

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

LUIZA BELOTI ABI SAAB

AS COISAS QUE VIAJAM DENTRO DE VOCÊ  
Um registro do processo de trabalho de *Gaga*

Brasília-DF

2015

LUIZA BELOTI ABI SAAB

AS COISAS QUE VIAJAM DENTRO DE VOCÊ

Um registro do processo de trabalho de *Gaga*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de Mestre em Arte.

Linha de pesquisa: Processos Compositivos para a Cena

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Soraia Maria Silva

Brasília-DF

2015

LUIZA BELOTI ABI SAAB

**AS COISAS QUE VIAJAM DENTRO DE VOCÊ**  
**Um registro do processo de trabalho de *Gaga***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de Mestre em Arte.

Linha de pesquisa: Processos Compositivos para a Cena

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Soraia Maria Silva

Banca examinadora:

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Soraia Maria Silva (Orientadora)

---

Prof Dr Jorge Graça Veloso (Examinador Interno)

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Clarice Costa (Examinadora Externa)

“Pela dança, voltamos ao ventre materno. Foi lá, nesse oculto abrigo, que libertamos o primeiro tambor e executamos os primeiros movimentos de embalo. Foi lá que fomos peixes, fomos água, adormecida onda, incessante maré. ”

Mia Couto

## **Agradecimentos**

Sem dúvida nenhuma meu mais importante agradecimento vai para meus melhores professores durante toda a minha vida: Otavio Jorge Grigoli Abi Saab e Vanerli Beloti. Financiaram todos os meus sonhos e objetivos, me alertaram para todos meus erros e me levantaram de muitos, muitos, muitos tombos. Meus melhores amigos e ídolos durante toda a minha caminhada e, para completar, fizeram tudo isso com o amor mais verdadeiro e explosivo que já recebi. Ah sim, também são conhecidos por meus pais.

Todo esse amor cheio de impulso me fez amar e impulsionar também. Então a todos meus amigos que me impulsionam e se sentem impulsionados: obrigada por andarem ao meu lado em todos os momentos e dividirem tudo isso comigo da maneira mais sincera possível.

Em especial àqueles que contribuíram diretamente para a realização desta pesquisa: Lucas Manfré e Pedro Cremones pelos vídeos, Arthur Duarte pelas ilustrações e inspirações, Enrico Scodeller por toda a assessoria e por ser o meu lado “Luiza” em Brasília enquanto estive fora, Victor Hugo (Planta!) pelos braços abertos, Samara Azevedo pelas consultas e todos os anos de companheirismo, Lílian Lopes por me receber e abrigar nas idas à Brasília, às queridas e poderosas mulheres que dividem este programa de mestrado comigo e me fizeram ter muita garra e inspiração: Mônica Tavares, Valeska Alvim, Fernanda Cabral e Ingrid Kaline de Souza e todos meus queridos alunos e ex-alunos participantes de todas as “experiências Gagas” ao longo desses anos.

Ao professor Aguinaldo Moreira de Souza e a Cia. L2, por serem o berço e o estímulo diário para minha pesquisa.

E à grande responsável em acreditar que tudo isso poderia acontecer aqui e agora, minha orientadora Soraia Maria Silva. Por toda a paciência, sabedoria e sensibilidade durante todo o processo, permitindo que eu tivesse diversas oportunidades de estudo e de vida ao longo desses dois anos, meus sinceros agradecimentos de todo o coração e corpo.

## Resumo

Este trabalho pretende informar sobre o processo de trabalho *Gaga*, desenvolvido em Israel pelo coreógrafo Ohad Naharin em meados da década de 90. Embora este processo de trabalho da dança contemporânea seja renomado mundialmente, poucos registros relatam sua descrição técnica e sensível. Através de uma vasta coleta de materiais como vídeos, entrevistas, espetáculos e workshops, este trabalho foi realizado para esclarecer a definição e estrutura do processo de trabalho *Gaga*. A pesquisa conta com uma breve contextualização histórica para situar a criação do processo, além de materiais inéditos como entrevistas exclusivas com bailarinos, alunos e criador. A análise do material se dá no campo técnico e subjetivo da dança, abrangendo desde depoimentos de participantes até Labanotação dos movimentos, tornando esta pesquisa uma das únicas fontes acadêmicas relevantes sobre o processo de trabalho desenvolvido pelo coreógrafo Ohad Naharin.

Palavras-chave: Ohad Naharin, *Gaga*, Dança contemporânea, Israel, processo de trabalho, Metodologias da dança, Expressão corporal.

**Abstract**

This work aims to inform about Gaga's work process, developed by Ohad Naharin in Israel around the 90s. Although its contemporary language is well-known around the world, only few works describes its technique and sensibility. Through a wide gathering of materials, like videos, interviews, performances and workshops, this work was developed to come up with a definition for Gaga's work process. The research counts with a historical contextualization to situate its creation, but moreover with unpublished materials, as exclusive interviews with dancers, students and director. The material was analysed with a technical and subjective approach, from testimonials to the Labanotation of the movement, becoming one of the only researches in Brazil addressing the language developed by the choreographer Ohad Naharin.

Key words: Ohad Naharin, Gaga, Contemporary Dance, Israel, Movement language, Dance methodology, Body expression.

## Lista de Figuras

- **Fig. 1** – “Articulações de mão - estudo III”. Londrina, 2008. Arthur Duarte. Disponível em: [behance.net/arthurcduarte](http://behance.net/arthurcduarte)
- **Fig. 2** - Mary Wigman em “Witch Dance”. Imagem retirada do site <http://arrow-minneapolis.com>
- **Fig. 3** - “A mesa Verde”, Kurt Jooss. Théâtre des Champs-Élysées, Paris, 1932. Imagem retirada do site <http://the-humans.tumblr.com>
- **Fig. 4** - Rena Gluck e Ohad Naharin dançando em “Dream” (1974), de Martha Graham. Imagem retirada do site <http://sophia.smith.edu/blog/danceglobalization/>
- **Fig. 5** - Sessão de Gaga para bailarinos. Foto retirada do site <http://philadelphiadance.org/blog/2015/03/15/the-gaga-movement-language-workshop-comes-to-philadelphia/>
- **Fig. 6** - “Vírus”, de Ohad Naharin. Batsheva Dance Company, 2014. Foto retirada do site <http://www.dansesaveclapume.com/en-scene/naharins-virus-batsheva-dance-company/>.
- **Fig. 7** - “Decadance” de Ohad Naharin. Batsheva Dance Company, 2014. Foto retirada do site <http://www.dansesaveclapume.com/en-scene/decadance-paris-batsheva-dance-company/>
- **Fig. 8** - Prática de Gaga aplicada à alunos de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, disciplina Corpo e Movimento I, orientada por Soraia Maria Silva”. Exploração de início da *flutuação* em nível baixo e contato em grupo. Março, 2014. Brasília. Foto: Luiza Beloti Abi Saab
- **Fig. 9** – Prática de Gaga aplicada à alunos de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, disciplina Corpo e Movimento I, orientada por Soraia Maria Silva”. Exploração de nível baixo, médio e alto e energia do movimento. Março, 2014. Brasília. Foto: Luiza Beloti Abi Saab
- **Fig. 10** – Prática de Gaga aplicada à alunos de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, disciplina Corpo e Movimento I, orientada por Soraia Maria Silva”. Exploração de movimentos na qualidade *shake* com variações de nível. Março, 2014. Brasília. Foto: Luiza Beloti Abi Saab
- **Fig. 11** – Prática de Gaga aplicada no grupo de atores-pesquisadores da Cia L2, também alunos do curso de Artes Cênicas,



orientado pelo Prof. Aguinaldo de Souza, Universidade Estadual de Londrina. Fase *groove*, quando os participantes são incitados a buscar o prazer no movimento. Junho, 2012. Londrina. Foto: Bruno Ferraro.

- **Fig. 12** – Prática de Gaga aplicada no grupo de atores-pesquisadores da Cia L2, também alunos do curso de Artes Cênicas, orientados pelo Prof. Aguinaldo de Souza, Universidade Estadual de Londrina. Fase *flutuação*, com exploração de espaço reduzido e contato em grupo. Junho, 2012. Londrina. Foto: Bruno Ferraro

- **Fig. 13** – Prática de Gaga aplicada em alunos de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina. Fase *flutuação*, com braços livres da gravidade e movimentos sem esforço. Outubro, 2012. Londrina. Foto: Bruno Ferraro.

- **Fig. 14** – Cena das bailarinas na qual Gavriel ajustava no momento. Espetáculo Decadance, Batsheva Ensemble. Maio, 2014. Auditório Ibirapuera. São Paulo. Foto: Luiza Beloti Abi Saab.

- **Fig. 15** - Foto de exercício prático desenvolvido em Subbody Butoh School, Índia. Foto retirada do site <http://moonpeak.org/2011/07/01/butoh-dance-photo-exhibition/>

- **Fig. 16** - Conceito de Icosaedro por Laban. Imagem retirada do site [wikidanca.net/icosaedro](http://wikidanca.net/icosaedro).

- **Fig. 17** - Ilustração sobre “Grande massa composta de inúmeras unidades”. 2015. Criação da autora.

- **Fig. 18** - representação da partitura de Labanotação, destacando direção esquerda e direita. Imagem retirada do livro “Labanotation”, Ann Hutchinson Guest. 2005.

- **Fig. 19** - Símbolos para a interpretação das direções do movimento. Imagem retirada do livro “Labanotation”, Ann Hutchinson Guest. 2005.

- **Fig. 20** - Representação gráfica dos níveis do movimento: médio, alto e baixo. Imagem retirada do livro “Labanotation”, Ann Hutchinson Guest. 2005.

- **Fig. 21** - Descrição da notação de uma caminhada simples. Imagem retirada do livro “Labanotation”, Ann Hutchinson Guest. 2005.

- **Fig. 22** - Descrição da notação de uma caminhada simples em diferentes níveis. Imagem retirada do livro “Labanotation”, Ann Hutchinson Guest. 2005.

- **Fig. 23** - Indicações rítmicas da notação. Imagem retirada do livro “Labanotation”, Ann Hutchinson Guest. 2005.
- **Fig. 24** - Partitura de Labanotação estendida, incluindo linhas externas para os movimentos do tronco e braços. Imagem retirada do livro “Labanotation”, Ann Hutchinson Guest. 2005.
- **Fig. 25** - O braço direito inicia em posição de nível baixo, ao longo do corpo e termina o movimento em posição de nível médio lateral, 90° em relação a posição anterior. Imagem retirada do livro “Labanotation”, Ann Hutchinson Guest. 2005.
- **Fig. 26** - Notação de gestos de pernas e braços durante salto. Imagem retirada do livro “Labanotation”, Ann Hutchinson Guest. 2005.
- **Fig. 27** - Labanotação do movimento em flutuação.
- **Fig. 28** - Labanotação do movimento em groove,
- **Fig. 29** - Labanotação do movimento em shake.
- **Fig. 30** - Comparação das labanotações de movimento: flutuação, groove e shake.

## Lista de Tabelas

- Tabela I: Comparação entre três situações da prática de Gaga: Gaga People em Israel (2012), Gaga ministrado para alunos de Artes Cênicas (2012-2014) e Gaga Dance em São Paulo (2014).

## SUMÁRIO

<b>1.</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
<b>2.</b>	<b>LUIZA, 24 ANOS, SOLTEIRA E DISPONÍVEL PARA ABALOS.....</b>	<b>18</b>
<b>3.</b>	<b>O ENGATINHAMENTO DE UM PROCESSO: <i>GUGU-GAGA</i> .....</b>	<b>24</b>
3.1	SÉCULO XX: REFLEXOS DA DANÇA MODERNA E DO EXPRESSIONISMO.....	24
3.2	FILHOS DA REVOLUÇÃO.....	30
3.3	GAGA: UM PROCESSO DE TRABALHO.....	33
<b>4.</b>	<b>EXPERIMENTAÇÕES PRÁTICAS.....</b>	<b>39</b>
4.1	TECNICAMENTE.....	39
4.1.1	GAGA PEOPLE EM ISRAEL.....	40
4.1.2	GAGA DANCE EM SÃO PAULO .....	45
4.1.3	ELEMENTOS DE GAGA MINISTRADOS PARA ALUNOS DE GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS.....	47
4.2	SENSIVELMENTE.....	52
4.2.1	IMPRESSÕES E DEPOIMENTOS.....	55
4.3	RECONHECENDO DIÁLOGOS.....	60
4.3.1	GAGA E SUAS IMAGENS: BUTOH E SUAS MEMÓRIAS.....	61
4.3.2	GAGA E SEUS ESFORÇOS: RUDOLPH LABAN.....	63
4.4	COMPARAÇÃO DOS MOVIMENTOS.....	68
4.4.1	ANÁLISE DO MOVIMENTO LABANOTAÇÃO.....	72
4.4.1.1	INTRODUÇÃO.....	72
4.4.1.2	LABANOTAÇÃO DE FLUTUAÇÃO, GROOVE E SHAKE.....	78
<b>5.</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>84</b>
<b>6.</b>	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>90</b>
<b>7.</b>	<b>APÊNDICES.....</b>	<b>94</b>

7.1 APÊNDICE A - ENTREVISTA ORIGINAL (INGLÊS) COM OZ SHOSHAN.....	94
7.2 APÊNDICE B - ENTREVISTA COM OZ SHOSHAN TRADUZIDA PARA PORTUGUÊS.....	97
7.3 APÊNDICE C – ENTREVISTA COM PARTICIPANTE DO WORKSHOP EM SÃO PAULO – BAILARINA PROFISSIONAL.....	101
7.4 APÊNDICE D- ENTREVISTA COM PARTICIPANTE DO WORKSHOP EM SÃO PAULO – TRÊS JOVENS FORMADOS EM DANÇA.....	103
7.5 APÊNDICE E- ENTREVISTA COM PARTICIPANTE DO WORKSHOP EM SÃO PAULO – ALUNA DE ARTES DO CORPO (PUC) .....	105

## **8. ANEXOS**

ANEXO A – DEPOIMENTO DE LUCAS PINHEIRO, ALUNO DE GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA. JUNHO/2012.....	107
ANEXO B: DEPOIMENTO DE LUIZ ROSSI, ALUNO DE TEATRO NA FUNDAÇÃO CULTURA ARTÍSTICA DE LONDRINA. OUTUBRO/2012...	110

## 1. INTRODUÇÃO

O século XX trouxe a possibilidade de novos caminhos e investigações em diferentes áreas. Desenvolvemos como nunca, mas também matamos como nunca. Não é preciso citar os diversos momentos históricos em que colocamos em cheque o sentido da nossa existência ao exterminarmos “raças” e civilizações inteiras por interesses pessoais. Ao mesmo tempo, nos sensibilizamos e passamos a abraçar os outros de maneira diferente: nos tocamos mais, nos percebemos mais, nos colocamos no mundo de uma nova forma.

Não devemos generalizar nenhum dos dois contextos, mas é importante considerar que durante o século XX tivemos relevantes oportunidades para a realização destes. O campo das artes foi altamente influenciado e alterado ao longo do século, produzindo e desconstruindo conceitos pré-estabelecidos. Um desses processos artísticos, mais especificamente no campo da dança, me chamou a atenção e hoje, após 4 anos de pesquisa e investigação, se tornou o objeto desta pesquisa.

Este trabalho tem seu foco no detalhamento da definição e descrição de *Gaga*, proposta de trabalho criada pelo coreógrafo israelense Ohad Naharin, em 1990. De modo geral, podemos dizer que *Gaga* tem seu foco em explorar o corpo do bailarino para além das convenções já conhecidas. Um corpo que dança profissionalmente conhece ampla variedade de movimentos e variações, mas talvez não perceba os detalhes do processo. Em outras palavras, *Gaga* explora o processo de formação e elaboração do movimento ao invés posição final em si. Levantar um braço pode ser visto como um simples movimento, mas também pode ser visto como a ativação dos músculos através de estímulos nervosos do cérebro, que carregam ossos, veias e fluidos para a posição vertical, resultando na imagem final.

A imagem abaixo (Figura 1) é de Arthur Duarte, amigo e designer gráfico da minha cidade natal, Londrina-PR foi selecionada no intuito de ilustrar de forma geral a proposta de *Gaga*. Sempre olhei para este desenho e me encantei com a possível simplicidade e complexidade presente em um mesmo objeto. O objeto é o mesmo, mas a sua composição pode ser influenciada de acordo com diferentes pontos de vista. Neste caso, a lateral esquerda mostra a

composição primária do objeto: ossos, tendões, veias e músculo, transformando-se em algo mais elaborado e subjetivo conforme evolui para a lateral direita.



Figura 1: “Articulações de mão - estudo III”, Arthur Duarte, 2008.

A estrutura de algo está vinculada tanto a sua composição elementar quanto a sua composição subjetiva, assim como no processo de trabalho de Gaga. Porém, desde que criada em 1990, Gaga não foi formalmente descrita e analisada, por motivos relevantes. Os participantes são convidados a explorarem seus corpos e reconhecerem seus maiores limites e potências, podendo encontrar momentos íntimos e sensíveis no caminho. Segundo o criador, Ohad Naharin, nenhum espectador é permitido durante as sessões de Gaga, para que não haja possibilidade de inibição dos dançarinos.

Por essas e outras razões, Gaga torna-se uma exploração individual e de estrutura flexível, permitindo que o professor conduza a sessão de maneiras diferentes e em momentos diferentes, de acordo com o objetivo que deseja alcançar.

Ainda assim, por mais que Gaga tenha ganhado fama e popularidade entre bailarinos do mundo todo, pouco se sabe sobre sua metodologia e

detalhamento técnico. Não há fontes acadêmicas sobre a técnica, principalmente no Brasil, e as entrevistas concedidas ao longo desses anos são focadas na filosofia de Gaga e promoção de seus benefícios, sem qualquer tipo de detalhamento técnico.

Desde 2012 observei, participei e conduzi muitas aulas de Gaga, em Israel e no Brasil, coletando materiais que me ajudassem a descrever o processo de uma sessão de Gaga para uma melhor compreensão de seus efeitos no corpo. A princípio pode parecer um objetivo simples, mas tratando-se de um processo de trabalho contemporâneo dirigido por pessoas que valorizam a não-definição do tema, fez com que eu precisasse de diferentes análises e comparações para chegar a um resultado.

Após uma diversidade de materiais coletados (vídeos, entrevistas, traduções, fotos, workshops, análise em Labanotação, entre outros), foi possível formalizar uma estrutura geral de uma sessão de Gaga, descrevendo os aspectos principais sobre o início, desenvolvimento e finalização e suas possíveis variações – Flutuação, Groove e Shake. É importante ressaltar que a intenção desta pesquisa não é obter uma definição formal e generalizada sobre o que é Gaga, mas permitir um melhor esclarecimento técnico do processo e seus efeitos, mesmo que haja variações na estrutura.

A ferramenta de análise do movimento utilizada nesta pesquisa é baseada nos conceitos de Rudolf Laban. A associação de Gaga com Laban deu-se pelas semelhanças de definições técnicas de termos como espaço, tempo e energia, assim como as semelhantes descrições de elaboração do movimento.

Para auxiliar na busca da descrição e definição de Gaga será realizada a notação do movimento seguida de análise e descrição. Para a realização de tal, Laban foi utilizado como método de notação do movimento - conhecida por *Labanotação* -, a fim de esclarecer diferenças e similaridades entre cada fase de movimento – Flutuação, Groove e Shake.

Seu interesse pelo movimento nas ações cotidianas (ir ao mercado, trabalhar, ir ao teatro e outros) combinado com seus estudos sobre arquitetura resultou em uma interessante consciência espacial aplicada ao movimento:



“Aos vinte e cinco anos de idade ele fundou sua própria escola em Munique, onde desenvolveu suas teorias sobre organização espacial dos movimentos (Corêutica) e qualidades dos movimentos (Eukinética). (GUEST, 2005, p.3)”

Sendo assim, podemos considerar que os conceitos de Laban estão sendo empregados nesta pesquisa não só sobre o contexto da dança, mas sobre movimentos do corpo em geral.

A escolha por esse sistema de notação também está relacionada com meus estudos de pós-graduação em Antropologia da Dança realizado na Europa entre 2015/2016. Dentre diferentes disciplinas, pude ter contato com excelentes profissionais de Labanotação do mundo todo, permitindo que eu dominasse a notação em nível médio/avançado. Assim como na música, a notação da dança auxilia o registro e preservação de coreografias de diferentes gêneros, possibilitando que futuras gerações tenham acesso as produções e possam reproduzi-las o mais próximo da realidade possível.

Mesmo com todas essas ferramentas e processos de análise, é preciso ficar claro que as definições aqui levantadas são produtos de minhas interpretações, comparações e cruzamento de referências. Em outras palavras, a intenção do trabalho não é tentar descobrir, reinterpretar, traduzir e revelar as definições já concebidas pelo criador e seus bailarinos – até porque estes mesmos não possuem o hábito de detalhar o processo e relatar tecnicamente as relevâncias do trabalho -, mas elaborar novas conexões que esclareçam de um outro ponto de vista – o meu – o processo de trabalho de Gaga.

Dessa forma, o detalhamento técnico da pesquisa a torna relevante para a linguagem contemporânea da dança e do teatro, contribuindo para a compreensão do processo de trabalho de Gaga, detalhado em etapas, assim como a abertura de novas possibilidades de conhecimento e metodologias práticas na área das Artes Cênicas.

## 2. LUIZA, 24 ANOS, SOLTEIRA E DISPONÍVEL PARA ABALOS

A ação: fechar os olhos; respirar profundamente; ouvir e ver introspectivamente as coisas que viajam dentro de você; decidir o próximo passo; abrir os olhos.

A sensível importância de fechar os olhos, respirar, se ouvir e decidir o próximo passo é frequente em nossas vidas em muitos momentos e em diferentes níveis. A partir desta ação, podemos tomar decisões coletivas e influenciadoras, individuais e imperceptíveis, grandes, banais, demoradas, dolorosas ou prazerosas. Saber o momento de se preservar ou de se rasgar como se não houvesse o amanhã.

