé – não era algo que a técnica de *Kathak* possibilitava desenvolver. Por isso, ele decidiu fazer da "inflexibilidade sua força" e dedicar sua vida a provar que poderia ser um grande bailarino (MITRA, 2015, p. 44).

O testemunho de Khan esclarece sua busca pessoal pelo desenvolvimento de uma poética própria, os conflitos de hibridação pelos quais passou e as escolhas realizadas para alcançar seu objetivo. Este caminho parece ser um caminho solitário e requer receptividade, por parte do próprio bailarino, em deixar-se hibridar para realizar algo único.

A estreia de *Água Viva* aconteceu em 08 de dezembro de 2015 no teatro *Renascença,* em Porto Alegre. A coreografia foi realmente uma obra autoral: um trabalho com muitas ideias, conceitos e subtexto. Vi este trabalho nascendo e se desenvolvendo até atingir sua maturidade. Tive a impressão, a cada ensaio assistido, que meses haviam se passado. Muitos bailarinos, crianças nos ensaios, foram gigantes no palco. É verdade, porém, que os gigantes no ensaio foram monstros no palco. Schul conduziu firmemente a

[15] (BA) em Performing Arts inicialmente na universidade De Montfort em Leicester (Reino Unido) concluído na universidade NSCD em Leeds (Reino Unido). Recebeu bolsa de estudos para desenvolvimento de pesquisa de linguagem artística no The Performing Arts Research and Training Studios (P.A.R.T.S) na Bélgica (COOLS, 2008).

criação de sua obra, sabendo exatamente o que queria e o que não queria extrair dos bailarinos. Os corpos eram ideias, cenas, movimento e fluxo. Às vezes, os bailarinos se deixavam aparecer por entre as ondas, com seu fluxo próprio, mas sempre de acordo com tudo o que pulsava na mente de Schul. Como disse Akram Khan (2017) durante o Festival *Darbar* em Londres, "quando vejo um bom bailarino, sempre me emociono, não importa o que ele esteja dançando..." (informação verbal)[16].

Referências:

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas:* estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. Ed - São Paulo: Ed. da USP, 2011.

COOLS, Guy. *Body language.* Londres: Saatchi Gallery, 2008.

DANTAS, Mônica. A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. *Revista da Fundarte,* n. 13/14, p. 13-18, 2007.

DANTAS, Monica Fagundes. Desejos de memória: procedimentos de recriação de coreografias de Eva Schul. *Cena.* Porto Alegre, RS. Vol. 2, n. 11, 2012.

DANTAS, Mônica. Eva Schul: uma vida para reinventar a dança moderna e contemporânea. In: SÃO PAULO. SECRETARIA DE CULTURA. *Figuras da dança:* Eva Schul. São Paulo: Governo do Estado de SP, 2013.

DANTAS, Mônica Fagundes. Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança. *Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas, v.* 2, n. 27, p. 168-183, 2017.

FORTIN, Sylvie. Contribuições Possíveis da Etnografia e da Autoetnografia para a Pesquisa em Prática Artística. *Cena,* n. 7, p.77-88, 2009. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961> Acesso em: 11 jun. 2012.

[16] Em entrevista durante a realização do Festival *Darbar* em Londres em 11 de novembro de 2017.

FOSTER, Susan Leigh. *Worlding dance.* Los Angeles: Springer, 2009.

IBARRA, Luka. Entrevista feita por Andréa Soares. *Produção cultural* (Coventry-Skype-15 de Novembro de 2017).

KHAN, Akram. Entrevista feita por Alistair Spalding. *Darbar Festival* (Londres, 9 de novembro de 2017).

LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. *Lições de dança,* v. 2, p. 27-40, 2000.

LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea.* Orfeu Negro, 2012.

MITRA, Royona. *Akram Khan:* dancing new interculturalism. Londres: Springer, 2015.

SAUKKO, Paula. *Doing research in cultural studies:* an introduction to classical and new methodological approaches. Londres: Sage, 2003.

SAVIGLIANO, Marta Helena. "Worlding dance and dancing out there in the world." In*: Worlding dance,* por Susan FOSTER, 163-190. Los Angeles: Palgrave Macmillan, 2009.

SCHUL, Eva. Entrevista concedida à Andréa Soares. *Composição de Água Viva* (Porto Alegre.14 de setembro de 2015a).

SCHUL, Eva. Entrevista concedida à Andréa Soares. *Improvisação (*Porto Alegre. 09 de outubro de 2015b).

SCHUL, Eva. Entrevista concedida à Andréa Soares. *Fluxo de movimento* (Porto Alegre. 15 de março de 2018).

SCHWARTZ, Peggy. Action research: Dance improvisation as dance technique. *Journal of Physical Education, Recreation & Dance,* v. 71, n. 5, p. 42-46, 2000.

SOARES, Andréa Cristiane Moraes; DANTAS, Mônica Fagundes. Mundialização da dança: um processo Cultural em movimento. *Rascunhos–Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas,* v. 3, n. 2. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/35487> Acesso em: 19 de março de 2018.

TOMAZZONI, Airton. *Documentário Salão Grená:* os bailarinos da Cia. Municipal de Dança e sua primeira apresentação. Especial TV COM. Porto

Alegre, TV COM, 03 jan 2015. Entrevista concedida para produção de documentário. PROGRAMA DE TV. Disponível em: <http://videos.clicrbs.com.br/rs/tvcom/video/especiais/2015/01/documentario-salao-grena-bailarinos-cia-municipal-danca-sue-primeira-apresentacao/109306/> Acesso em: 15 de março de 2016.

TOMAZZONI, Airton. Entrevista concedida à Andréa Soares. *A forma democrática da CMDPA* (Coventry – skype -09 de setembro de 2017).