Fechar os olhos e tomar consciência das coisas que viajam dentro do você, em todos os sentidos.

Não por coincidência, foi essa a ação que determinou de um dia para o outro o futuro da minha vida, ou pelo menos a minha vida até aqui. Ação que, em outro momento, quase me derrubou e me deixou em uma espécie de limbo, mas que também me tirou de lá com uma força-estilingue, me lançando para o alto. E tantos outros momentos de pequenas ações

Meu contato com as artes cênicas começou desde que nasci em Londrina - Paraná, em uma família rodeada de artistas e questionadores, mas ao mesmo tempo muito generosos. Minha mãe-musa inspiradora é exímia pianista, cantora e atriz, mas desviou seu caminho para a veterinária e leciona na Universidade Estadual de Londrina. Meu pai, também professor universitário, levanta a bandeira “vá ao teatro, mas não me leve”, embora seja uma das pessoas mais sensíveis e perspicazes que eu conheço.

Todos os nossos amigos eram de alguma forma ligados às artes e sempre cresci vislumbrando o meu futuro nesse meio. Comecei oficialmente aos 11 anos na Escola Municipal de Teatro de Londrina, parte da Fundação Cultura Artística de Londrina- FUNCART, onde também fiz por anos aulas de ballet.

Em 2009, aos 17 anos e cheia de certezas, entrei para o curso de graduação em Artes Cênicas na Universidade Estadual de Londrina. Foi nesse momento que tive meu primeiro conflito: Teatro não era apenas o que eu aprendia na escola técnica e minhas certezas de adolescente foram reduzidas

à pó. Durante os dois primeiros anos da faculdade, eu fui revirada pelo avesso e precisei rever muitas convenções que eu já havia estabelecido em mim.

As aulas eram exclusivamente focadas em corpo e expressão, o que eu entendia apenas por alongamento e aquecimento. Me senti burra, me senti odiada, me senti fora do ninho, não me senti mais. Eu tentei por muitas maneiras diferentes entender o que era esse corpo que eles tanto me faziam procurar, como solucionar exercícios sem racionalizá-los, como não criar e não depender de narrativas.

Os professores. Ah os professores... Esses não tinham o mínimo filtro para seus julgamentos. Diziam o que diziam, sem medir palavras, com atenção especial para humilhações em público. Uma típica “seleção natural da espécie”: no segundo ano só restavam metade dos alunos. Eu estava presente, recebendo muitas informações novas ao mesmo tempo e não sabia o que fazer com tudo aquilo. Eu chorei e pensei em desistir.

Senhoras e senhores, sejam bem vindos à batalha:

“Artes Cênicas X Luiza, 17 anos e certezas inabaláveis”.

Eu não era capaz de encontrar o simples. Nada era complexo e elaborado. Eles buscavam o simples e primário e eu não conseguia, pois sempre achava que eu deveria racionalizar e elaborar um pouco mais. De certa forma, batíamos de frente, sutilmente.

Surpreendentemente, o destino não me deu escolhas: fui hospitalizada para uma cirurgia no seio no início de 2010. A recuperação foi lenta mas produtiva. Mesmo retomando as aulas, eu só podia me movimentar pouco e sempre lentamente. Não havia espaço para maiores elaborações, nem mesmo dentro da minha cabeça que já estava exausta de todo o procedimento que havia passado.

Iniciei então um novo processo de entendimento de corpo: aos poucos eu me ouvia e me reconhecia em um outro corpo: um corpo lento, sem pressa, sem grandes pretensões e influências externas. As dores e dificuldades em me movimentar traziam minha atenção para o meu corpo a cada segundo, sem brechas para imaginar algo além dali.

Não demorou muito para que qualquer pequeno movimento me interessasse mais do que grandes movimentos, o que me deixou alerta para

muitos elementos e momentos do meu próprio corpo. Meu corpo me obrigava a estar sensível para escutá-lo. E eu escutei. Escutei e me interessei.

Decidi que queria buscar mais informações e estar mais imersa nesse corpo que eu ouvia. Entrei para um projeto de iniciação científica da universidade chamado “Treinamento técnico e sistematização de processos de trabalho do ator”, orientado pelo Prof. Dr. Aguinaldo Moreira de Souza. O projeto possui linguagem e metodologia específica, fazendo com que os pesquisadores possuam um corpo já habituado a um processo de trabalho que, por sua vez, exige dos artistas um corpo fortalecido, alongado e consciente. Desenvolvíamos trabalhos com práticas corporais de três horas por dia, cinco vezes por semana, visando um treinamento corporal e a habilidade de percepção, atentando para registros formais, além de produzir habilidades extra cotidianas para o jogo cênico dos atores<sup>1</sup>.

O projeto trabalhava com técnicas básicas de movimentos, sejam eles do ballet, teatro, artes marciais, etc, e a desconstrução deles. Havia o movimento e haviam moléculas mais simples, etapa por etapa. Era um processo de simplificação e repetição que poderia atingir uma sofisticação do movimento ou não.

Amor à primeira vista. Era o que eu precisava, no momento que eu precisava e com o orientador que eu precisava. Prof. Aguinaldo era um elemento a parte. Como ele mesmo se descrevia, era “negro, pobre, homossexual e artista”, ou seja, não havia privilégios. Sua sensibilidade diante à vida era emocionante, mas ao mesmo tempo misturada com seu temperamento que sempre atingia a ferida no momento exato. Um gênio!

Assim levei os anos seguintes da graduação e me fortifiquei quanto pessoa e artista. Pela manhã havia aulas e de noite treinávamos no projeto. No total foram mais de 2000 horas de treinamento e pesquisa. Viagens, espetáculos, workshops e debates também foram parte desse projeto, que já havia se tornado um grupo e uma família.

---

<sup>1</sup> De acordo com relatório do projeto divulgado em [https://www.sistemasweb.uel.br/system/prj/pes/pdf/pes\\_pesquisa\\_06947.pdf](https://www.sistemasweb.uel.br/system/prj/pes/pdf/pes_pesquisa_06947.pdf)

Uma das características do Prof. Aguinaldo era não se acomodar e isso, diga-se de passagem, era quase único dentro daquele curso. Sempre estava muito envolvido em diferentes atividades, se atualizando em leituras e pesquisas, buscando mais fontes e muitas vezes se colocando em cheque para se provocar novamente. No fim de 2011, Aguinaldo convidou seu amigo e bailarino Anderson Braz para dar um workshop no projeto de dois dias sobre a processo de trabalho Gaga, desenvolvida por Ohad Naharin em Israel.

Anderson Braz foi bailarino da FUNCART (a Fundação de Cultura de Londrina que eu citei acima, muito famosa por conceder bolsas de estudos para classes menos favorecidas e formar excelentes bailarinos) por mais de 7 anos, passando por importantes companhias de dança do Brasil, até ser convidado para a companhia israelense Batsheva Dance Company, com sede em Tel Aviv. Dançou na Batsheva por 6 anos e hoje possui sua própria companhia de dança (Maria Kong), formada por ex-bailarinos da Batsheva.

Os dois dias de workshop com Anderson Braz foram mais do que suficientes para me deixar encantada e faminta por mais informações sobre o processo de trabalho de Gaga. A forma como conduzia o trabalho e a liberdade que tínhamos sobre nosso corpo era diferente de tudo o que eu – Luiza, 19 anos, certezas já abaladas e corpo curioso - havia conhecido. Depois de cerca de três horas de workshop, nossos corpos estavam irreconhecíveis: estávamos exaustos, mas nem um pouco esgotados, muito pelo contrário, tínhamos muita energia e um estado criativo aflorado. Ao invés de nos sentirmos cansados, estávamos prontos para a partir disso começar um trabalho de criação.

Se eu precisasse resumir esse primeiro contato com Gaga, eu diria que nos sentimos entregues e invadidos por nós mesmos, sem medo e barreiras. Éramos nós mesmos, com nossas fraquezas, limites, habilidades, liberdade, preconceitos e receios, mas 10 vezes mais potencializados. Nos rasgamos, nos expusemos, cansamos e retomamos muitas vezes, até conquistarmos um prazer inesgotável relacionado ao esforço.

Por enquanto soará confuso e nebuloso, mas ao longo do trabalho descreverei cada exercício e suas qualidades de movimento. O que gostaria de destacar neste início de pesquisa é o efeito que Gaga teve sobre mim e a direção repentina que tomei após entrar em contato com ela.

Quando busquei saber mais informações sobre Gaga, me deparei com uma das minhas maiores dificuldades durante o processo de pesquisa. Ohad Naharin é um artista contemporâneo que desenvolveu Gaga por volta de 1990. Israel também é um país muito distinto de outros politicamente, socialmente e culturalmente. Ou seja, não haviam referências bibliográficas relevantes ou materiais acadêmicos que relatassem o processo no modo de trabalho original. O que pude encontrar foram entrevistas e matérias sobre espetáculos produzidos.

Dessa maneira, me deparei com um dilema: só poderia desenvolver esse trabalho se conseguisse de alguma forma me aprofundar no processo de trabalho e coletar outros materiais por conta própria. Sabendo que seria possível me aprofundar no tema caso conseguisse vivenciar a rotina da Batsheva Dance Company, juntei esforços - desde explicar aos meus pais que iria sozinha à Israel aos 19 anos de idade até organização financeira para tal - para ir à Israel em fevereiro de 2012, para coletar dados e registrar de várias maneiras as entrevistas, conversas e aulas que tive na companhia de dança.

Sendo assim, minha pesquisa tem início oficial no início de 2012, tornando-se um trabalho de conclusão de curso diferenciado e independente em relação às referências ofertadas dentro do curso de Artes Cênicas. Eu e meu orientador, Prof. Dr. Aguinaldo de Souza, embarcávamos nessa pesquisa sozinhos e embriagados com tanta informação nova e encantadora.

No final de 2012 tive minha banca de TCC, momento em que fechei os olhos e cheguei ao limbo. Para a minha surpresa, o retorno dos professores convidados para a banca foi extremamente negativo e agressivo. Me questionaram inúmeras vezes porque eu decidi ir além do que eles me ofereceram no curso e “onde estavam meus olhos e ouvidos para tudo o que eles me apresentaram ao longo dos quatro anos”. Não houve um aspecto positivo sobre o trabalho, apenas sentenças e expressões que desestimulariam qualquer aluno de continuar sua pesquisa. Uma longa e demorada humilhação.

Durante aquele momento eu repetia dentro da minha cabeça uma frase de motivação que sempre usamos durante as aulas de Gaga quando estamos exaustos e doloridos: “Connect to the passion”, ou conecte-se a paixão. Essa frase sempre nos ajuda a entender que devemos transformar nosso suor e dor

em paixão pelo movimento e prazer. Saber ultrapassar momentos ruins e direcioná-los para o que queremos, através do que amamos.

Esse pensamento não durou muito e logo depois eu já havia assimilado que toda minha pesquisa havia sido um grande erro e cegueira de paixão e eu não continuaria adiante. Meus pais não sabiam como me consolar e como professores universitários há mais de 25 anos, sabiam que minha pesquisa tinha um potencial e merecia mais estudos. Sugeriram que eu tentasse publicar parte do meu TCC, o que para minha surpresa funcionou de imediato. Só assim me motivei aos poucos a voltar para a pesquisa e aprofundá-la em um mestrado.

Essa pesquisa é mais do que minha paixão por Gaga e o movimento. Essa pesquisa tornou-se meu amadurecimento e reconhecimento de fraqueza e potencias. Essa pesquisa é o entendimento de que Gaga e eu não somos um encontro apenas em sala de aula, mas uma oração diária.

Exatamente hoje, de onde escrevo essas linhas e deixo muitas lágrimas caírem, entendo que tenho um ponto muito sensível e ferido que me faz sentir muito medo de tocá-lo. Ao mesmo tempo me emociona muito saber que estou aqui revisitando todos esses momentos e experiências e entendendo que – bons ou ruins – fazem parte da Luiza, 24 anos e não preocupada com certezas, que sou hoje.

Hoje, Gaga é minha filosofia e onde posso me entregar para todos os momentos. Tudo faz parte e tudo é composição de um só corpo, não importa se dói ou dá prazer, se te diferencia ou te faz igual, se te potencializa ou se te diminui. Não somos uma forma nem uma fórmula e preferimos (eu e Gaga) focar nas sensações.

A pesquisa continuou com mais aprofundamento em registrar o que é essa proposta de trabalho e seus aspectos e elementos. Novas entrevistas e materiais foram coletados com a visita da Batsheva Dance Company à São Paulo em maio/2014, no O Boticário Festival de Dança. Paralelamente desenvolvo um estudo de adaptação de elementos do trabalho Gaga para o trabalho com atores, uma vez que identifiquei muitos aspectos semelhantes e úteis para o trabalho do ator. Porém, focarei as próximas linhas a uma tentativa de registro e definição do processo de trabalho, ainda pouco citada no Brasil e de imenso valor.

### 3. O ENGATINHAMENTO DE UM PROCESSO: *GUGU-GAGA*

#### 3.1 SÉCULO XX: REFLEXOS DA DANÇA MODERNA E DO EXPRESSIONISMO

Para verticalizar minha pesquisa em Gaga, precisei traçar alguns paralelos de acordo com impressões e descrições de processos pessoais e coletivos. Conforme já apresentado na introdução, um dos maiores desafios de definir e interpretar Gaga deve-se ao fato de não haver associações pré-estabelecidas entre a proposta de trabalho e outras práticas já conhecidas.

Sendo assim, após analisar o material coletado para esta pesquisa, pude reconhecer similaridades entre a filosofia da vanguarda Expressionista na dança e de Gaga, tornando-se uma plausível associação e oportunidade para esclarecer as intenções e projeções dos movimentos. Essa associação não deve ser considerada como fonte original de inspiração para a criação de Gaga, porém pode ser interpretada como metodologia prática, filosofia e conceitos semelhantes, auxiliando-nos a compreender e definir Gaga.

Ao longo do século XX temos uma trajetória de novos princípios e linguagens. Este período conferiu ao homem momentos terríveis de opressão e destruição, revelando “o fracasso necessário do modo individualista e atomístico de vida, e o imperativo de encontrar formas comunitárias e solidárias” (GARAUDY, 1973, p.52). Numa situação muito parecida, a dança chega ao início do século XX em seu nível mais fútil e decadente do balé clássico: a dança não tinha mais um significado profundo, conforme Théophile Gautier<sup>2</sup> descreve:

O único objetivo da dança na simbolização deste amor incorpóreo era mostrar belas formas em atitudes graciosas. Era uma arte puramente visual, sem nenhuma participação humana (apud. GARAUDY, 1973, p.37)

---

<sup>2</sup> Escritor, jornalista e crítico Francês do século XIX.



O balé havia se tornado “ornamento de um regime aristocrático, [...] uma arte eclética, sem raízes nacionais no povo (GARAUDY, 1973, p.38)”, uma arte desumanizada e decorativa. Mas as certezas seculares estavam seriamente abaladas naquele momento e todas as doutrinas estavam sendo questionadas nas ciências, sociedades, artes e religiões, fazendo com que as necessidades e sentimentos do século XX se expressassem de uma nova maneira. Essa metamorfose aconteceu na música, dança, poesia, pintura, cinema, teatro e outros, através das vanguardas que surgiram no decorrer do século, como o dadaísmo, expressionismo e surrealismo.

A revolta contra o academicismo e os artifícios do balé clássico foi o pontapé inicial para as primeiras questões da dança moderna, que buscava alguma relação mais profunda da arte com a vida real e não só a reprodução e cópia como no naturalismo. A história da dança no século XX se assemelha com a da pintura, que logo após a geração de seus precursores (tendo Van Gogh e Cézanne na pintura e Isadora Duncan e Ted Shawn na dança) vieram os criadores da arte moderna. Segundo Garaudy (1973, p.44), esses criadores (como Picasso e Martha Graham) seguiam outro viés da rebelião artística:

[...] não mais apenas como uma rebelião contra o academicismo, mas como invenção consciente de novos métodos de criação artística, partindo de postulados fundamentalmente diferentes dos da arte clássica, que, tanto para a pintura quanto para a dança, tinham sido formulados no Renascimento e codificados no século XVII.

A dança moderna começa a querer dizer além do narrativo, destacando um “potencial dramático implícito em cada corpo que dança” (SASPORTES, 1962, p.32). Ou seja, o corpo torna-se o verdadeiro objeto da dança e, para isso, era preciso um corpo realmente humano, um corpo que fosse mais do que o virtuosismo e a perfeição ilusória. “Onde outrora se harmonizavam planos sobrepostos numa estratificação mais ou menos hábil, surgira agora um jogo de volumes poderosos e reais” (SASPORTES, 1962, p.67). Nas palavras de

Martha Graham, grande nome da dança moderna, isso também se torna evidente:

Voltamo-nos para a dança para comunicar a sensação de viver numa afirmação, para insuflar ao espectador uma consciência mais penetrante do vigor, do mistério, do humor, da variedade e do maravilhoso da vida. (GRAHAM apud SASPORTES, 1962).

Novas pesquisas também começavam a acontecer na Suíça, Alemanha e nos Estados Unidos: “delas iria brotar a dança moderna, rejeitando o que a academia tinha de ornamental e geométrico” (PORTINARI, 1985, pg.11). A Alemanha, mais precisamente em Munique, presenciava a criação da escola expressionista dirigida por Rudolf Von Laban, em um momento em que, segundo SASPORTES, “Rudolf Laban e seus discípulos Mary Wigman e Jooss afastam-se do Ballet e caminham para uma nova forma de dança mais significativa, na medida em que transforma o corpo humano em símbolo” (1962, pg.29). O autor se refere à busca de uma nova linguagem da dança, dinâmica e expressiva.

Inúmeras criações de extrema relevância para estudos futuros foram desenvolvidos nesse período, tanto na Dança Moderna quanto na Dança Expressionista, cada qual ganhando força e forma dentro dos Estados Unidos e Europa Central, respectivamente. A Dança Moderna afirmava o poder do corpo de mover-se de dentro, “como um centro autônomo de forças e decisão. [...] procurou a compor a forma do movimento como expressão de um significado interno” (GARAUDY, 1973, p.49).

Nesse processo, ocorria uma procura de métodos que dessem ao corpo meios de exprimir as experiências daquela novo – e perturbada - momento da história. Com o reforço do Expressionismo, expressava-se não mais o prazer ou o sonho e, sim, a angústia e a revolta com movimentos espasmódicos, violentos, bruscos, exprimindo o terror, a agonia e o êxtase.

O movimento expressionista se aproxima de uma filosofia e linha de pensamento que pode ser identificado durante as práticas de Gaga. Sendo assim, adentraremos um pouco mais universo do Expressionismo e seus ecos.

Tendo sua maior intensidade entre os anos 20 e 30, o Expressionismo abriu espaço para a exploração de práticas artísticas que buscavam

potencialidades do movimento, tendo como questão principal “como levar o impulso criador a uma conexão orgânica e imediata com o movimento” (SILVA, 2002, p.287).

Uma “lente de aumento” (SILVA, 2002) é adicionada ao espaço interno individual, transferindo a atitude interna para ações corporais externas. O inconsciente e o irracional ganham espaço e reconhecimento, representando os novos questionamentos e angústias do homem contemporâneo.

Segundo Silva, a dança no Expressionismo “rompe com os modelos estéticos até então vigentes, fazendo com que cada obra coreográfica passe a ter o seu próprio código sem obedecer a regras fixas. (2002, p.288)”. É a busca de uma nova dança, um novo corpo, uma nova maneira de se expressar e considerar o que o interior imprime em nossos corpos.

O processo se inicia dentro de nós, nas angústias, dilemas e questionamentos que se renovam a cada dia, conquistando e dominando nosso corpo e ganhando voz através de um corpo que explode em dramaticidade. Nomes como Rudolf Laban, Loie Fuller, Isadora Duncan e Mary Wigman se tornaram famosos por suas pesquisas expressionistas e desenvolvimento do movimento Expressionismo na dança.

Produto dos efeitos do movimento, o termo “ato de criação expressionista” é criado por Roger Cardinal, considerando aquela criação que “brota das profundezas, sem ser afetada pela arte acadêmica. (1988, p.9)”. Essa profundidade diz sobre o interior do homem, mas também diz sobre os momentos históricos em que se situavam:

[...] o significado da guerra para o movimento expressionista foi o fato de ter forçado o artista a passar de um modelo do sujeito como único sofredor para um em que o sujeito sofre em uníssono com os outros. Dessa forma, a inquietação egoísta e metafísica começa a modular-se numa preocupação raivosa em relação às outras pessoas. (CARDINAL, 1984, p.47)

A realidade expressionista tornou-se sombria e de certa forma pessimista pelo fato do homem se dar conta da sua precariedade, embora houvesse uma busca constante em transcendê-la (NETO, 1998). As emoções e os impulsos instintivos são prioridade dentro do Expressionismo.

Isadora Duncan foi a primeira a ser reconhecida como fundadora de um novo movimento, promovendo uma dança que ressaltasse a beleza do corpo e os movimentos naturais.

O trabalho de Rudolf Laban também teve grande participação no desenvolvimento do Expressionismo alemão. Laban utilizava poemas criados por seus próprios alunos como material de inspiração e criação para os mesmos, possibilitando uma conexão do aluno com sua referência interna e pessoal. Também procurou evidenciar o movimento como linguagem ao não utilizar trilha musical em suas coreografias, incentivando a busca de ritmos naturais próprios de cada corpo. (SILVA, 2002).

Seguidora de Laban, Mary Wigman tornou-se a maior representante da dança expressionista alemã (*Ausdruckstanz*<sup>3</sup>), “a mais selvagem e a mais livre de qualquer convenção que não favorecesse a expressão individual. (SILVA, p. 292)”. Wigman é um exemplo evidente de como a guerra afetou os homens naquele período (Primeira Guerra Mundial), refletindo em sua obra o desespero e a revolta, como por exemplo quando utilizava máscaras para representar a morte (Figura 2).



Figura 2: Mary Wigman em “Witch Dance”. Imagem retirada do site <http://arrow-minneapolis.com>.

---

<sup>3</sup>“Termo alemão usado para designar a dança moderna de caráter expressivo. Segundo Antônio José Faro e Luiz Paulo Sampaio, ‘muitos especialistas rejeitam essa definição por sua possível ambiguidade com relação ao Expressionismo, como Wigman, que preferiu o termo *Neue Kunstlerische Tanz* (nova dança artística) e, Milloss, que optou por *Freier Tanz* (dança livre)’. Antônio José Faro e Luiz Paulo Sampaio, *Dicionário de Balé e da Dança*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1989, p.23. (SILVA, 2002, p.289)”

Essa mesma inquietação resulta na criação mais famosa de Kurt Jooss, chamada A Mesa Verde (Figura 3). Em A Mesa Verde, Jooss se utiliza de “ironia mordaz e humor pensado, pausado, ritmado, aliado a uma firmeza técnica na apresentação da arte pura da dança, a situação trágica das pessoas em tempo de guerra. (SILVA, 2002, p.293)”. Jooss buscou durante seus trabalhos a junção da dança moderna ao balé clássico para alcançar um novo estilo.



Figura 3: “A mesa Verde”, Kurt Jooss. Théâtre des Champs-Élysées, Paris, 1932. Imagem retirada do site <http://the-humans.tumblr.com>

Nos Estados Unidos o Expressionismo ocorria de maneira similar, reforçando o conceito de que a intensidade do sentimento deveria ser refletida na intensidade do gesto. Ted Shawn, François Delsarte, Ruth St. Denis e Jacques-Dalcroze foram os maiores representantes do movimento. Delsarte reflete em sua investigação um corpo que “é mobilizado para a expressão, principalmente o torso; a expressão é obtida pela contração e pelo relaxamento dos músculos. (SILVA, 2002, p.297)”. A escola de Ted Shawn e Ruth St. Denis segue a filosofia expressionista, mas com particularidades nas criações, assim

como Dalcroze se envolveu com a pesquisa da música e educação psicomotora.

O Expressionismo, assim como Gaga, não cabe dentro de uma definição sólida por motivos de ideologia do próprio movimento, que possuiu uma multiplicidade de aplicações:

Tal foi seu alcance que os diversos grupos surgidos, ao mesmo tempo em que possuem similaridades, diferenciam-se em suas propostas, dada relação entre os artistas e sua dispersão geográfica. (NOLETO, 2013)

Embora o movimento tenha sido marcado pela escuta das frustrações e angustias do homem, refletido de maneira sombria e exausta, também houve uma faísca de desconforto com a realidade e o início de uma nova caminhada, “um novo começo, tempo de reencontro das crianças e dos seres com um Deus que sabe dançar, e graciosamente conduz ao realinhamento coletivo da evolução (SILVA, 2002, p.360) ”.

### 3.2 FILHOS DA REVOLUÇÃO

A Dança Moderna tem como uma de suas fundadoras a bailarina americana Martha Graham, considerada a responsável por intensificar os traços dramáticos e expressionistas da dança. Graham expressa uma nova concepção de mundo e vida, unindo o homem primitivo ao moderno no que podem ter em comum: anseios, desejos e angústia perante os fatos da vida e do mundo.

Essa maneira de se expressar através da dança tornou-se muito forte e a técnica de Graham ficou mundialmente conhecida e procurada pelos dançarinos mais importantes do século XX.

Ohad Naharin conhece Graham em 1974, quando ingressa na Batsheva Dance Company, fundada por ela juntamente com a Baronesa Batsheva de Rothschild. A companhia que foi fundada em 1964, ganhou como diretora a mãe da dança moderna, tornando-os uma companhia nos moldes da dança americana.

Nascido em 1952 no Kibutz Mizra, Ohad Naharin iniciou sua formação em dança com a Batsheva Dance Company, em 1974. Durante seu primeiro ano com a companhia fundada pela coreógrafa Martha Graham e a Baronesa de Rothschild, Ohad destacou-se por seu talento, fazendo com que Graham o convidasse para participar de sua própria companhia em Nova York.

Já em Nova York, Naharin (Figura 4) teve uma bolsa de estudos na School of American Ballet, que promoveu a sua formação na Juilliard School, possibilitando que aprimorasse sua técnica com os professores Maggie Black e David Howard. Passou a atuar em nível internacional com a Bat-Dor de Israel Dance Company e Maurice Béjart Ballet du XX Siècle, em Bruxelas.

Naharin retornou a Nova York em 1980, fazendo sua estréia no estúdio coreográfico Hirabayshi Kazuko. Naquele ano, ele fundou a Ohad Naharin Dance Company, com sua esposa, Mari Kajiwara, dançarina de Alvin Ailey, que morreu de câncer em 2001. De 1980 até 1990, a companhia de Naharin é reconhecida em Nova York e no exterior com excelentes críticas.



Figura 4: Rena Gluck e Ohad Naharin dançando em “Dream” (1974), de Martha Graham. Imagem retirada do site <http://sophia.smith.edu/blog/danceglobalization/>

Foi nomeado Diretor Artístico da Batsheva Dance Company, em 1990 e para a temporada 2003-2004 ocupou o título de coreógrafo da casa. Há mais de 20 anos, Ohad Naharin dirige a Batsheva Dance Company, em Israel, que está entre as mais importantes companhias de dança do mundo.

O grande divisor de águas em sua vida foi uma lesão nas costas, que fez com que repensasse seus movimentos e sentisse a urgência de investir em um processo de trabalho não exatamente focado em posições, mas em sensações que são experimentadas através de caminhos alternativos, sem códigos pré-definidos e estrutura fixa.

Em entrevista para Charlie Rose, Ohad diz que desde a infância é envolvido com arte, seja escrevendo músicas, inventando histórias, pintando e criando coreografias. “Dança é uma ilusão, é a criação de uma mentira, mas a mentira que eu ver que não é negativa. Eu distorço a realidade a fim de criar meu próprio mundo. Eu não quero refletir a realidade em torno de mim”<sup>4</sup>

É curioso e importante ressaltar que diante de tamanho currículo artístico, Ohad conseguiu reorganizar tudo o que vivenciou, desenvolvendo seu próprio processo de trabalho. Quando foi questionado sobre o porquê de ter deixado a escola da Martha Graham, uma artista tão conceituada na época em que trabalharam juntos, ele diz “[...] eu tenho muito respeito, amor e admiração por aquilo que ela fez, mas não é o vocabulário de movimento ou estética que me inspira [...] houve muita presença de ego, mas ela era realmente um gênio incrível”<sup>5</sup>. Nota-se em suas obras que a influência de Martha Graham sobre Ohad ficou limitada dentro do respeito pelo seu espírito e amor pela dança, ou seja, o método Graham de dança moderna em si não teve participação direta no desenvolvimento de Naharin na criação de seu processo de trabalho.

Nos ensaios da Batsheva Dance Company, conduzidos exclusivamente através de Gaga, os bailarinos são menos focados em reproduzir uma forma precisa, trabalhando com mais profundidade a sensação que aquilo transmite, a integridade, a energia do movimento<sup>6</sup>. E ainda assim são incentivados a

---

<sup>4</sup> ROSE, Charlie. **A conversation with choreographer Ohad Naharin**. 2005. Disponível em: <<http://www.charlierose.com/view/interview/649>> Acesso em: 23 fev. 2012.

<sup>5</sup> Ibid. Id.

<sup>6</sup> Ver a definição de Laban para energia e esforço do movimento no subcapítulo 4.3.2



conquistarem novos limites a cada dia, para comprometer cada momento com uma autenticidade sem remorso.

Por ser um artista contemporâneo e de um país tão distinto dos outros politicamente, socialmente e culturalmente, não há biografias grandiosas nem materiais acadêmicos que relatem a fundo esse processo no modo de trabalho original. O que mais se encontra são entrevistas e matérias sobre espetáculos produzidos. Dessa maneira, me deparei com um dilema: só poderia desenvolver esse trabalho se conseguisse de alguma forma me aprofundar no processo e coletar materiais por conta própria, conforme descrevo no capítulo 4.

### 3.3 GAGA: UM PROCESSO DE TRABALHO

A chave para a característica muito particular da companhia Batsheva Dance Company é Gaga, processo de trabalho desenvolvido por Ohad Naharin no início da década de 90.

Gaga é considerado um processo de trabalho diferente da maioria dos treinamentos de dança já existentes. Os bailarinos não dançam combinações pré-estabelecidas de movimento, mas respondem aos estímulos verbais que chamam a atenção para partes específicas do corpo, qualidades e ações. Essa exploração “sem regras” dos movimentos fornece aos bailarinos uma gama imensa de movimentos que vão além dos métodos tradicionais de treinamento.

Metaforicamente, podemos comparar os estímulos verbais a uma caixa de ferramentas cheia de “texturas” (como suave, forte, apertado, afiado, conectado, tenso, entre outros) que os bailarinos podem utilizar para aplicar em seus corpos.

Em 2008, Naharin escreveu sobre Gaga para o site <[www.danceinIsrael.com](http://www.danceinIsrael.com)>: “Nós aprendemos a amar o nosso suor, descobrimos a paixão para mover-se e conectar-se ao esforço, descobrimos o animal que existe dentro de nós e o poder da nossa imaginação”<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> GALILI, Deborah Friedes. **Gaga: Ohad Naharin's Movement Language**, in His Own Words. 2008. Disponível em: <<http://www.danceinIsrael.com/2008/12/gaga-ohad-naharins-movement-language-in-his-own-words/>>. Acesso em: 23 fev. 2012.

O objetivo é cultivar a própria maneira de mover-se através de sensações, estimulando a imaginação e movimento. Os dançarinos são encorajados a explorar suas fraquezas e quebrar velhos hábitos. A ênfase é colocada nas sensações (vivências produzidas pela ação de um estímulo) ao invés de posições (formas), para permitir uma prática mais experiencial.



Figura 5: Sessão de Gaga para bailarinos. Foto retirada do site <http://philadelphiadance.org/blog/2015/03/15/the-gaga-movement-language-workshop-comes-to-philadelphia/>

Gaga abrange não só atores e dançarinos, mas qualquer corpo disponível a se descobrir e se investigar. Pode ser aplicada em aulas de curta duração para qualquer pessoa disponível, em qualquer idade, para que aumentem o conhecimento sobre seus limites corporais e desfrutem do seu corpo, atingindo cada vez mais uma conexão prazerosa, desfrutando seu corpo.

Ohad utiliza o corpo com a intenção de escavá-lo e explorá-lo, sem o compromisso de categorizar ou sistematizar o processo. Como Helena Katz ressalta,

[...] a dança não é o que vem de dentro e precisa lá ser buscado. Ela não toma um corpo como doença temporária. A dança exige que lhe extraiam o modo de ser da dança, precisa ser interrogada, não é autoexplicativa. Dança pouco coincide

com para mim. E não parece em contato com as palavras.  
(2005, p.122)

O treinamento técnico abordado nesse trabalho tem a finalidade de aumentar as possibilidades de criação, desenvolvendo posteriormente um processo criativo que reconfigure formas pré-estabelecidas em função de objetivos expressivos.

Gaga explora ao máximo a sensibilidade e disponibilidade para o movimento, descobrindo infinitas e novas possibilidades de se movimentar. Os bailarinos são convidados a se sentirem como seres humanos e não corpos perfeitamente alinhados nem artistas, apenas humanos ricos em instintos. Seguindo esse pensamento, Ohad mostra através de seu trabalho que não existe alguém que não possa dançar por não ter habilidades e desenvoltura para o movimento. Afinal, essa forma que apelidaremos aqui de não-convencional, pode ser tão bonita quanto as outras formas.

No vídeo-documentário *Out of Focus* sobre Ohad Naharin e Gaga, produzido por *Tomer Heymann* nos Estados Unidos em 2007, Naharin diz que:

[...] Romper limites é uma questão cotidiana. Eu posso sentir que rompi meus limites hoje, mas então, eu tenho novos limites. Estou em um novo lugar. Amanhã, isso não será o suficiente e vou investigar mais. Eu gosto de ensinar essa linha de pensamento com quem trabalha comigo, assim podemos romper limites todos os dias.

Ohad defende em *Out of Focus* que o especial da dança é que ela permite espaços para correções, sendo assim, está em constante mudança e desaparecimento. De certa forma esse conceito de Ohad justifica minha dificuldade em achar referências sobre seu processo de trabalho, uma vez considerando que documentos e documentários são o oposto de desaparecer.

Embora você assista a um espetáculo repetidas vezes, ele desaparece, e o pensamento abstrato, a conexão de emoções, entusiasmo, sentimentos e imaginação derivam do desaparecimento. A intenção de Ohad se torna “[...] brincar com o drama e a manipulação de sentimentos. Não se trata de educação. É sobre o momento que vai desaparecer” (*Out of Focus, 2007*).

Durante uma sessão de trabalho, além dos estímulos verbais, Ohad usa termos criados para trabalhar movimentos mais específicos e focados (ver capítulo 4).

Parte da filosofia Gaga consta em preservar a maneira individual de se mover livre de avaliações e preconceitos, por isso os espelhos são abolidos das salas, algo não muito frequente nas aulas de dança. Em um texto para arquivo pessoal escrito em 2008, Naharin diz que “[...]. Nós nunca olhamos para nós mesmos em um espelho, não há espelhos. Nós nos tornamos mais conscientes de nossa forma. Nós nos conectamos ao sentido de ter infinitas possibilidades” (NAHARIN, 2008).



Figura 6: “Vírus”, de Ohad Naharin. Batsheva Dance Company, 2014. Foto retirada do site <http://www.dansesaveclapume.com/en-scene/naharins-virus-batsheva-dance-company/>

Durante a prática de Gaga, os bailarinos e alunos são incentivados para que a mente observe e analise muitas coisas ao mesmo tempo, para que estejam conscientes da conexão entre esforço e prazer, mantendo a conexão com a sensação plena do tempo. Por exemplo, quando o movimento é rápido, a consciência da distância entre partes do corpo é maior, ficam cientes do atrito entre carne e osso, sentindo o peso de cada parte do corpo, “estamos cientes

de que temos tensão desnecessária, nos deixamos ir apenas para dar vida e movimento para onde queremos chegar” (NAHARIN, 2008).



Figura 7: “Decadance” de Ohad Naharin. Batsheva Dance Company, 2014. Foto retirada do site <http://www.dansesaveclapleme.com/en-scene/decadance-paris-batsheva-dance-company/>

A utilização de imagens para investigar sensações grosseiras, cruas e primárias podem ser observadas ao longo de toda a prática. Há uma relação cognitiva com a carne. O termo “carne” é utilizado no lugar de “músculos”, para deixar o trabalho menos científico e mais verticalizado para a intimidade e conhecimento de cada corpo.

Em seu escrito pessoal, Naharin diz:

Nós exploramos o movimento multi-dimensional, apreciamos a sensação de ardor em nossos músculos, estamos prontos para explodir. Temos consciência do que somos feitos, estamos conscientes de nossa força explosiva e algumas vezes a usamos. Vamos mudar os nossos movimentos habituais para encontrar novos, podemos ser calmos e alerta ao mesmo tempo (NAHARIN, 2008)

Temos então um esboço da definição, mas registrar esse processo e as sessões práticas aplicadas é uma tarefa difícil. Dissecar os vivos é uma imagem frequente em minha mente quando tento registrar a dinâmica do movimento. Mesmo com esse conflito, minha pesquisa se torna um olhar sobre a experiência, um método experimental que existe na ciência e na arte. Estou registrando dinâmicas e dinâmicas são inconstantes.

## 4. EXPERIMENTAÇÕES PRÁTICAS

Podemos utilizar várias citações e referências para tentarmos nos aproximar de descrições, porém estes ainda serão pontos de vista sobre um objeto de pesquisa. Sendo assim, optei por realizar algumas experimentações práticas para coletar informações e apresentá-las aqui.

As informações aqui apresentadas não são uma abordagem apenas através do meu olhar e interpretação, mas sim uma reunião de entrevistas e depoimentos feitos com alunos, professores e bailarinos da Batsheva Dance Company.

Como participante da prática relatarei dois momentos principais da pesquisa que ocorreram em países e situações diferentes. O primeiro momento descrito é em relação as quatro aulas de Gaga People (descritas abaixo) ministradas dentro da sede da Batsheva Dance Company em Tel-Aviv, Israel, em fevereiro de 2012. O segundo momento descreve o workshop de Gaga para bailarinos, realizado em maio de 2014 quando a cia Batsheva Dance Company esteve em São Paulo para o O Boticário Festival de Dança.

Como apresentei no início do trabalho, também realizo uma pesquisa paralela sobre a adaptação de elementos do processo de trabalho de Gaga para o trabalho do ator. Ao longo da pesquisa, experimento aplicar a prática de Gaga com alguns grupos de alunos da graduação em Artes Cênicas (em 2012 e 2013 as práticas foram realizadas na Universidade Estadual de Londrina e em 2014 na Universidade de Brasília). Porém, desse material coletado, utilizarei para este trabalho apenas descrições e depoimentos dados pelos alunos sobre suas sensações diante da experiência, sem me aprofundar nos benefícios (ou não) de Gaga para o trabalho do ator.

### 4.1 TECNICAMENTE

Neste subcapítulo, descreverei apenas aspectos técnicos e metodológicos das práticas, a fim de permitir uma referência mais evidente sobre cada etapa de uma sessão de Gaga. Assim como nas sessões praticadas e nas sessões ministradas as etapas seguem mais ou menos a mesma ordem, visando uma rotina de sequências para facilitar a avaliação.

#### 4.1.1 GAGA PEOPLE EM ISRAEL

As aulas aqui relatadas foram realizadas no Suzanne Dellal Center, em Tel Aviv, Israel, no período de 01 a 09 de fevereiro de 2012. Suzanne Dellal Center é um centro cultural de grande importância e referência na cidade com atrações artísticas diárias. Dentro do Centro, situa-se a sede da Batsheva Dance Company, onde são ministradas as aulas de Gaga Dance, para bailarinos profissionais, e Gaga People. Por não ter formação em ballet clássico, optei pelas aulas de Gaga People, uma versão do trabalho proposta para qualquer pessoa interessada em mover-se e buscar um conhecimento maior sobre seu próprio corpo. A faixa etária variava de 16 a 80 anos, tornando o processo mais interessante e diversificado.

As aulas são ministradas por bailarinos da companhia Batsheva. Pelo fato de Gaga ser o processo de trabalho utilizado pelos bailarinos em seus ensaios diários – seja para o aquecimento e alongamento quanto para improvisos e criações - todos são aptos a ministrarem sessões de Gaga.

Há aulas todos os dias variando os turnos e os alunos podem realizá-las de acordo com o pacote que compram: de quatro a oito aulas por semana ou aulas livres no pacote mais caro, com o prazo de um mês para utilizá-las. Como minha estadia em Israel foi apenas de dez dias, comprei o pacote de seis aulas, mas por conta dos horários disponíveis somente pude realizar quatro. Todas as aulas, sejam de Gaga Dance ou Gaga People, têm duração de no máximo uma hora, por se tratar apenas de um curso com a finalidade de entrar em contato com a o trabalho e desfrutá-lo.

Dentro da companhia, as sessões de Gaga não têm duração estipulada, pois a finalidade é a criação de partituras através do processo. Segundo Anderson Braz, os bailarinos chegam a praticar 8 horas ininterruptas, buscando limites, barreiras e novas possibilidades.

Nas aulas de Gaga a metodologia pode variar de acordo com o professor, como por exemplo a prática realizada com Anderson Braz em 2011 que possuía elementos de Tai Chi Chuan e Yoga. Isso é possível pelo fato de Gaga não possuir uma estrutura fechada ou um resultado específico à ser alcançado, o que permite que cada professor possa adicionar técnicas de seu próprio repertório e experiência.



- Aula 01/02/2012, com Michal Sayfan, que nasceu em Israel no ano de 1983 e cresceu em Rishon Lezion, uma cidade no distrito central do país. Dançou na Batsheva Ensemble, uma escola da companhia para jovens bailarinos, entre 2005 e 2008, quando entra para a Batsheva Dance Company. Michal dá aulas de Gaga desde 2006.

Uma média de 40 alunos, entre jovens, adultos e velhos, se espalham por uma sala grande e, ao contrário de muitas salas de dança, não há espelhos nas paredes. A aula toda é guiada pela voz da professora, que misturada no meio dos alunos, realiza os exercícios também. A música inicial era clássica, tranquila e envolvente, escolhida para estimular os corpos a embalarem na sensação de prazer e conforto inicial. O tempo todo a música está presente na aula, variando o estilo e o ritmo de acordo com a intensidade e a intenção dos movimentos, mas sempre com a função de nos auxiliar nos movimentos e sensações propostos.

Primeiramente, ela pede para entrarmos com nosso corpo na sensação de flutuar na água, uma água morna que suscitasse movimentos muito suaves e prazerosos. Uma atenção especial é dada aos pés, mãos e ao tronco, focando o movimento em cada parte por vez, pois costumamos deixar o movimento mais focado na coluna nos esquecendo das extremidades. Os movimentos são indiretos, flexíveis e leves. Os alunos são lembrados de que são feitos de músculos também, de carne, não somente ossos. Para não nos esquecermos das extremidades do corpo, bloqueamos o tronco por uns minutos e trabalhamos somente membros. Num primeiro momento, devemos ignorar as articulações, deixando os movimentos sem quebras, apenas curvas, movimentos fluidos. As mãos e os pés estão em evidência, trabalhando com suavidade como se “amassassem o ar” (essas qualidades metafóricas são frequentemente utilizadas, para ajudar na conquista da qualidade dos movimentos). Gradativamente, essa fluidez vai se transformando no que eles chamam de *shake*. O *shake* é a reorganização do corpo, em que chacoalhamos o corpo todo, trabalhando espasmos, chicotes, deixando tudo tremer, como se fosse uma dança bem agitada, para retornar ao lugar inicial. Já um pouco mais acordada, trabalhamos a fluidez para esticar e separar os músculos, frequentando novos lugares. Para auxiliar, Michal propõe a imagem

de duas bolinhas correndo pelo corpo, em partes diferentes e distantes, assim, ativamos todas as partes do corpo. Voltamos ao *shake* pelo corpo todo, que após uns minutos foca-se na região pélvica. Sem parar o movimento, deitamos no chão e trabalhamos possibilidades de movimentos para investigar e entender a pélvis. Através do movimento pélvico, nos ajeitamos até ficarmos de cócoras e começamos um movimento de subir e descer, sustentando o tronco pelo abdômen. A sensação de queimação nos músculos abdominais, que pode ser associada a dor, surge pelo esforço do movimento e é indicada para se tornar prazerosa: somos indicados a curtir aquela sensação. Quando achamos que vamos morrer, a música é aumentada até o volume máximo, conduzindo-nos ao *shake*, dessa vez mais potencializado. Após um certo tempo, pausamos o corpo no espaço e no tempo, desfrutando novamente com movimentos fluidos o novo corpo conquistado e ativado, conquistado após 45 minutos de aula.

Nessa aula o processo de forma geral - de onde se inicia, por onde percorre e aonde chega - fica mais visível. Apesar de ter sido a primeira aula, consegui separar e evidenciar bem cada etapa do processo. O momento em que acordamos a musculatura até despertar a sensação de dor parece ser um atalho para o objetivo final: o corpo consciente, presente e conectado. O sangue circula mais rápido, o corpo esquenta e regiões distintas são ativadas, fazendo com que a dor gere prazerosamente uma nova carne.

- Aula 03/02/2012, com Adam Ben Zvi. Adam nasceu em 1985, no norte de Israel. Além de dançarino da companhia, ele trabalha como um dançarino “freelance”. Após dois anos na Batsheva Ensemble, ingressou na Batsheva em 2006, quando também começou a dar aulas de Gaga.

Adam é uma figura intrigante. Há pouco tempo se tornou judeu quase em nível ortodoxo, usando todos os trajes da tradição. Entra na sala, cumprimenta todos com os olhos, liga no som uma banda de Israel que toca reggae e caminha para o meio da sala, onde começa “flutuar”. Sempre sorrindo e olhando todos nos olhos, não precisou dizer nada para todos estarem na mesma sintonia que ele, trabalhando a sensação de flutuar na água. Ele diz que nesse primeiro momento devemos deixar a carne flutuar, mas também entender essa carne exausta que chegou naquela sala, flutuando, mas exausta. O *shake*, para

Adam, chama-se *groove*, mas tem a mesma função. Depois de uns 15 minutos flutuando, entramos no *groove*, colocando todo o corpo em agitação, se livrando da carne antiga, exausta e pesada, desejando uma nova carne. Após nos acalmarmos do primeiro *groove*, trabalhamos a contração e relaxamento de todos os músculos do corpo ao mesmo tempo. Para simbolizar a contração, fazemos movimentos para cima, crescendo e, para simbolizar o relaxamento, vamos em direção ao chão, soltando o corpo todo. Ficamos nessas ações até começarmos a sentir a ardência dos músculos trabalhando e, então, entramos no *groove* crescente, até chegar no 100% de agitação. Contamos todos juntos de 1 à 10 para estimular os corpos ao mesmo tempo, sendo 10 a potência máxima. Sem precisar pedir, os alunos já estão flutuando novamente, sentindo a nova carne que conquistaram, com o corpo novo dançando prazerosamente.

A sequência ministrada por Adam é comumente utilizada em treinamentos de ator que visam o entendimento da gradação da produção de energia e aquecimento no corpo do ator. Gaga permite que essa sequência seja aplicada em treinamentos de ator de uma maneira universal, independente da estética a ser seguida, onde consegue-se o resultado desejado corporalmente, ou seja, atinge-se o corpo pronto para o trabalho em uma gradação prazerosa e eficaz, conjugando o alongamento e aquecimento em um só processo.

- Aula 06/02/2012, com Adam Bem Zvi, bailarino da Batsheva Dance Company citado na aula anterior.

Antes do professor chegar à sala, os alunos já se alongavam e começavam por conta própria o primeiro passo: flutuar. Nessa flutuação tínhamos que trabalhar a diferença entre um corpo que se movia em bloco e um corpo que se movia em pedaços, dividindo mão, coluna, pélvis, pernas e pés, tornando os movimentos mais quebrados e articulados. Isso levava a movimentos de qualidades diferentes: movimentos com carne contida, bloqueada e movimentos com a carne solta, livre. Era uma oposição de qualidade, energia, peso e fluidez. Esses passos trouxeram uma nova consciência de carne e, para voltarmos tudo ao lugar e assimilarmos o novo estado, fizemos o *groove*.

Logo começávamos a sentir a carne nova vindo à tona e Adam dava o comando chave “deixem a carne se desprender dos ossos”. Quando usam o

termo “carne” os professores aproximam mais o aluno do próprio corpo, parece que a carne é mais humana, mais fresca, mais presente do que quando falamos “musculatura”, que parece ser algo mais técnico e distante das sensações físicas. Por isso, Adam lembrava aos alunos que existiam os movimentos regidos pela carne, que suscitavam a imagem exata da carne fresca, vermelha, mole, flexível, e os movimentos regidos pelos ossos, que eram mais diretos, com ângulos e sem tanta fluidez. Com a sensação de desprender a carne do osso, dávamos início ao desfrute, a *flutuação*, a sensibilidade, a conexão (livre tradução dos substantivos utilizadas originalmente: ENJOY, FLOAT, FEEL, CONNECT).

Nessa aula, surge uma proposta interessante que eu não havia tido ainda nas outras aulas: a externalização da voz, ou melhor, externalizar os movimentos com a voz, relaxando e soltando gemidos ou vogais. A carne se tornava mais relaxada com a externalização. Esse exercício facilita a percepção para distinguir movimentos realizados com a carne e com o osso.

- Aula 07/02/2012, com Tom Weinberger. Nascido em 1987, e que entrou para a Batsheva em 2008, começando a dar aulas de Gaga no mesmo ano.

Tom se apresenta, fala um pouco sobre a processo de trabalho e que devemos seguir a aula até o fim, sem parar. Caso alguém se canse, que diminua o ritmo, mas tente não parar. Isso é realmente muito importante para entendermos todas as etapas e chegarmos ao resultado final. Com música clássica ao fundo, começamos a flutuar. O estímulo imagético que ele nos dá para alcançar a qualidade de movimento desejada é de um mar morno, com as ondas fazendo massagem pelo corpo. Massageando o corpo todo de uma vez e parte por parte, pernas, braços, tronco e cabeça. Trabalhamos a intensidade desses momentos, ora eram bem calmos, ora eram agitados, trazendo movimentos diferentes para o corpo. Focamos em cada parte do corpo, como se fragmentássemos o movimento e, enquanto isso, deixávamos as outras partes estáticas, sem movimento. Primeiro só as mãos em movimento, passando para os cotovelos, os ombros, o pescoço, a cabeça, o peito, o tronco, o quadril, os joelhos, os pés, finalizando em um *shake* completo, sem nenhum membro de fora. O *shake* também foi dividido posteriormente entre partes do corpo para

termos certeza de que nenhuma parte iria ficar de fora sem ser ativada. Com esse exercício, o *shake* durou quase metade da aula e os corpos dos alunos já começavam a implorar para parar. Então lembrei do que ele disse sobre não parar e diminuí meu ritmo um pouco para conseguir ir até o fim. A intenção era de que todos diminuíssemos nossos ritmos para já sentirmos esse corpo novo e isso realmente aconteceu porque Tom não pediu para pararmos o *shake* em nenhum momento, então todos entendemos que deveríamos diminuir. Assim sentimos um formigamento que ativa e desperta a carne. Uma fórmula rápida e eficiente de se chegar ao novo corpo. A duração da aula foi de 40 minutos.

#### 4.1.2. GAGA DANCE EM SÃO PAULO

Em maio de 2014 a Batsheva Dance Company veio à São Paulo para realizar duas apresentações do espetáculo Decadance. As apresentações não foram realizadas com o elenco original, mas sim com o elenco de jovens bailarinos da companhia, chamado de Batsheva Ensemble.

Além das apresentações, realizaram um único dia de workshop para bailarinos e por não possuir formação em ballet, eu ainda não havia experimentado uma aula de Gaga Dance, porém nesse caso a oportunidade era única e lá fui eu.

A descrição deste workshop é fundamentalmente baseada nas frequentes instruções verbais do professor, pois me foi permitido registrar em forma de vídeo a aula inteira, o que não ocorreu nas aulas de Israel. Dessa forma pude analisar o vídeo quantas vezes necessário para compreender melhor o processo de trabalho.

A aula contava com uma média de 40 participantes, de ambos os sexos e idades entre 16 e 40 anos. O professor chamava-se Gavriel e era um bailarino do elenco principal da Batsheva Dance Company, acompanhante responsável pelos bailarinos mais jovens da Batsheva Ensemble.

Antes de iniciarmos o workshop, Gavriel se apresenta, introduz brevemente o processo de trabalho e explica que faríamos ali uma pesquisa de movimentos de acordo com algumas ideias que eles trabalham dentro da companhia.

Considerando que o workshop era para bailarinos, muitos participantes utilizavam roupas tradicionais de aulas de ballet (collant, meia fina e sapatilha), mas Gavriel sugere para que tirem as meias e sapatilhas, para poderem ter um contato maior com o toque no chão.

A primeira instrução é que experimentemos movimentos redondos e as curvas de nosso corpo, sem muito esforço e sem pensar (planejar) muito. Aqui a música já se torna parte da aula, com uma melodia suave e lenta. Por vezes explorávamos partes específicas do corpo (como costelas, estômago, quadril) e por vezes devíamos tentar fazer muitos círculos com o corpo ao mesmo tempo. Precisávamos sentir que os círculos vinham de forças exteriores e nós apenas viajavamos neles, ou seja, não éramos nós quem fazíamos os círculos, eles aconteciam.

Ainda focado nos círculos, ele pede para que sentíssemos como nossos braços flutuavam, sem gravidade, acompanhando os círculos como se fossem ecos. Logo depois flutuávamos por inteiro e Gavriel já nos direcionava a “procurar um sentimento, uma sensação de prazer no corpo... Coisas que lhe dão prazer, a paixão de dançar, procurem ter prazer no movimento.”. O movimento não devia ser “científico” e apenas elaborado de uma forma bonita, precisávamos ter um gingado que nos conectasse ao prazer e ao esforço.

Com essa sensação ele nos pede para fazermos um *plié*, na posição que estivéssemos e sem parar o movimento. As articulações deviam ser pensadas livremente e não bloqueadas para a realização do *plié*. Gavriel nomeia este como um “*plié* estar”, onde devemos estar, flutuar e sentir forças que nos esticam para fora do corpo, que nos fazem expandir. Essa mesma busca foi realizada com outras posições do ballet, sempre reforçando que as posições não eram “posições”, mas apenas uma direção do movimento.

No tradicional passo de ballet chamado *tendu*, onde estendemos a nossa perna ereta para a frente, lado ou trás, Gavriel demonstrava porque não devemos imaginar que nossa perna é feita de madeira e está perfeitamente alinhada: “Nossa perna não é feita de madeira, é feita de muitas coisas, células, moléculas... Sintam tudo isso, toda a energia que vai junto com essa perna. Tudo é dança, não só a posição final. O caminho deve ser tão belo quanto.”.

Depois de testar diferentes posições, trabalhamos a imagem de que nossos corpos são espaguete fervendo na água, abusando das variações de movimento para possibilitar o alongamento simultaneamente e acelerando o ritmo. Ele cita posições de ballet para exemplificar, mas também reforça a importância de alongar partes não tão lembradas durante uma aula de ballet: orelhas, barriga, nuca, olhos, etc. Após alguns minutos, ele nos faz retomar a *flutuação* para diminuirmos o ritmo e sentirmos o eco em nosso corpo de tudo aquilo que fizemos antes, sentindo “as coisas que viajam dentro de você”.

Gavriel explica que durante horas de prática de Gaga eles não “desligam” o corpo nunca. Vão e voltam em ritmos diferentes, mas estão sempre conectados, ouvindo e sentindo as coisas que viajam dentro do corpo.

A respiração era sempre indicada a ser feita pelo corpo todo e não só pelo nariz, nos lembrando o tempo todo que somos pedaços de carne respirando e sobrevivendo ao mesmo tempo.

A primeira hora de aula foi baseada no mesmo princípio: repetíamos diferentes posições de ballet focando no caminho e o prazer do movimento. Não interessava olhar para a posição e saber dizer qual tipo de escola de ballet você havia feito, mas sim o seu caminho pessoal para chegar àquela posição. As instruções verbais com frases-chave se repetiam inúmeras vezes durante o processo: “sintam o eco”, “sintam as coisas que viajam dentro de você”, “não me interessa a posição”, “conecte-se ao prazer”, “não é introspectivo, é generoso” e etc.

O momento final da aula foi chacoalhar (*shake*) o corpo, como se quiséssemos nos livrar de alguma coisa, sempre com os sentidos bem acordados e atentos, se tornando consciente de tudo o que acontece no seu corpo. Chacoalhamos para nos livrarmos da tensão, variando o ritmo e deixando o corpo ceder. Variações entre chacoalhar e flutuar e algumas tentativas de realizar os dois ao mesmo tempo. A finalização se dá com a volta da *flutuação* de maneira muito sutil e a atenção voltada ao resultado que tínhamos conquistado ao final do processo.

#### 4.1.3 ELEMENTOS DE GAGA MINISTRADOS PARA ALUNOS DE GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Quando surgiu a oportunidade de aplicar alguns elementos da prática Gaga para alunos da graduação – em 2012 pela Universidade Estadual de Londrina e em 2014 pela Universidade de Brasília – tive que decidir quais seriam as minhas ferramentas e como adaptaria o processo de trabalho.

A seleção dos elementos foi dada a partir da observação e pesquisa das aulas de Gaga que eu mesma participei. Conforme podemos notar nas descrições das aulas, há sempre lugares comuns para se explorar, como flutuar e chacoalhar, sendo que o que difere é o caminho e como passamos por cada um deles.

Esses “lugares comuns” são qualidades específicas que dentro de uma aula de 40 minutos, geralmente, segue uma ordem. Inicia-se na *flutuação*, para primeiramente reconhecermos o nosso corpo, passando depois pelo *groove*, quando conectamos o nosso movimento ao prazer e não nos movemos mais apenas pela ação, e o *shake*, onde ativamos a musculatura e reorganizamos o corpo, “jogando fora” o que não é mais necessário.

Ao total foram mais de 30 práticas aplicadas e, embora não haja sequer uma prática igual a outra, não havia muita variação na estrutura principal. Porém, trabalhar com corpos é uma experiência vívida e instável. Sempre estamos em momentos e humores diferentes, deixando cada prática com uma característica específica. As músicas que acompanhavam as práticas também eram selecionadas previamente e separadas em pastas no computador nomeadas “flutuação”, “groove” e “shake”, de acordo com seu ritmo, andamento e gosto pessoal.

Para além das informações que eu já havia coletado durante as aulas em que participei, também adicionei vocabulários de exercícios corporais que eu havia tido contato durante minha graduação em Artes Cênicas. Os elementos teatrais eram básicos e muito explorados nas práticas, como a alternância de níveis (alto, médio e baixo), exploração de peso, tempo e espaço, tridimensionalização do movimento, fluência e etc.

Esses elementos, neste contexto, são introduzidos e definidos por Rudolf Laban, bailarino húngaro que no início do século XX desenvolveu uma notação de movimento chamada “Kinetography Laban”, muito famosa e utilizada para a dança até os dias de hoje. Em seu livro “Domínio do Movimento”, Laban descreve a sua compreensão sobre movimento e funções



do corpo, introduzindo notações e definições. Este mesmo será melhor descrito e aprofundado no capítulo seguinte.

Abaixo observaremos algumas fotos do processo prático realizado com alunos e fases incluindo elementos de Gaga e das Artes Cênicas.



Figura 8: Prática de Gaga aplicada à alunos de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, disciplina Corpo e Movimento I, orientada por Soraia Maria Silva". Exploração de início da *flutuação* em nível baixo e contato em grupo. Março, 2014. Brasília. Foto: Luiza Beloti Abi Saab.



Figura 9: Prática de Gaga aplicada à alunos de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, disciplina Corpo e Movimento I, orientada por Soraia Maria Silva". Exploração de nível baixo, médio e alto e energia do movimento. Março, 2014. Brasília. Foto: Luiza Beloti Abi Saab.



Figura 10: Prática de Gaga aplicada à alunos de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, disciplina Corpo e Movimento I, orientada por Soraia Maria Silva”. Exploração de movimentos na qualidade *shake* com variações de nível. Março, 2014. Brasília. Foto: Luiza Beloti Abi Saab.



Figura 11: Prática de Gaga aplicada no grupo de atores-pesquisadores da Cia L2, também alunos do curso de Artes Cênicas, orientado pelo Prof. Aguinaldo de Souza, Universidade Estadual de Londrina. Fase *groove*, quando os participantes são incitados a buscar o prazer no movimento. Junho, 2012. Londrina. Foto: Bruno Ferraro.



Figura 12: Prática de Gaga aplicada no grupo de atores-pesquisadores da Cia L2, também alunos do curso de Artes Cênicas, orientados pelo Prof. Aguinaldo de Souza, Universidade Estadual de Londrina. Fase *flutuação*, com exploração de espaço reduzido e contato em grupo. Junho, 2012. Londrina. Foto: Bruno Ferraro.



Figura 13: Prática de Gaga aplicada em alunos de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina. Fase *flutuação*, com braços livres da gravidade e movimentos sem esforço. Outubro, 2012. Londrina. Foto: Bruno Ferraro.

## 4.2 SENSIVELMENTE

Enquanto estive em Tel-Aviv (2012), fui guiada por Anderson Braz que possuía importantes contatos dentro da Batsheva Dance Company. Segundo Anderson Braz, brasileiro e ex-bailarino da Batsheva Dance Company, Gaga também é composta pelo sincretismo de diferentes práticas e linguagens, por exemplo yoga e tai chi chuan. Graças aos seus esforços e para nossa surpresa, em uma tarde de fevereiro nos encontramos com Ohad Naharin para um café informal. Conforme Ohad solicitou, lhe prometi não ser uma repórter – portanto sem gravações de áudio ou vídeo - cheia de questões e formalidades, mas apenas uma curiosa em saber como ele olhava para a vida de forma geral. Ele trouxe sua filhinha de 2 anos com ele e entendi que ali falaríamos sobre a vida e suas banalidades. Em uma das poucas vezes em que me atrevi a ser mais profissional, memorizei sua frase sobre a entrega de um participante em relação à Gaga: “A entrega pode ser íntima e particular. Se você pede para pessoa se abrir e se entregar, você não pode dizer que ela está errada, que o caminho não é por aí”. (NAHARIN, 2012) ”.

Durante minhas experiências práticas pude notar que não há uma maneira correta ou “mais próxima da forma ideal” para ser seguida durante a aula. O processo torna-se sensível e de entrega individual para cada participante, o que demanda um cuidado do professor ao observar e conduzir a aula de acordo com o a reação dos alunos – diferente de uma aula de ballet clássico, por exemplo, que possui estrutura fixa e pré-estabelecida: primeiramente são realizados os exercícios no chão, depois exercícios de barra e por fim exercícios de centro.

Por alguns momentos pensei que as aulas de Gaga em Israel pudessem ser um tanto quanto burocráticas. O limite de duração da aula me fez refletir: para compactar a aula em 50 minutos, muitas vezes os alunos não tinham tempo o suficiente para se envolver com o que faziam e eram constantemente interrompidos.

“Gaga People” me pareceu como uma aula de relaxamento, mais tranquila, sem muitos abusos e investigações de limites, até pelo fato de terem alunos da terceira idade e crianças. Por isso, tinha-se que achar um meio termo para todos. Um vocabulário corporal e verbal que comunicasse à todos.



Parece haver também um traço metodológico pré-estabelecido na condução das aulas de Gaga People: primeiramente há o reconhecimento do corpo antigo e exausto, da carne pesada (*flutuação*). Em seguida os movimentos são direcionados para uma dinamização e exploração, buscando o abandono desse corpo antigo. Então nos dão uma injeção de adrenalina com movimentos de chacoalhar e agitar, finalizando a aula sempre com a mesma filosofia: “enjoy it”, “connect to the passion”, ou seja, aproveite, desfrute, conecte-se à paixão.

Em maio de 2014 a Batsheva Ensemble veio à São Paulo para participar do O Boticário Festival de Dança. Quando soube que eles viriam, entrei em contato com a companhia para que me cedessem entrevistas ou uma oportunidade de estar com eles. Tive a sorte de ser convidada para assistir ao ensaio e aquecimento dos bailarinos, o que me proporcionou a oportunidade e a surpresa de vê-los utilizando a “filosofia” Gaga em decisões técnicas de marcação de palco.

Quando me refiro a Gaga como filosofia, me refiro aos ecos que a linguagem tem em outras situações, a sua reverberação em outras instâncias se não a sala de aula.

O mesmo professor que nos deu o workshop em São Paulo era o responsável pela preparação do elenco para o espetáculo. Gavriel estava sentado na plateia e revisava todas as cenas do espetáculo Decadance, auxiliando em aspectos técnicos e artísticos.

Uma das cenas era dançada apenas por meninas e sem trilha sonora. Após inúmeras repetições da cena para a correção de pequenos detalhes as bailarinas já se encontravam um tanto cansadas e de certa forma haviam adquirido um estado “automático” da repetição, ou seja, tentavam a todo custo reproduzirem os movimentos da melhor forma e inúmeras vezes, sempre da mesma maneira. Eis quando, para a minha surpresa, Gavriel pede para que parem e respirem, fechem os olhos, pensem no seu corpo e nas coisas que viajam dentro dele, conectando aquele momento de repetição e aprimoramento técnico com a paixão que elas tinham por mover-se. Aquele momento tornou-se um espetáculo por si só, enquanto olhávamos por 15 segundos aquelas meninas de olhos fechados buscando uma conexão com o “algo a mais” que tinham dentro de si e poderiam incluir em suas interpretações da coreografia.

Elas já sabiam o que fazer e os passos da coreografia estavam sincronizados, mas precisavam se conectar à essência do trabalho da companhia: Gaga.

Durante esse momento pude perceber que a retomada ao simples e primário é sempre necessária, não importa o quão avançado você esteja tecnicamente.

Figura 14: Cena das bailarinas na qual Gavriel ajustava no momento. Espetáculo Decadance, Batsheva Ensemble. Maio, 2014. Auditório Ibirapuera. São Paulo. Foto: Luiza Beloti Abi Saab.



A foto acima não só retrata parte da cena relatada anteriormente, mas também a nuance de formas entre as bailarinas. Podemos observar seus quadris em diferentes níveis de altura e envergamento. As precisões do movimento da bailarina no.3 se assemelha ao das bailarinas no.6 e 8, enquanto os da bailarina no.4 se assemelham mais com os da bailarina no.7.

Esta simples exemplificação, sem maiores aprofundamentos e descrições, nos demonstra a maneira como eles lidam com o corpo de cada bailarino, conforme já dito anteriormente, respeitando as individualidades de cada forma mesmo quando o movimento a ser realizado é o mesmo.

#### 4.2.1 IMPRESSÕES E DEPOIMENTOS

Ouvir a experiência de outros participantes foi de extrema relevância para a compreensão do efeito da proposta de trabalho em outros corpos. Muitos aspectos particulares foram descritos, mas muitos elementos comuns apareceram em diversos casos.

Em um dos momentos em que acompanhei o ensaio da Batsheva Ensemble em São Paulo, pude entrevistar um dos bailarinos, Oz Shoshan que generosamente cedeu seu tempo entre a correria das coxias para responder perguntas específicas sobre Gaga.

A primeira questão foi uma explicação do seu ponto de vista sobre o que era o trabalho. Não muito distante do que já eu havia pesquisado, Oz diz que Gaga é uma caixa de ferramentas usada para pesquisar o corpo de diferentes formas, mas sempre em respeitando as individualidades de cada um:

Gaga está dizendo como fazer isso: como ouvir o seu corpo e não apenas como conquistar as posições da dança. Nós estamos ouvindo mais nosso corpo, tentando descobrir maneiras de nos movimentar que não apenas conectadas pela técnica, como no ballet. É mais relacionado à sua maneira de movimentar-se. Então, estamos nos conectando com a nossa paixão em nos mover, nosso gingado (*groove*). Coisas que basicamente não existem no ballet, que por sua vez tem mais conexão com clareza, beleza e forma do movimento.<sup>8</sup>

A maneira de conduzir também é muito citada entre os participantes. Para Oz, outra peça fundamental na condução é o fato de não se interromper o trabalho. Estão sempre em movimento, transitando de um objetivo para o outro. Esses objetivos são dados pelo professor, como se fossem “missões, por exemplo, ‘vamos investigar nosso modo de *flutuação*’. Como nós... cada um de nós recebe essa *flutuação* da sua maneira e entra na sua própria zona e então a *flutuação* se torna outra coisa. ”.

Uma participante do workshop em São Paulo em 2014, formada em dança, também me relatou o quão significativo é a condução desse trabalho: “E

---

<sup>8</sup> Trecho retirado de entrevista original encontrada em Apêndice B

também a condução da aula [...] você vai aos poucos entrando nisso, entrando, fazendo, o tempo todo, sem etapas grosseiras, há um não-desligar.”<sup>9</sup>

A condução é contínua e sempre guiada por instruções verbais imagéticas, proporcionando sensações diversas e diferenciadas para cada participante. Outra participante do workshop me contou sobre a sua experiência com a condução de Gaga, através de seu ponto de vista quanto bailarina profissional há 15 anos:

A maneira de conduzir, o que ele fala, as sensações. Ele foca muito no prazer do movimento, dançar com prazer, soltar o corpo, oferecer a dança e não uma coisa para dentro. Muitas vezes na dança a gente pesquisa dentro e, de repente, ele fala “oferece, dança para fora, mostra! ”. Isso é muito legal, é diferente do que eu estava acostumada a ouvir.<sup>10</sup>

Essa constante tentativa de conexão entre prazer e esforço traz a identidade de cada corpo para o trabalho. Segundo Oz, Gaga é sobre essa busca:

É muito sobre como trazer você mesmo para Gaga. Por que Gaga é uma atmosfera muito vasta. Basicamente cada um tem seu próprio Gaga. Meu Gaga não vai ser igual ao de outra pessoa. Podemos ir na mesma direção, mas nós vamos fazer algo completamente diferente, baseados na mesma coisa.

As imagens têm papel fundamental dentro da condução e busca do movimento. Muitos disseram que as imagens dadas pelo professor tornavam seus corpos mais sensíveis e com uma consciência maior de pele, músculos, líquidos e diferentes partes do corpo.

Em 2012, quando ministrei práticas de Gaga para alunos da Universidade Estadual de Londrina, as mesmas observações foram feitas. Por exemplo, o relato do aluno Luiz Rossi que diz:

[...] o processo aeróbico proposto ativa em 100% nossa musculatura [...] faz o sangue percorrer sob pressão todos os canais do corpo, libera energia contida, fortalece, alonga isso

<sup>9</sup> Trecho retirado de entrevista original encontrada em Apêndice D

<sup>10</sup> Trecho retirado de entrevista original encontrada em Apêndice C



tudo no sentido corporal sendo que o mesmo ocorre no sentido mental, a mente começa a se agitar os pensamentos se aceleram e pequenas situações que antes demorávamos para resolver hoje em segundos são prontamente esclarecidas.<sup>11</sup>

É fácil notar lugares comuns quando comparamos os relatórios dos alunos, por mais que o processo trabalhe corpos individuais dentro de um grupo. Podemos comparar o trecho descrito acima com o trecho de Lucas Pinheiro<sup>12</sup>, que diz:

Sinto a carne solta, os músculos recebendo oxigênio, a circulação sanguínea esta acelerada, começo a sentir o cansaço [...] foi a partir daquele momento que estive totalmente íntegro: não importava se estava com os olhos abertos ou fechados [...]

Nesse trecho, percebemos que há uma conexão maior e consciente entre mente e corpo, o que Ohad também descreve quando diz:

Nós exploramos o movimento multi-dimensional, apreciamos a sensação de ardor em nossos músculos, estamos prontos para explodir. Temos consciência do que somos feitos, estamos conscientes de nossa força explosiva e algumas vezes a usamos. Vamos mudar os nossos movimentos habituais para encontrar novos, podemos ser calmos e alerta ao mesmo tempo. (NAHARIN, 2008).

A Profa. Dra. Antonieta Marília de Oswald de Andrade, que trabalha no departamento de Artes Corporais, dentro do Instituto das Artes em Campinas, também relata esse processo de forma semelhante. Em um dos seus artigos publicados, “Reflexões acerca da pesquisa artística em dança”, ela descreve sobre a pesquisa artística de criação em dança, destacando metodologias e processos de trabalho para bailarinos:

---

<sup>11</sup> Trecho retirado do depoimento original, conforme ANEXO B.

<sup>12</sup> Trecho retirado do depoimento original, conforme ANEXO A.

Vários podem ser os tipos de estímulos para uma proposta de improvisação: presentes, imaginados ou evocados: perceptuais e sensoriais, [...] verbais; emocionais; espaciais. No entanto, para que os estímulos sejam efetivos é imprescindível que a capacidade perceptual e a criatividade do pesquisador-artista estejam suficientemente aguçadas, o que só ocorrerá através de um trabalho sistemático em laboratórios de sensibilização, consciência e expressão corporal, e de improvisação.<sup>13</sup>

Ao decorrer das sessões de Gaga que ministrei, investiguei maneiras de apresentação, experimentação e finalização dos princípios. No início da sessão, quando trabalhamos a *flutuação*, experimentei como inicia-la: no chão, em pé, individualmente ou em grupo, etc. O mesmo experimento seguiu na fase *groove e shake*.

Ao final, o grupo conhecia inúmeros modos de condução de cada princípio e também se conheciam melhor. Assim, notei que havia conseguido com os grupos um princípio de trabalho: experimentar formas de apresentação, experimentação e finalização para que eles conheçam os modos de condução e, então, deixá-los livre para o trabalho individual.

Em 2014, ministrei em torno de dez sessões de Gaga com os alunos do primeiro semestre de Artes Cênicas na Universidade de Brasília. Para eles, assim como o grupo da Universidade Estadual de Londrina, era o primeiro contato com o processo de trabalho. Após cinco encontros, conversei como estavam recebendo a prática e registrei alguns depoimentos.

Um dos participantes, que já havia tido contato com dança, ressalta como se interessou pela maneira como conduzi a aula. De fato, a aula seguia muito semelhantemente as estruturas anteriores que vivenciei nos workshops que realizei. Porém, sua fala me chamou a atenção no momento em que disse:

Você me acessou no sentido de... você usava os termos da anatomia e você usou o termo imagético: as imagens para que a gente conseguisse acessar no nosso corpo e na nossa individualidade o que você queria propor na aula. E para mim foi muito interessante por que consegui acessar alguns lugares que eu não havia acessado ainda, mesmo sendo estudante de

---

<sup>13</sup> Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas - ABRACE. - Salvador, BA, 2002, no prelo.

dança, e aqui eu consegui sentir uma equidade na movimentação.

A relação do vocabulário da anatomia - quando usamos palavras como carne, osso, sangue, células, etc - e os exemplos imagéticos – como flutuar em água morna, peixe dentro do quadril, etc - produziram um efeito de consciência corporal no aluno, o que pode ser comparado ao trecho da entrevista com o bailarino Oz, quando ele diz que “Gaga está dizendo como fazer isso: como ouvir o seu corpo e não apenas como conquistar as posições da dança. Nós estamos ouvindo mais nosso corpo, tentando descobrir maneiras de nos movimentar que não apenas conectadas pela técnica [...]”.

Outra aluna descreve a mesma percepção nas seguintes palavras:

O que achei curioso da sua condução é que as imagens sempre pediam para que a gente trabalhasse esse universo dentro do corpo-sangue, corpo-carne, corpo-líquido, mas ainda assim pedia uma presença para fora... transbordava.

Outros depoimentos se referiam ao “eco” provocado após o *shake*, quando sempre peso para pausarem e observarem seus corpos. Eu não havia utilizado a palavra eco ou reverberação até então, o que os fez refletir em como descrever o que era esse efeito sob seus corpos. Frases como “às vezes a gente tenta parar, mas vem aquele impulso que a gente tenta segurar, mas parece que o corpo quer continuar” e “é muito difícil parar o *shake* mesmo quando estamos parados, ele continua dentro da gente” são exemplos de que o processo de transformação de energia<sup>14</sup> do corpo é similar para a maioria.

Os alunos do workshop em São Paulo também dialogaram sobre essa sensação, quando questionados sobre a condição final do corpo após a prática:

E1: Eu até comentei com eles que depois da aula eu fiquei com vontade de continuar, parece que você entra num fluxo tão forte que parece que você sai e o seu corpo continua...

E3: Fica o eco ainda...

E1: É, fica o eco, também achei isso.

---

<sup>14</sup> O termo “energia” é utilizado de acordo com o conceito de Rudolf Laban, conforme descrito no capítulo 4.3.2

A sensação de que algo aconteceu dentro do seu corpo é um fenômeno dinâmico, sempre em transição. Esse fenômeno não se dá apenas da dança, pelo contrário, está cravado em nossa memória corporal durante processos da vida: perdas, mortes, mudanças, crises. Essa “negociação permanente (2009, p.41) ” dentro do corpo, segundo QUEIROZ, é um momento:

[...] acomedido de um chacoalhão e fica subitamente modificado pelos acontecimentos, beira o caos e a perda de sentidos nos milissegundos que se seguem. Nesse momento, o estado em que se encontra fica desestabilizado, e quase tudo que ocorre dali em diante não se encontra preestabelecido, tudo dependerá do modo como o organismo abriga a situação emergente. (2009,p.41)

Corpos que se alimentam de pequenos e grandes acontecimentos.

#### 4.3 RECONHECENDO DIÁLOGOS

“Tudo em que estamos pensando durante um trabalho no qual estamos imersos deve ser-lhe incorporado de algum modo” (BENJAMIN, 1989, p.195)

Nos momentos em que nós artistas parecemos não ter mais fontes, quando estamos esgotados, sentimos um vazio poderoso. Poderoso porque pede urgentemente para que nos movamos, para que saíamos de um ponto para o outro. Nesse sentido, “o vazio é um mundo em potência de onde pode emergir a expressão de uma propriedade nova que força o organismo a se atualizar. (MARTINS, 2013, p.39) ”.

Desde o princípio desta pesquisa, percorri diferentes caminhos à procura de maiores definições e semelhanças, porém nenhum deles possuía uma referência precisa em relação à sua origem e bases. Por muitas vezes Ohad Naharin citou nomes que o influenciaram durante sua carreira, mas nunca precisamente fontes para a criação e investigação em Gaga. Ainda assim, nos é possível relacionar muitos dos exercícios de Gaga com outras práticas já conhecidas.

Realizo aqui duas comparações eleitas por semelhanças e particularidades capazes de esclarecer o processo e os efeitos de Gaga.

#### 4.3.1 GAGA E SUAS IMAGENS: BUTOH E SUAS MEMÓRIAS

Hijikata, ao criar sua dança, partiu da palavra “buyô”, que em japonês refere-se a dançar. O Butoh, dança japonesa do século XX, é um exemplo de associação possível em comparação a utilização de imagens para a criação do movimento, não no sentido da filosofia e produto final, mas de processo de elucidação para a criação do movimento.

De acordo com Nascimento, “No caso do Butoh, a palavra serve para evocar e reavivar a memória, os sentidos adormecidos para o que se tornará ação (1999, pg.44)”. O uso da palavra no Butoh também é ressaltada por Nourit Sékiné quando diz que “[...] a palavra é um importante vetor da percepção no butoh. Ela é uma vocalização das entrelinhas, uma tela entremeada entre as sombras, a linguagem da intercorporeidade. (SÉKINÉ, 2006) “.

Se analisarmos as descrições neste trabalho sobre a fase de *flutuação* em Gaga, poderemos notar a utilização de instruções verbais com imagens relacionadas aos elementos da natureza em frases como “imagine o seu corpo imerso em água morna e a sua relação com a sensação de flutuar”. A imagem da água também pode ser fortemente associada ao Butoh em relação à princípios de trabalho corporal, considerando que no Butoh “tais imagens referiam-se, normalmente, às lembranças de sua vida na infância, às energias da natureza - fogo, terra, ar, água, ou às forças elementais como a tempestade, o vento, a luz do sol. (NASCIMENTO, 1999, pg. 45) ”

Nascimento também descreve a utilização da memória como um fator extremamente relacionado ao contexto da provocação do momento:

Penso também nesse apelo à memória mais como uma atualização da mesma, sem esquecer, certamente, todo o contexto que provoca o surgimento desse elemento em nossa lembrança, e não outro, bem como a maneira como tal elemento evocado, se atualiza ao relacionar-se com o contexto onde é evocado. (1999, pg.45)

Na minha opinião, esta citação está intrinsecamente relacionada a metodologia de Gaga por descrever como a elucidação de imagens está simultaneamente conectada ao processo em si e não só à memória. Ou seja, a memória ou imagem evocada sofre uma reinterpretação automática ao chocar-se com o momento em que é produzida, no caso, na sala de aula.

O produto desse exercício com a memória no Butoh, de acordo Nascimento, provoca a seguinte experiência:

A tomada e retomada desses elementos, antes, fragmentos de significados acumulados em nossa existência, contribui para um aprofundamento na compreensão dos mesmos que passam pouco à pouco, como num processo terapêutico, a ganhar mais espaço em nossa consciência. Portanto, é possível perceber-se um redimensionamento de nossa psiquê, no sentido de tornarmos acessíveis esses dados de nossa consciência que nem sempre são completamente explícitos, em algo que poderemos traduzir em palavras. (1999, pg.45)

Se retomarmos e compararmos o depoimento de um dos alunos das práticas de Gaga na Universidade de Brasília, podemos notar que as suas impressões foram próximas a descrição de Nascimento, conforme já colocado na página 58<sup>15</sup>.

A comparação aqui feita entre as imagens de Gaga e a memória do Butoh é uma tentativa de aproximar linguagens para sua melhor compreensão. Gaga e seu jogo de imagens permite uma abertura para múltiplas experimentações e novas incursões que permitam novos entendimentos sobre o corpo na dança e, conforme minha experimentação prática com outros alunos, nas artes cênicas em geral.

A relação do processo com o produto final (coreografia, cena, espetáculo) também é semelhante entre Gaga e Butoh. Em ambas as linguagens podemos dizer que o momento do processo “é onde efetivamente ocorre o nascimento e a codificação de uma linguagem, que tem por finalidade

---

<sup>15</sup> Referente a citação “Você me acessou no sentido de... você usava os termos da anatomia e você usou o termo imagético: as imagens para que a gente conseguisse acessar no nosso corpo e na nossa individualidade o que você queria propor na aula. E para mim foi muito interessante por que consegui acessar alguns lugares que eu não havia acessado ainda, mesmo sendo estudante de dança, e aqui eu consegui sentir uma equidade na movimentação”.

viabilizar a aparição de algo maior que ela: uma obra. (NASCIMENTO, 1999, pg.46) ”.



Figura 15: Foto de exercício prático desenvolvido em Subbody Butoh School, India. Foto retirada do site <http://moonpeak.org/2011/07/01/butoh-dance-photo-exhibition/>

Por fim, e não por último, a própria definição da palavra Butoh nos diz muito a respeito de Gaga e o seu trabalho imagético e libertador, que ao mesmo tempo nos deixa mais conscientes e presentes da carne que somos: “Bu”, de elevar-se e “Toh” de apego ao solo. (KANNO apud GREINER, 1998, p.35).

#### 4.3.2 GAGA E SEUS ESFORÇOS: RUDOLPH LABAN

Rudolph Laban dedicou sua vida ao estudo e sistematização da linguagem do movimento. Enxergava dois objetivos com perspectivas contrastantes em relação ao movimento, sendo “de um lado, para a representação dos aspectos mais exteriores da vida e, de outro, para um espelhamento dos processos ocultos do ser interior. (1978, p.28)”.

Os “processos ocultos do ser interior” são peça-chave no trabalho de Laban ao decorrer de seus estudos, reflexo direto do movimento expressionista que acontecia no início do século XIX:

Os métodos elaborados por Laban e Dalcroze priorizam um desenvolvimento integrado da personalidade e do corpo na sua singularidade, sem códigos de movimento impostos como estilo definido. Assim, esse compromisso da expressão como resultado de um livre diálogo de atuação, do impulso interno do artista e o seu estímulo externo, sem fronteiras estilísticas, conduz a uma outra característica dos artistas expressionistas, que encontramos na dança moderna: a utopia, a elevação da arte do movimento como instrumento de transformação e evolução. (SILVA, 2002, p.304).

Em suas definições básicas de movimento, Laban teorizou quatro fatores que podem ou não se combinar: “O corpo se move no espaço, com um peso/força que lhe é peculiar em certo instante, com uma dada velocidade, regulado por uma fluência específica. (BRANCO, p.3) ”. Sendo assim, os quatro fatores do movimento são espaço, peso, tempo e fluência. Esses quatro fatores são facilmente identificados no processo prático de Gaga, conforme trabalhamos a modulação dos movimentos.



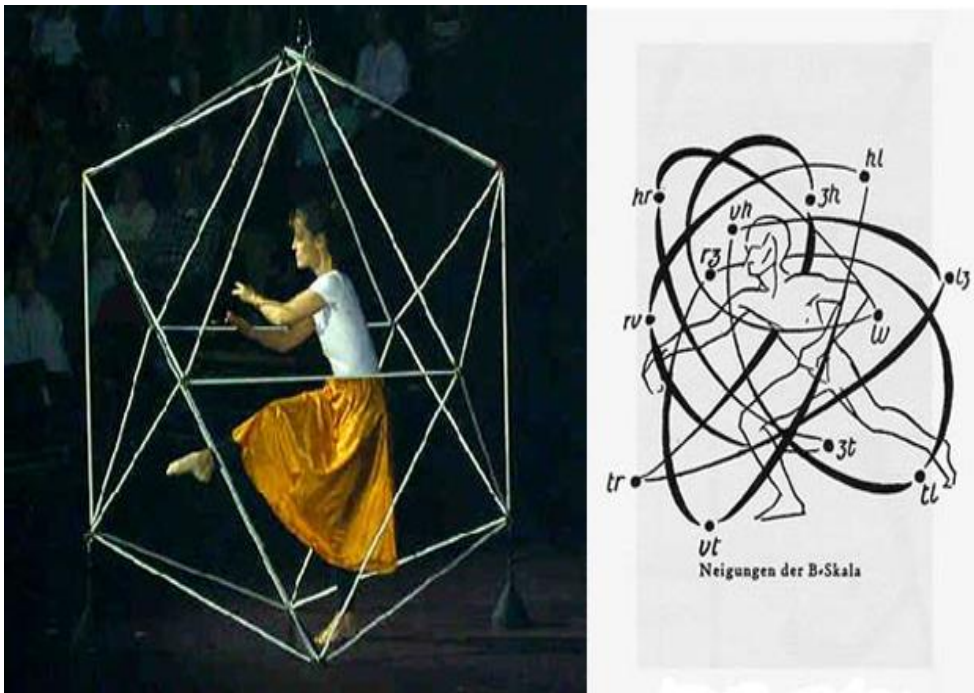


Figura 16: “O corpo se move no espaço, com um peso/força que lhe é peculiar em certo instante, com uma dada velocidade, regulado por uma fluência específica. (BRANCO, 2002)”. Imagem retirada do site wikidanca.net/icosaedro.<sup>16</sup>

Segundo Laban (1978, p.55), os meios de manifestação desses fatores se dão através do:

- Corpo, sendo o instrumento de trabalho (peso);
- Direções tomadas e formas criadas (espaço);
- Desenvolvimento rítmico da sequência (tempo);
- Colocação de acentos e organização das frases (fluência).

Tais fatores raramente são observados separadamente, uma vez que o movimento constitui-se da combinação deles continuamente. Sua combinação

<sup>16</sup> Icosaedro de Laban: parte de sua teoria de análise do movimento. “Ele propõe a escala dimensional, respeitando a relação entre altura, largura e comprimento das figuras geométricas como o cubo, o tetraedro, o octaedro, o icosaedro e o dodecaedro; tais representações geométricas viabilizavam movimentos pl (vertical), (horizontal), (sagital) e nos níveis alto, médio e baixo. Dessa forma, ações dramáticas podem ser realizadas nas posições das vértices dessas figuras, bem como em suas diagonais, de forma que o ator atua ampliando a sua kinesfera, buscando uma limpeza gestual e organicidade, assim, ele também amplia seu espaço cênico.” Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Rudolf\\_Laban](https://pt.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Laban)

é responsável pela grande variedade de movimentos humanos, reunindo dois, três ou até mesmo os quatro fatores de uma vez.

Os movimentos que reúnem apenas dois dos fatores, são chamados de ações incompletas. As ações completas foram mais aprofundadamente estudadas por Laban por serem atividades encontradas na vida diária: deslizar, chicotear, flutuar, socar, torcer, empurrar, sacudir e pontuar, todas produto da combinação tempo, peso e espaço.

A repercussão dos quatro fatores sobre as ações corporais é também explicada por Soraia Maria Silva:

LABAN (1978) analisou o movimento como se fosse uma arquitetura viva, na medida em que este último ocorre no espaço criando formas e caminhos, mudanças de relações e lugares. Desenvolveu um método de estudo e observação de atitudes e movimentos do corpo humano, de acordo com as qualidades de esforço realizadas por este, combinando as variações das qualidades de Peso (firme-forte, leve-franco), Espaço (atitude direta ou multifocada), Tempo (urgência ou sustentação do movimento) e Fluência (a sensação de ligação ou contenção dos movimentos: graus de controle), e associando estas variações à atitude interna, mental e emocional, da pessoa em movimento. (SILVA, 1994, p.50)

Se analisarmos as descrições dos princípios básicos de Gaga, notaremos sua intenção se aproxima muito com esta descrição de Silva sobre o efeito dos fatores de Laban sobre o movimento. O movimento para Laban acontece no espaço, cria formas, estabelece caminhos e muda as relações e os lugares (SILVA, 1994). Não distante desta descrição encontra-se o movimento em Gaga, sempre buscando a conexão com o exterior, ora influenciado e ora influenciando.

Um dos produtos do estudo com os quatro fatores é o “estudo do esforço”, esforço que segundo RANGEL trata-se “de um determinado tônus alcançado conscientemente pelo corpo que gera uma qualidade expressiva do movimento. (2003, p.17)”, ou apenas “a função interior que dá origem a tal movimento (LABAN, 1978, p.51) “.

A fluência do movimento é diretamente relacionada a ordem em que as diferentes partes do corpo são acionadas. O exemplo abaixo, descrito por

Laban, nos mostra variações de fluência e nos servirá de comparação para o entendimento de um dos processos práticos de Gaga, similar à esta definição:

Os movimentos que se originam do tronco, do centro do corpo, e depois fluem gradualmente em direção das extremidades dos braços e pernas são em geral mais livremente fluentes do que aqueles nos quais o centro do corpo permanece imóvel quando os membros começam a se movimentar. (1979, p.47)

Na descrição da aula ministrada por Michal Sayfan em Israel, encontramos uma passagem que diz: “Para não nos esquecermos das extremidades do corpo, bloqueamos o tronco por uns minutos e trabalhamos somente membros. ”. A relação, mais uma vez, não é intencional e direta, mas podemos notar que há semelhanças nas linhas de trabalho e princípios técnicos corporais.

A descrição da fluência em O Domínio do Movimento possui inúmeras relações com atividades propostas por Gaga. A forma como a manipulamos é variada e cada combinação resulta em diferentes movimentos. O detalhamento de Laban em seu texto é fundamental para entendermos sua linha de pensamento e como cada mínimo detalhe do movimento pode revelar algo íntimo, o que também é investigado em Gaga:

Cada um dos movimentos se origina de uma excitação interna dos nervos, provocada tanto por uma impressão sensorial imediata quanto por uma complexa cadeia de impressões sensoriais previamente experimentadas e arquivadas na memória. Essa excitação tem por resultado o esforço interno, voluntário ou involuntário, ou impulso para o movimento. (LABAN, 1978, p.49)

No estágio inicial de Gaga colocamos nossos corpos em inércia e fazemos um “raio-x” do que nos constitui naquele momento: nossa atenção, intenção, precisão e decisão do próximo passo. Esses estágios são preparatórios para uma ação corporal, manifestando-se apenas quando o esforço é motivado de dentro para fora (SILVA, 1994).

Além da fluência, outro conceito de Laban também muito explorado em Gaga são os Planos e Níveis. Os Planos são combinações de duas dimensões

que criam ao todo três combinações imagéticas: Mesa, como plano horizontal (largura/profundidade), Porta, como plano vertical (altura/largura) e Roda, como plano sagital (altura/profundidade). A combinação e exploração destes elementos proporciona diferentes dimensões de movimento no espaço. Os Níveis se referem a altura espacial e são definidos como alto, médio e baixo, indicando respectivamente a altura em que o movimento deve ser realizado. (RENGEL, 2003).

Todo esse vocabulário Labaniano é uma ponte paralela que podemos traçar em relação as práticas de Gaga e suas possibilidades de investigação. Os participantes não pensam e relacionam o que fazem com termos técnicos, mas é possível identificar relações no processo e investigação de ambas as linguagens.

#### 4.4 COMPARAÇÃO DOS MOVIMENTOS

Ao analisarmos a descrição técnica e a descrição sensível de depoimentos dos participantes, percebemos que algumas “exclusividades” do processo de trabalho são apontadas. Por “exclusividade” devemos entender elementos comuns que muitas vezes foram colocados pelos entrevistados como o maior diferencial de Gaga em relação à outras linguagens.

Compreendendo melhor a fala de cada participante somada as descrições técnicas das aulas, resumi os elementos “exclusivos” em três.

Primeiramente temos a condução do trabalho, a maneira como o professor indica o objetivo do exercício e utiliza imagens para auxiliar o processo. “Pequenas palavras que fazem toda a diferença na sensação do movimento”, como disse a bailarina profissional participante do workshop em São Paulo.

A intenção da dança, do movimento, é sempre exterior, no sentido que a devemos dançar para fora, sem nos fecharmos introspectivamente. Devemos mostrar e oferecer o nosso movimento para o espaço, para o outro. Respeitar e aceitar a interpretação individual de cada movimento também é pouco visto em outras práticas. Raramente temos espaço para realizar um movimento e não eliminar resquícios de sua particularidade. O que frequentemente acontece em

inúmeras metodologias de trabalho é que tentemos ser uma grande unidade e não uma grande massa composta de inúmeras unidades, como em Gaga.

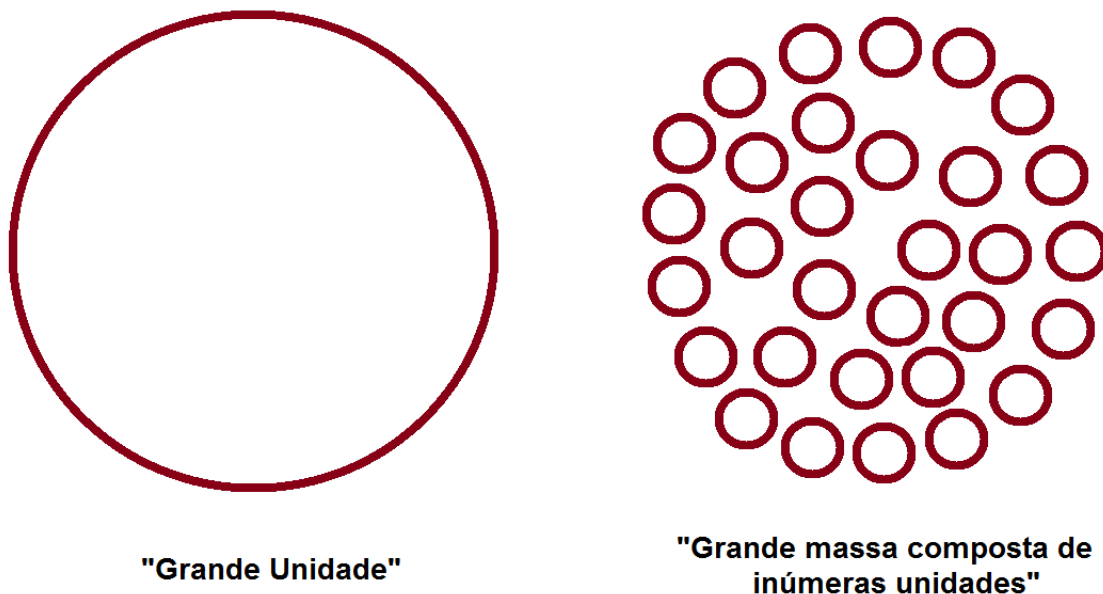


Figura 17: Ilustração sobre o que Gaga propõe por “Grande massa composta de inúmeras unidades”, buscando respeitar as individualidades ainda que dentro de uma grande massa. Se pensarmos em uma coreografia em grupo, o exemplo pode fazer mais sentido, assim como discutimos na Figura 14.

O quadro a seguir nos mostra a progressão das aulas de Gaga People e Gaga Dance de acordo com as experiências descritas neste trabalho. Assim, poderemos ter uma melhor ideia de como a evolução e condução das imagens se desenvolveu em cada cenário.

O quadro considera uma prática de uma hora em média, descrevendo os elementos registrados e investigados em cada situação.

A organização é baseada nas descrições do subcapítulo “Tecnicamente”, apenas auxiliando a compreensão da progressão de cada prática, bem como palavras-chaves, imagens e etapas. Para tal fim, foi selecionado um exemplo de cada situação, uma vez que o objetivo é apenas comparar exemplos e não definir a estrutura de cada aplicação.

**Tabela I: Comparação entre três situações da prática de Gaga: Gaga People em Israel (2012), Gaga ministrado para alunos de Artes Cênicas (2012-2014) e Gaga Dance em São Paulo (2014).**

	Gaga People em Israel - 2012	Gaga ministrada por Luiza em alunos de Artes Cênicas	Gaga Dance em São Paulo - 2014
Início da aula -	<p>O professor nos fornece a imagem do corpo imerso e em <i>flutuação</i> na água morna. O corpo é trabalhado de duas formas: corpo em bloco, cimentado, e corpo em pedaços, investigando partes como mão, pés, pélvis, coluna, etc.</p>	<p>Todos iniciam deitados no chão e espalhados pela sala. A imagem é de uma praia com areia molhada onde seus corpos deitam. Por vezes, ondas do mar chegam até esses corpos e os empurram suavemente para lá e para cá, fazendo surgir movimentos suaves e sem esforço, até aos poucos explorarem os níveis (baixo, médio e alto) e ficarem de pé. O reconhecimento do peso, espaço e grupo é iniciado neste momento.</p>	<p>Imagem de movimentos redondos e em círculos para iniciarmos os movimentos. Exploração de círculos por diversas partes do corpo. Em seguida somos levados a imagem de flutuar na água e buscar uma sensação de prazer, ainda trabalhando os movimentos circulares.</p>
Evolução/Etapa I	<p>As duas formas de trabalho com o corpo geram a imagem de “carne bloqueada” e “carne livre”, nos proporcionando uma investigação de qualidade de movimento, peso e fluidez.</p>	<p>A <i>flutuação</i> em diferentes partes do corpo é explorada com a imagem de um peixe que viaja dentro das suas veias e indica onde o movimento acontece. A imagem do peixe ganha dinâmica, conforme o peixe tem espasmos dentro das veias.</p>	<p>Termos técnicos do ballet clássico são adicionados a <i>flutuação</i>, como <i>plié</i> e <i>tendu</i>. Ao realizar as posições de ballet, somos lembrados de investigar as direções e o caminho do movimento, e não só a forma final da</p>

		Os espasmos reverberam em movimentos de articulação e quebra de fluência.	posição.
Evolução/Etapa II	Aos poucos iniciamos o <i>groove</i> e conforme a instrução de imagem do professor, deixamos a carne se desprender dos ossos. Alternamos a qualidade do movimento entre movimento de carne (fresco, flexível, mole, vermelho) e movimento de ossos (direto, ângulos, branco)	O <i>groove</i> começa a ser explorado em cada movimento, deixando os corpos livres para uma busca do movimento que lhes dá prazer. O esforço é intensificado quando aumentamos o ritmo e a exploração de nível baixo, médio e alto. Realizamos o exercício de atravessar a sala de aula de um canto ao outro alternando movimentos de <i>flutuação</i> e de <i>groove</i> , explorando o espaço e níveis.	O professor nos dá a imagem de que somos espaguete fervendo na água, mas ainda fazendo posições de ballet, aproveitando para alongar e dinamizar o ritmo do movimento. Exemplos de frases para instrução e imagens são: “sintam o eco”, “as coisas que viajam dentro de você”, “conecte-se ao prazer”, “não é introspectivo, é generoso”
Encerramento	Retomamos a <i>flutuação</i> e uma sucessão de instruções para a busca do prazer do movimento: “enjoy”, “connect to the passion”. Por fim, o professor pede para que externalizássemos o movimento através da voz, produzindo sons de gemidos e	O peixe que viaja dentro das veias recebe uma carga elétrica e começa a chacoalhar, reverberando pouco a pouco em partes do corpo, até dominar o corpo todo. O <i>shake</i> é trabalhado em potências de 1 a 10, sendo 1 a sua reverberação mais fraca e interna, e	Realização do shake, movimento de chacoalhar o corpo como se quiséssemos nos livrar de alguma coisa. Instruções para ficarmos com o corpo acordado, atento e consciente. Finalização com retomada lenta para a <i>flutuação</i> até pararmos

	vogais, auxiliando no relaxamento do corpo.	10 a explosão descontrolada. Finalização com parada abrupta do <i>shake</i> e observação do eco do movimento pelo corpo.	completamente.
--	---	--	----------------

#### 4.4.1 ANÁLISE DO MOVIMENTO LABANOTAÇÃO

##### 4.4.1.1 INTRODUÇÃO

Labanotação é um sistema de registro de movimento criado em 1920, capaz de registrar todas as formas de movimento, do simples ao mais complexo. A partitura de Labanotação é equivalente a uma partitura musical, contendo informações sobre espaço, tempo e energia e as partes do corpo envolvidas.<sup>17</sup>

Os fundamentos da Labanotação possuem diferentes níveis de detalhamento e complexidade. Neste caso utilizaremos apenas os fundamentos necessários para a compreensão da qualidade dos movimentos de Gaga. Para tal, iniciaremos com a apresentação da partitura da notação e sua forma de interpretação básica.

---

<sup>17</sup> Os conceitos de espaço, tempo e energia devem ser considerados dentro das definições de Laban, já apresentadas neste trabalho.



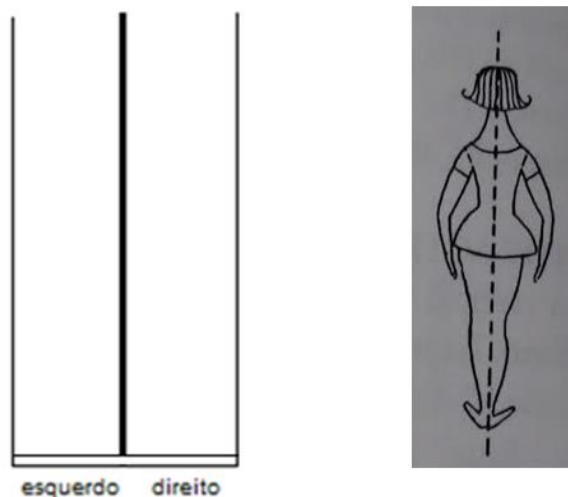


Figura 18: Representação da partitura de Labanotação, destacando direção esquerda e direita. Imagem adaptada do livro *Labanotation: the system of analyzing and recording movement*, Ann Hutchinson Guest, 2005.

A linha central representa a linha central-vertical do corpo (plano sagital), dividindo-o em lado esquerdo e direito. A direção da leitura é de baixo para cima e a linha dupla indica o início, o começo do movimento. Qualquer indicação antes da linha dupla se refere a posição inicial do movimento.

Os símbolos introduzidos dentro destas três colunas representam os gestos das pernas e dos pés, sendo os movimentos de tronco, braços e cabeça, representados fora das três linhas principais. Para o caso específico desta pesquisa, utilizarei apenas os gestos de pés, braços e pernas.

As direções (frente, lado, diagonal e trás) e níveis (alto, médio e baixo) são sinalizados por símbolos específicos, considerando sempre o centro do corpo como ponto de partida. A interpretação dos símbolos pode ser simplificada se assimilarmos com a direção apontada pelo próprio símbolo. Vejamos a imagem abaixo:

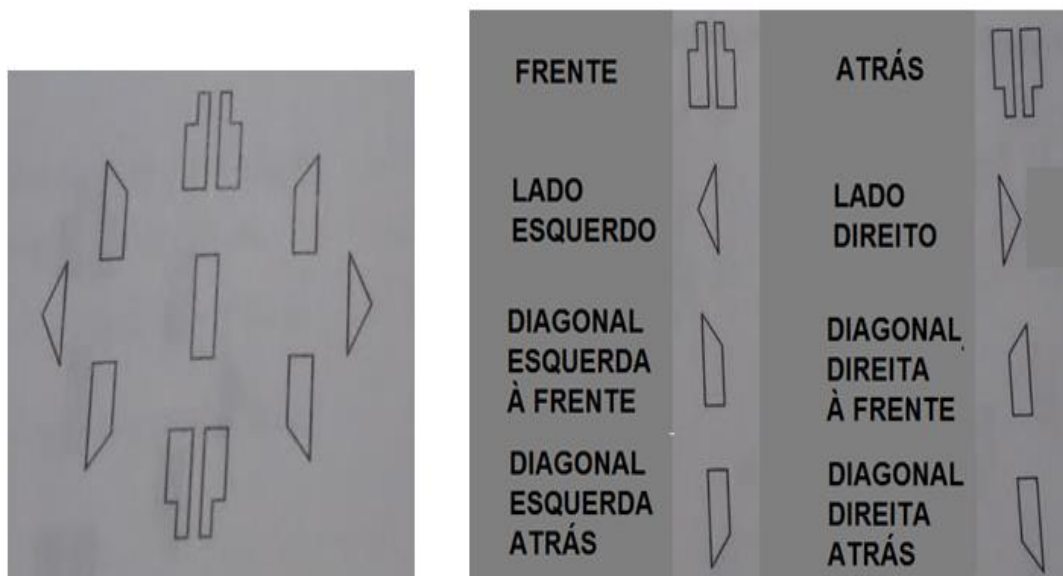


Figura 19: Símbolos para a interpretação das direções do movimento. Imagem adaptada do livro *Labanotation: the system of analyzing and recording movement*, Ann Hutchinson Guest, 2005.

Se esta folha estiver posicionada horizontalmente, os símbolos com a direção para frente estarão apontados para a frente, os símbolos do lado esquerdo apontarão para o lado esquerdo e assim por diante. Os níveis são representados pelo sombreamento dos símbolos, conforme imagem abaixo:

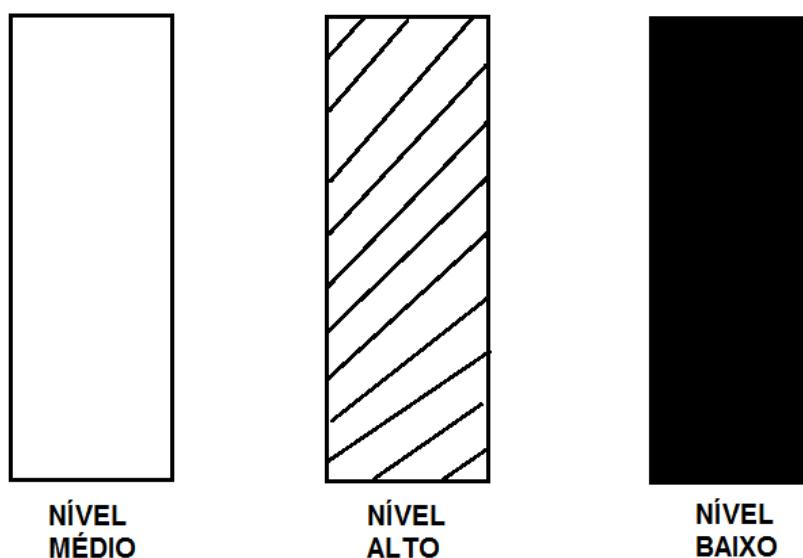


Figura 20: Representação gráfica dos níveis do movimento: médio, alto e baixo. Imagem criada pela autora.

Para exemplificarmos como interpretar as informações dadas até esse ponto, imaginemos a ação de um simples caminhar.

Iniciando o movimento com os dois pés paralelos apontados para frente (também chamado de sexta posição no ballet clássico), iniciando o primeiro passo com a perna direita, seguido de passo com a perna esquerda, outro passo com a perna direita e finalização com os dois pés juntos. A notação ficaria assim:

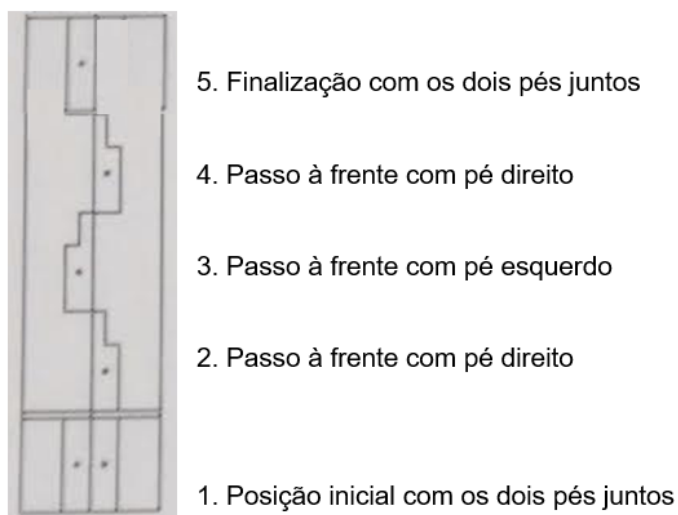


Figura 21: Descrição da notação de uma caminhada simples. Imagem adaptada do livro *Labanotation: the system of analyzing and recording movement*, Ann Hutchinson Guest, 2005.

O exemplo abaixo demonstra a mesma estrutura de caminhada, porém com variações de níveis.

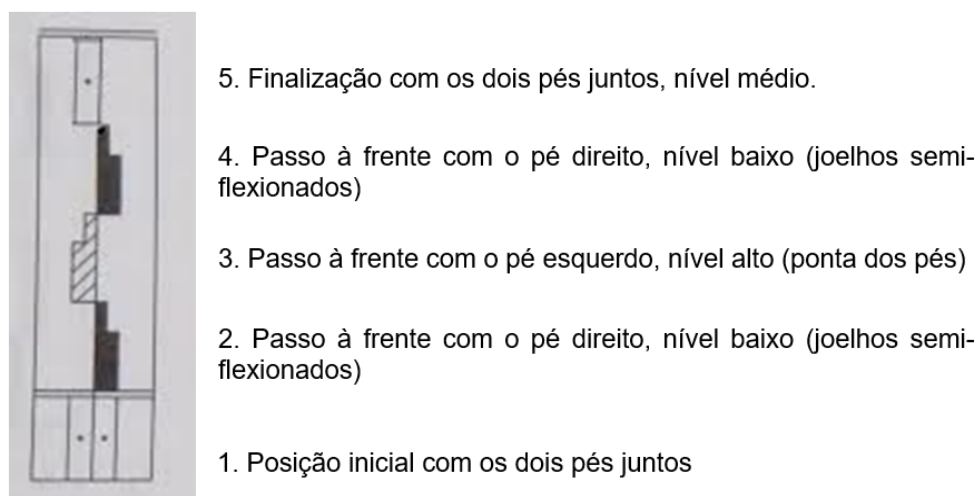


Figura 22: Descrição da notação de uma caminhada simples em diferentes níveis. Imagem adaptada do livro *Labanotation: the system of analyzing and recording movement*, Ann Hutchinson Guest, 2005.

A duração do movimento deve ser interpretada de acordo com o tamanho de cada símbolo. A regra geral é que a linha central da partitura possui riscos horizontais que indicam tempos musicais dentro de um compasso. A fórmula de compasso é pré-determinada e escrita na folha, ao lado da partitura. Vejamos a imagem abaixo:

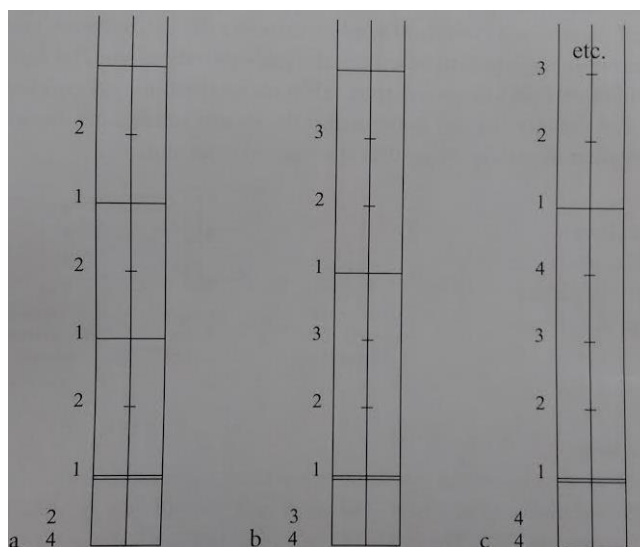


Figura 23: Indicações rítmicas da notação. Imagem adaptada do livro *Labanotation: the system of analyzing and recording movement*, Ann Hutchinson Guest, 2005.

A fórmula de compasso está determinada ao lado da partitura, conforme os exemplos de 2/4, 3/4 ou 4/4. Sendo assim, cada marcação da partitura deve ser considerada como um tempo. Caso o símbolo do movimento ocupe todo o espaço da marcação, significa que o movimento deve ter a duração de um tempo. Caso o símbolo seja curto, ocupando apenas metade da marcação, o movimento deve ser realizado de forma rápida, com o dobro do tempo. A mesma lógica se aplica para o contrário: se o símbolo for longo e possuir a duração de duas marcações, significa que o movimento será lento e durará o dobro do tempo (dois compassos).

Além da definição do compasso, precisa-se definir o andamento do movimento. Andamento é a definição da velocidade com que executa a música ou, no caso, o movimento. O símbolo musical da semínima ( $\downarrow$ ) representa o andamento, indicando a quantidade de tempos presente em um minuto (60 segundos). Sendo assim, se encontrarmos o símbolo  $\downarrow = 60$  significa que teremos 60 tempos em 60 segundos, ou seja, cada tempo equivale a 1

segundo. Quando  $\downarrow = 120$ , teremos a velocidade dobrada, possuindo 2 tempos por segundo, o que indica tempo acelerado.

Da mesma forma que os movimentos de pés são representados, os gestos de braços e pernas respeitam a mesma interpretação de símbolos, sendo notados em linhas diferentes e específicas, conforme observamos na imagem abaixo.

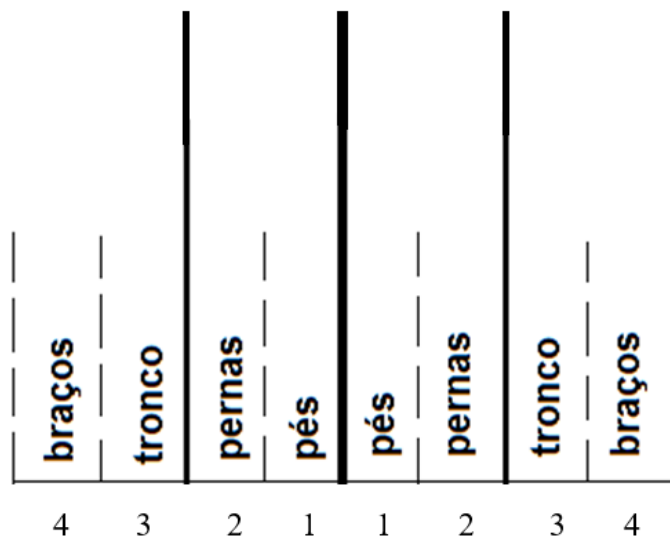


Figura 24: Partitura de Labanotation estendida, incluindo linhas externas para os movimentos do tronco e braços. Imagem criada pela autora

Sendo assim, um movimento simples de braço seria notado desta maneira:

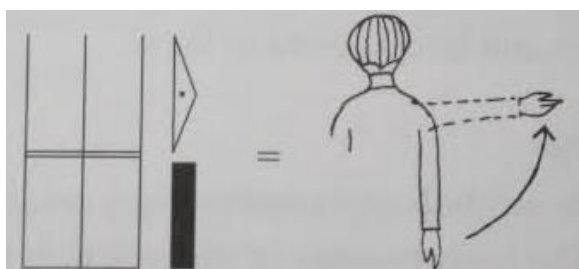


Figura 25: O braço direito inicia em posição de nível baixo, ao longo do corpo e termina o movimento em posição de nível médio lateral,  $90^\circ$  em relação a posição anterior. Imagem adaptada do livro *Labanotation: the system of analyzing and recording movement*, Ann Hutchinson Guest, 2005.

A notação de gestos de pernas e braços são sempre registrados respectivamente nas colunas 2 e 4, segundo Figura 5. Abaixo temos a representação da notação de pernas e braços em um salto.

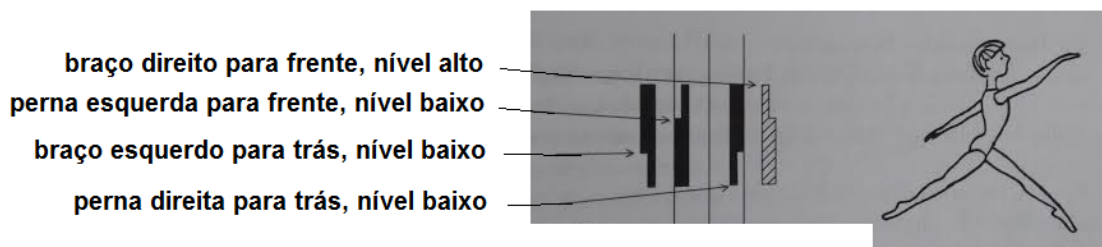


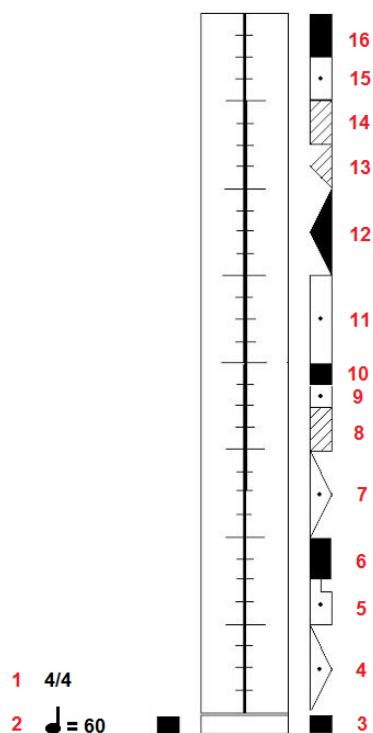
Figura 26: Notação de gestos de pernas e braços durante salto. Imagem adaptada do livro *Labanotation: the system of analyzing and recording movement*, Ann Hutchinson Guest, 2005.

#### 4.4.1.2 LABANOTAÇÃO DE FLUTUAÇÃO, GROOVE E SHAKE.

Considerando os fundamentos básicos da Labanotação sobre direção e nível do movimento, iniciarei a análise de um mesmo movimento em diferentes qualidades de energia, conhecidos em Gaga por *flutuação*, *groove* e *shake*, auxiliando o esclarecimento de suas definições.

A fim de tornar essa análise compreensível para aqueles que não possuem conhecimento avançado em Labanotação, focarei em um movimento simples com o braço direito, executado três vezes, cada qual em uma qualidade específica. O DVD em anexo a este trabalho possui os três movimentos com a legenda da Labanotação, auxiliando a compreensão da leitura.

O vídeo “Movimento 1: Flutuação” mostra o movimento executado na qualidade de *flutuação*. A Labanotação abaixo é a mesma encontrada no vídeo, mas faremos aqui uma descrição detalhada de cada passo para melhor compreensão sobre como interpretar a notação.



#### MOVIMENTO EM FLUTUAÇÃO

Figura 27: Labanotação do movimento em flutuação. Elaboração de notação e imagem: Luiza Beloti Abi Saab

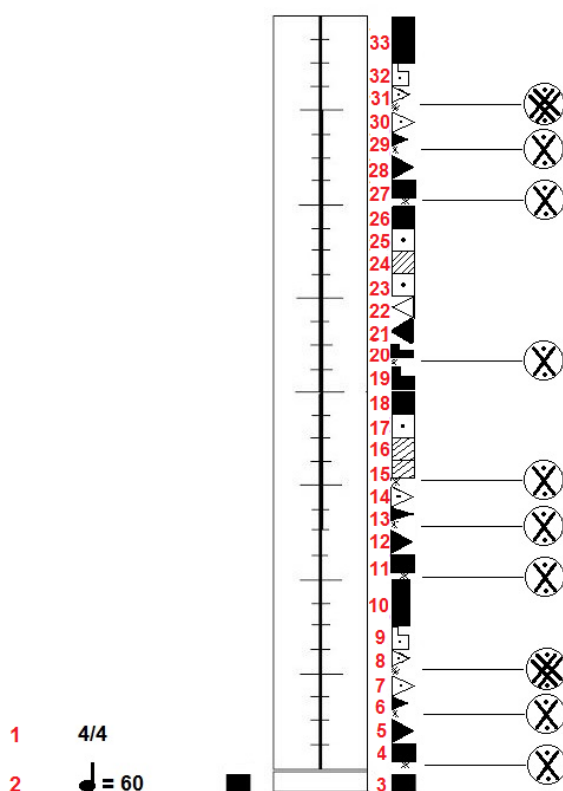
O movimento tem a fórmula de compasso 4 por 4 (1) e andamento equivalente a 60 semínimas por minuto (2). A posição inicial dos braços é ao longo do corpo, nível baixo (3). Enquanto o braço esquerdo permanece em posição inicial, o movimento inicia-se com o braço direito, movendo-se para lateral direita até nível médio (horizontal), com duração de 4 tempos (4). Movimento do braço direito para frente, nível médio, duração de dois tempos (5). Braço direito retorna ao nível baixo, ao longo do corpo (6). Braço direito para a lateral direita, nível médio, 4 tempos (7). Elevação do braço direito até nível alto, formando ângulo de 180° em relação a posição inicial, 2 tempos (8). Braço direito em nível médio central (mão direita tocando o ombro direito), 1 tempo (9). Braço direito em nível baixo, braço ao longo do corpo, 1 tempo (10). Braço direito em nível médio central, 4 tempos (11). Braço direito para a lateral esquerda, nível baixo, 4 tempos (12). Braço direito, para a lateral esquerda, nível médio, 2 tempos (13). Elevação do braço direito até nível alto, formando ângulo de 180° em relação a posição inicial, 2 tempos (14). Braço direito em

nível médio central, 2 tempos (15). Braço direito retorna ao nível baixo, ao longo do corpo, 2 tempos, fim do movimento (16).

O que podemos observar na qualidade desse movimento é que são basicamente baseados em transições entre uma posição e outra, sem graves rupturas de ritmo e articulações.

O vídeo “Movimento 2: Groove” demonstra claramente a diferença do movimento pertinente a esta qualidade, tanto na imagem quanto na Labanotação. O movimento torna-se mais fragmentado e complexo, explorando articulações e ângulos. Embora o andamento seja o mesmo do vídeo da flutuação, os movimentos são mais ágeis e fragmentados, ao contrário da transição fluida do movimento da flutuação.

A própria aparência da Labanotação torna-se mais “suja” e complexa. Os desenhos dentro dos círculos significam somente a ampliação do símbolo original na partitura, a fim de uma melhor reconhecimento e interpretação. Vejamos abaixo a Labanotação do movimento em Groove e sua descrição.



#### MOVIMENTO EM GROOVE

Figura 28: Labanotação do movimento em groove. Elaboração de notação e imagem: Luiza Beloti Abi Saab



O movimento tem a fórmula de compasso 4 por 4 (1) e andamento equivalente a 60 semínimas por minuto (2). A posição inicial dos braços é ao longo do corpo, nível baixo (3). Braço direito em nível baixo com flexão do cotovelo em terceiro grau (ângulo de 90°), 1 tempo (4). Braço direito para a lateral direita, nível baixo, 1 tempo (5). Braço direito para a lateral direita com flexão do cotovelo em terceiro grau, nível baixo, 1 tempo (6). Braço direito para a lateral direita, nível médio, 1 tempo (7). Braço direito para a lateral direita com flexão do cotovelo em sexto grau (totalmente flexionado: mão tocando o ombro com cotovelos na mesma linha horizontal), 1 tempo (8). Braço direito para a frente, nível médio, 1 tempo (9). Braço direito em nível baixo, ao longo do corpo, 2 tempos (10). Braço direito em nível baixo com flexão do cotovelo em terceiro grau, 1 tempo (11). Braço direito para a lateral direita, nível baixo, 1 tempo (12). Braço direito para a lateral direita com flexão do cotovelo em terceiro grau, nível baixo, 1 tempo (13). Braço direito para a lateral direita, nível médio, 1 tempo (14). Braço direito com flexão de cotovelo em terceiro grau, nível alto, 1 tempo (15). Braço direito, nível alto, 1 tempo (16). Braço direito, nível médio central, 1 tempo (17). Braço direito, nível baixo, ao longo do corpo, 1 tempo (18). Braço direito para frente, nível baixo, 1 tempo (19). Braço direito para frente com flexão de cotovelo em terceiro grau, nível baixo, 1 tempo (20). Braço direito para o lateral esquerda, nível baixo, 1 tempo (21). Braço direito para a lateral esquerda, nível médio, 1 tempo (22). Braço direito, nível médio central, 1 tempo (23). Braço direito, nível alto, 1 tempo (24). Braço direito, nível médio central, 1 tempo (25). Braço direito, nível baixo, ao longo do corpo, 1 tempo (26). Braço direito em nível baixo com flexão do cotovelo em terceiro grau, 1 tempo (27). Braço direito para a lateral direita, nível baixo, 1 tempo (28). Braço direito para a lateral direita com flexão do cotovelo em terceiro grau, nível baixo, 1 tempo (29). Braço direito para a lateral direita, nível médio, 1 tempo (30). Braço direito para a lateral direita com flexão do cotovelo em sexto grau, 1 tempo (31). Braço direito para a frente, nível médio, 1 tempo (32). Braço direito em nível baixo, ao longo do corpo, 2 tempos, fim do movimento (33).

O movimento claramente torna-se fragmentado e ritmado, explorando principalmente as articulações.

Já o vídeo “Movimento 3: Shake”, é representado com a adição de um símbolo auxiliar, conforme indicado pelo número 3. Para facilitar a compreensão, a sequência de movimentos em Shake é a mesma que observamos no vídeo de movimentos na qualidade de flutuação, porém adicionamos a qualidade de chacoalhar. O símbolo representado por um traço ondulado (3) indica a vibração rápida e contínua do movimento.

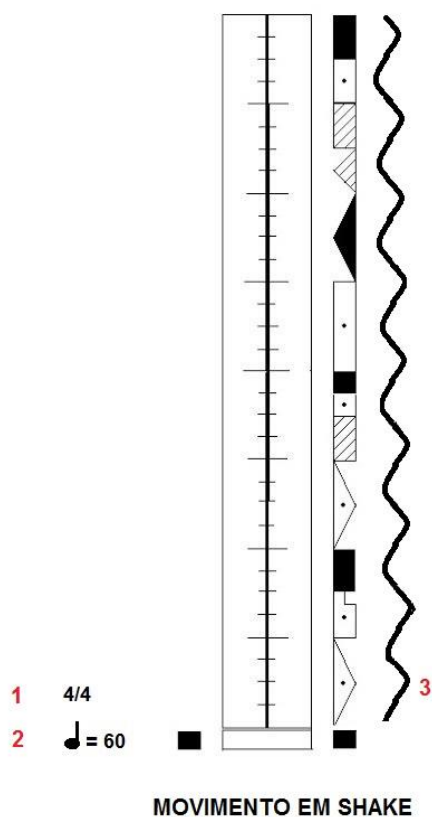


Figura 29: Labanotação do movimento em shake. Elaboração de notação e imagem: Luiza Beloti Abi Saab.

Conforme analisado acima, cada uma das notações possui diferenças específicas e detalhadas, indicando a qualidade de cada movimento. Porém, mesmo sem descrever detalhadamente o passo-a-passo de cada notação, podemos observar a diferença bruta entre cada qualidade quando colocamos as notações lado-a-lado, conforme a Figura 30 abaixo.

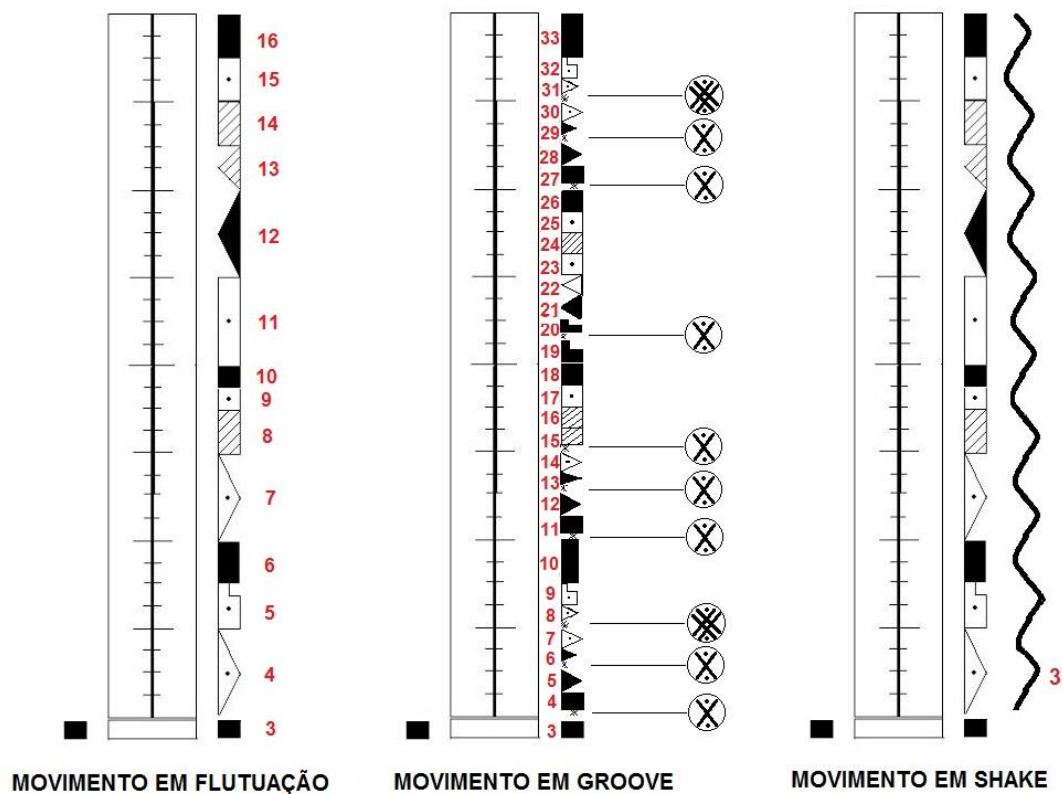


Figura 30: Comparação das labanotações de movimento: flutuação, groove e shake. Elaboração de notação e imagem: Luiza Beloti Abi Saab.

É importante ressaltar que a labanotação das qualidades de movimento de Gaga não tem o intuito de generalizar e definir uma fórmula para cada etapa, mas esclarecer através do três exemplos quais as especificidades de cada uma delas.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve até aqui três anos de coleta de materiais e análises, e ainda podemos ter a impressão de que ainda há muito a se fazer, e há. Porém, pode-se dizer que o resultado alcançado é de valor relevante e único.

Compreender cada processo de Gaga, suas sessões, exercícios, instruções, efeitos, resultados, movimentos, imagens e influências demandou muita observação e participação. Me distanciar de algo que sou apaixonada, foi um processo difícil e por vezes, traiçoeiro. Ainda assim, concluo este trabalho realizada com os resultados e evoluções dos processos, possibilitando a abertura de novas portas para a minha pesquisa e novos conhecimentos para a área das artes cênicas em geral.

Considerando o objetivo principal como obter uma definição e estruturação do processo de trabalho de Gaga, posso concluir que o objetivo foi atingido e elaborado através de diferentes métodos de análise. As diferentes análises de diversos materiais, como depoimentos, Labanotação e comparações de contextos históricos, contribuíram para que o objetivo fosse alcançado sem precisar restringir definições. A intenção era exemplificar o processo de variadas maneiras para que pudéssemos compreender o contexto e objetivos de cada etapa de Gaga ao invés de alcançarmos uma fórmula de resultado sem espaço para variações.

Algumas associações foram necessárias para que eu pudesse esclarecer as comparações entre os materiais. Para desenvolver o capítulo 3 e 4 precisei realizar algumas contextualizações históricas, elaboradas de forma em que o leitor pudesse fazer pontes entre o tema da pesquisa e contextos passados. As associações entre Gaga, Dança Moderna e Dança Expressionista, embora sejam associações criadas pela autora e não exatamente as fontes originais do processo de Gaga, foram fundamentais para um melhor entendimento de cada etapa do processo de trabalho.

Rudolph Laban e Martha Graham se destacaram durante toda a pesquisa, mostrando-se intimamente relacionados com todo o processo de Gaga. Martha Graham é relacionada à Dança Moderna e uma associação direta a Gaga, sendo citada por Ohad Naharin inúmeras vezes durante seu trabalho, embora ele negue ter influências sob sua técnica. Por outro lado, e

fruto do aprofundamento dessa pesquisa, Rudolph Laban e seus conceitos de movimento mostraram-se extremamente conectados a cada fase do processo, desde a descrição de qualidades de movimento até a funcionalidade da Labanotação para a comparação de diferentes qualidades.

O capítulo 4 dedicou-se a esclarecer especificidades sobre Gaga no campo técnico e sensível, abordando cada etapa com diferentes pontos de vista. A análise dos materiais técnicos – bem como descrições de aulas e a tabela comparativa – trouxe diversos exemplos de exercícios práticos e possíveis estruturações do processo. Porém, somente após a combinação e análise do material técnico com os depoimentos de alunos e professores e associações imagéticas dos exercícios – considerados materiais “sensíveis” de acordo com Capítulo 4.2 - que conseguimos obter um resultado substancial sobre Gaga e seus efeitos de forma geral. O resultado alcançado foi a possibilidade de planificar, colocar em cima de uma mesa, um processo aparentemente intuitivo, mas que possui bases sólidas para a construção de treinamentos, procedimentos.

A experiência da utilização de Gaga com estudantes das Artes Cênicas também trouxe diversas possibilidades de trabalho. As experimentações mostraram muitos aspectos em comum que podem ser aproveitados de maneira preparatória e criativa para o trabalho do ator. As fases de flutuação, groove e shake em ação no corpo do ator trouxeram resultados similares aos descritos pelos bailarinos da Batsheva Dance Company, conforme vimos nos depoimentos ao longo do capítulo 4. Porém, o trabalho não se aprofundou na adaptação e reverberação de Gaga no trabalho do ator para não desviar o foco da pesquisa, uma vez que tal associação mostrou-se riquíssima em novos materiais e resultados, prometendo maiores estudos para um futuro trabalho.

O processo de Labanotação dos movimentos trouxe algumas restrições ao longo da pesquisa. Em um primeiro momento, havia a intenção de realizar a notação de um movimento completo, incluindo o corpo todo. Porém, o nível de domínio da Labanotação necessário para tal é o equivalente a quase 8 anos de estudos na área. Sendo assim, optei por realizar movimentos focados em uma parte do corpo (braço) e demonstrar de maneira ampla (embora ainda lapidada e detalhada) as semelhanças e diferenças entre as qualidades de movimento.

Sobre todos os esforços e materiais, estava também a minha figura intermediando cada informação e reverberação do processo. As análises iniciaram-se 2 anos atrás, enquanto eu ainda estava ativa na prática de Gaga todas as semanas. Hoje faz quase 8 meses que não realizo uma sessão prática de Gaga e sinto o distanciamento fundamental para a resolução desta pesquisa. Novas conclusões surgiram após esse distanciamento, principalmente as associações teóricas, como por exemplo as comparações imagéticas de Gaga com o Butoh.

Os apontamentos evidenciados nesta pesquisa também precisaram dialogar com conclusões e objetivos já antes estabelecidos pelo próprio processo de Gaga, conforme observamos nas falas de Ohad ao longo dos capítulos.

Ohad Naharin sabe que, por mais que suas coreografias não tenham conotações políticas, sua companhia há apenas 50 km de um campo de guerra onde pessoas morrem diariamente. Os jovens (homens e mulheres) de seu país desfilam pelas ruas com armas e uniformes militares desde seus 18 anos e sentem-se honrados em serem patriotas como de fato são. A tensão religiosa em Israel torna a atmosfera uma bomba-relógio, fazendo com que o planejamento de fugas e ataques seja algo ordinário em todas as casas e famílias.

Nesse ponto, Naharin coloca em suas coreografias o que ele vê como prazer e movimentos livres, mas de certa forma, há um contexto pairando sobre o palco, não há como se livrar disso. São corpos que vivem naquelas terras e também sofrem a tensão do país assim que saem de suas salas de ensaio. Nesse sentido, a expressão cênica – seja no teatro ou na dança – pode desenvolver nas entrelinhas as condições de um povo que frequenta situações políticas, econômicas e culturais.

Sempre soube que desenvolver esse trabalho me traria inúmeros questionamentos e obstáculos diferentes. Era previsível a dificuldade que eu teria para encontrar referências bibliográficas referentes a Gaga e a dança em Israel, a ética do trabalho, as sessões de Gaga aplicadas em grupos diferentes e tantos outros que me surgiram.

Mas se Anderson Braz tivesse desistido no seu primeiro obstáculo, as páginas anteriores seriam provavelmente sobre algum assunto que eu relataria

sem muito interesse e inquietação. O bailarino Braz, de minha cidade, que mal tinha domínio de sua própria língua, aos 16 anos já dançava profissionalmente e se inquietava com muitas questões para além de suas barreiras e limitações. A língua, a renda, a educação e a família não foram o suficiente para segurar aquele menino em suas terras vermelhas: quando algo se inquieta dentro de nós, não adianta insistirmos pelo contrário. Para mim, Anderson Braz ter pousado em Israel não foi uma simples comemoração e admiração pelo profissionalismo, mas a certeza de que para se ir longe, para lugares incomuns e desenvolver trabalhos louváveis, é preciso muito mais seriedade e dedicação que eu imaginava.

E não houve outra maneira: eu, que na minha rotina acadêmica engolia nomes e diversas teorias, de repente, estava engasgada com um improvável distante: Ohad Naharin. De início, eu me identifiquei com a simplicidade de seu trabalho, tratando-se de um processo sem codificações que visa o desenvolvimento de corpos livres. Era a primeira vez dentro do curso que eu realmente me fascinava com algo e alguém. A inquietação de noites e noites pesquisando sobre Naharin, recorrendo a conversas com Anderson Braz e orientações com Aguinaldo Moreira de Souza em 2012 me trouxeram até aqui. O trabalho com Soraia Maria Silva me trouxe o “click” necessário para me fazer encarar a academia, o projeto de pesquisa, os encontros das aulas, os ensaios (mesmo que muitas vezes com o prazo curto e textos atrasados!).

Na vida sempre temos um momento em que algo que não esperado te agarra e, finalmente, nos encontramos. Fechar os olhos e entender as coisas que viajam dentro de você. Eu precisava entender as coisas que viajavam dentro de mim. E continuo viajando...

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Marília. PESQUISA ARTÍSTICA DE CRIAÇÃO EM DANÇA – RESGATE: Revista de Cultura. Centro de Memória Unicamp – Campinas: Área de Publicações CMU/Unicamp, nº 17 – 2008; pp. 21 – 32. , ISSN 0103 – 5444

ASLAN, Odette. O ator no século XX. São Paulo, Editora Perspectiva, 2003

AZEVEDO, Sônia Machado de. O papel do corpo no corpo do ator, São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARBA, Eugenio et SAVARESE, Nicola, A Arte Secreta do Ator, resp. trad. Luis Otávio Burnier. São Paulo – Campinas, Editora HUCITEC. 1995.

BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. São Paulo: Ed. Perspectiva. 2003.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CARDINAL, Roger. O Expressionismo, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.

COELHO, Teixeira. Moderno, pós-moderno, São Paulo: Iluminuras, 2005.

GALILI, Deborah Friedes. Gaga: Ohad Naharin's Movement Language, in His Own Words. 2008. Disponível em: <<http://www.danceinisrael.com/2008/12/gaga-ohad-naharins-movement-language-in-his-own-words/>>. Acesso em: 23 fev. 2012.

GARAUDY, Roger. Dançar a Vida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1973.

GITELMAN, Claudia. "Dança moderna americana: um esboço." Revista Pro-Posições 9.2 (1998): 26.



GOLDMAN, July. The attraction of Opposites. 2003. Disponível em <[http://www.thejewishweek.com/arts/arts\\_guide/attraction\\_opposites](http://www.thejewishweek.com/arts/arts_guide/attraction_opposites)>. Acesso em: 15 out. 2012.

GRAHAM, Martha. Memória do Sangue. Trad. Cláudia Martinelli Gama. São Paulo: Siciliano, 1993.

GUEST, Ann Hutchinson. Labanotation: the system of analyzing and recording movement. Psychology Press, 2005.

\_\_\_\_\_. "Dance notation." *Perspecta* (1990): 203-214.

KATZ, Helena. Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo. FID – Fórum Nacional de Dança, Editorial, 2005b.

LABAN, Rudolf. Domínio do Movimento. São Paulo: Sumus, 1978.

LEONARDELLI, Patricia. O ator sem espetáculo. *Revista Sala Preta*. São Paulo: Depto Artes Cênicas – ECA/USP n.2, 2002.

MALANGA, Eliana Branco. BOTELHO, Iura Breyner. A análise Laban do movimento aplicada ao Ballet Clássico. *ARTEREVISTA*, v.2, n.2, jun/dez 2013, P.1-21.

NASCIMENTO, Adilson. "PAISAGENS EM BRANCO Processos de criação: a dança-teatro e o Butoh." *MOTRIZ* 5.1 (1999).

NAMEROW, Evan. Going Gaga: Ohad Naharin's Movement Language. 2012. Disponível em: <<http://bam150years.blogspot.com.br/2012/02/going-gaga-ohad-naharins-movement.html>>. Acesso em: 14 out. 2012.

NAVAS, Cássia; DIAS, Lineu. Dança Moderna. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

PARTSH-BERGSOHN, Isa. "A dança-teatro: de Rudolph Laban a Pina Bausch." Cadernos do GIPE-CIT 12 (2004): 17-25.

PETRELLA, Paulo; MOMMENSOHN, Maria. Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento. São Paulo: Summus, 2006.

PORTINARI, Maribel. História da dança. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

QUEIROZ, Clélia. Corpo, mente, percepção: movimento em BMC e dança. São Paulo: Annablume, 2009.

ROSE, Charlie. A conversation with choreographer Ohad Naharin. 2005. Disponível em: <<http://www.charlieroose.com/view/interview/649>> Acesso em: 23 fev. 2012.

SASPORTES, José. Situação e problemas da dança contemporânea. São Paulo: Presencial, 1962.

SCHAEFER, Brian. Not Just the Hora. 2012. Disponível em <<http://www.out.com/travel-nightlife/out-goes-israel/2012/10/19/batsheva-dance-tel-aviv-sharon-eyal-gaga>>. Acesso em 04 nov. 2012.

SÉKINÉ, Nourit Masson. Butoh: uma filosofia da percepção para além da arte. Palestra ministrada na Fundação Japão. Tradução de Bernard Aygadoux. São Paulo, 2 de fevereiro de 2006.

SILVA, Soraia Maria. Profetas em movimento. 1994. Mestrado (em Artes), Univesidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

\_\_\_\_\_. O Expressionismo e a Dança. In: Jacó Guinsburg. (Org.). O Expressionismo. 1ed. São Paulo. Perspectiva, 2002, v.1, p.287-360.

\_\_\_\_\_. O surrealismo e a dança. In: J. Guinsburg; Sheila Leirner. (Org.). O Surrealismo. 1ed.São Paulo: Perspectiva, 2008, v. 1, p. 405-462.

\_\_\_\_\_. O Pós-Modernismo na Dança. In: Jacó Guinsburg. (Org.). O Pós-Modernismo. 1ed.São Paulo: Perspectiva, 2005, v. 1, p. 429-472.

RANGEL, Lenira. Dicionário de Laban. São Paulo: Annablume, 2003.

ROBATTO, Lia. Dança em processo: a linguagem do indizível. Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

VIANNA, Klauss. A dança. 2ª ed. São Paulo: Sicili 11ano, 1990.

<http://www.batsheva.co.il/en/Ohad.aspxob>

## 7. APÊNDICES

### 7.1 APÊNDICE A - ENTREVISTA ORIGINAL (INGLÊS) COM OZ SHOSHAN (03/05/2014)

L: Oz, how old are you?

O: I'm 21 almost.

L: And the group has the same age?

O: Eh, the group uhm, between like 18 and 26 are the oldest ones?

L: And how long you are in Batsheva?

O: its my second year. I mean for two seasons. And its like, that simple. What else I can say...

L: Ok, let me ask you something, Gaga is the, the process for everything in the company.

O: Maybe I'll explain from scratch. Gaga is the method that all our language is based on. Basically he developed a kind of language to create for us a toolbox how to research our body from different angles, like uhm, approaches, like you can for example... like a normal dancer he gets to the age that he starts dancing and he is just standing next to a bar and learning how to do a *plié*. But this language is talking about how to do it: how to listen to the body, and not be... get to the forms, the like, dancing forms. We are more listening to our body, we are trying to figure out ways to move that are not connected basically, just for technique like a ballet. It's more like your... your way of moving. And so we are connecting to our passion to move, our *groove*. The stuff that are not, basically are exist in ballet. That's more like it has to be clean and nice form and shape.

L: And you think that this is the main difference from, of Gaga and ballet techniques?

O: Gaga and ballet techniques it's very...

L: Or another techniques, body techniques?

O: So the Gaga it's when we're getting to a gaga class its, different. We are moving all the time. We are never still. We are never listening to the teacher. We are never looking at him and he is showing something and we try to copy. So, we are getting some directions. Some uh, like missions. Like, let's research our floating mode. How we're... each one can take this floating and get to his

own zone and floating will be something else. So the teacher try to direct us to recognize our body in different situations. Like if we're floating, if we're looking for a thick texture in our body. We're trying, we're using a lot our brain. Less than in ballet. It's more like, you know how to do a *tendu* so you will always do a *tendu* the same.

L: And how this process, became a show, a performance? How you select this?

O: So this is all the hard work, based on the gaga. Like when we're getting to a show. So most of these like, the movement itself, taking a lot from gaga world. We're getting on stage there is a "arbline" that basically it's an improvisation. A guided improvisation. That we have our mission. We are looking for form, we are looking to be the fast as we can, and we are looking for our craziness. This is our mission, and we're getting on stage and every time you are dealing with this mission again. So this like, an example. We are taking the gaga world on stage. Where you are getting and you're facing it every time differently, every day your body is different and you're trying to get... Every time is something else, also. Ohad is using a lot, the gaga to research the movement. It's never the same. It's always keep changing the show. Like, even if it's the same the part, you always like. Maybe he wanna change something. He wanna change the information about something. He think that it should be more thick, or more light. Maybe it's like we're doing it in some way, but it's not like we're trying, he try to connect it all the time. What we're doing in the studio, we're starting our day with Gaga. So we can connect with...

L: Yes, so how you can do to don't be boring, this day by day...

O: Gaga is also... can... you're dealing with yourself with the days that you get bored from it. I think tt's what's nice about it. It's not like... It's not always interesting. But your research, you have your research. There are some days where I am waking up in the morning and tell myself, "Don't wanna do gaga today". But it's the same like ballet dancers. They're not always wanna do ballet in the morning.

L: Right...

O: They have to, but during like Gaga lets you the opportunity also to even if you're not there. Still you can research, even if you're tired or you're not into it. So you have the place to be like tired in Gaga. Can be tired. You can do a class when you're tired and have the... like, you're not mindly always there, but you

can research it different, I think Gaga lets us, also, I don't know. As myself, there are many days where I am waking up in the morning like, "Don't wanna do gaga today." But then you're getting to the class, and sometimes you are starting to get interested in something that was there, and then this is then like, you're getting a small process with yourself. It's a lot about how you bring yourself to the Gaga. Because Gaga, it's a big world. Basically each one has his own Gaga. No one. Like my Gaga won't be the same as someone else. We can get the same direction, but we will do something completely different. Based on some stuff. I think their teacher in the class, if it's Ohad or if it's another teacher. That it's to guide to get to accomplish the mission, the most accurate as we can. If you're looking for a circles and sometime I will get thick. So I need to think somewhere else, like I need to think, maybe, to be easy and try to look for this, like, form. And then we're getting all the same like, if you will tell to (Name? Aldan?) something like float, everyone will float the same. Everyone will look for circles the same. Everyone will be thick the same. Everyone will move fast the same. Because we have the same direction. But each one can bring himself inside, and this is what makes it interesting I think.

L: Sure, and every day you pass through Float, Circles, Groove, Shake? It's the same steps? Every day?

O: There is no set, like, way, like in ballet. It's the most easy to compare to. That's it's like there is a really, it's really organized in the (bar?) and what you're doing in the center. So Gaga, it's not like set. There is days where we can do a full class on the floor, there is days we can do Float for the whole class. Basically the main thing in Gaga is that we're starting from floating. It's like our (code?) it's not a (code?) This is how we are starting it. We start the floating, and from this floating we are getting to all the range of the stuff we can do. And it doesn't have to be like all in the same class. Every day can be different classes from each day. It depends like, maybe Ohad has seen something and he wants to research it with us in class. Or maybe the teacher that teaches this day, wants to prepare us for a show so he is got more focused on some stuff that will prepare us for the show. It's keep changing all the time, and it is what's nice about it. Like it's not all the same, every day.

L: Thanks Oz!

O: Thank you!

## 7.2 APÊNDICE B - ENTREVISTA COM OZ SHOSHAN TRADUZIDA PARA PORTUGUÊS

L: Oz, quantos anos você tem?

O: Eu tenho quase 21 anos

L: E o grupo tem a mesma idade?

O: É... o grupo tem entre 18 e 26 anos.

L: Há quanto tempo você está na Batsheva?

O: É meu segundo ano, digo, segunda temporada. E é isso... O que mais posso dizer...

L: Bem, deixe-me te perguntar uma coisa. Gaga é o processo para tudo na companhia?

O: Talvez seja melhor começar do zero. Gaga é o método em que toda nossa linguagem é baseada. Basicamente ele (Ohad) desenvolveu um tipo de linguagem para criar para nós uma caixa de ferramentas sobre como pesquisar nosso corpo de diferentes ângulos, como... uhm... abordagens, como a época em que um bailarino começa a dançar e ele só está de pé ao lado da barra e aprendendo a fazer *plié*. Mas Gaga está dizendo como fazer isso: como ouvir o seu corpo e não apenas como conquistar as posições da dança. Nós estamos ouvindo mais nosso corpo, tentando descobrir maneiras de nos movimentar que não apenas conectadas pela técnica, como no ballet. É mais relacionado à sua maneira de movimentar-se. Então, estamos nos conectando com a nossa paixão em nos mover, nosso gingado (*groove*). Coisas que basicamente não existem no ballet, que por sua vez tem mais conexão com clareza, beleza e forma do movimento.

L: E você acha que essa é a principal diferença de Gaga para o ballet e outras técnicas corporais?

O: Quando nós estamos fazendo uma aula de Gaga é diferente. Nós estamos nos movendo o tempo inteiro. Nós nunca estamos parados e satisfeitos. Nós nunca estamos olhando para o professor e ele não está tentando nos mostrar algo para tentarmos copiar. Mas nós temos algumas direções, algumas missões, por exemplo, “vamos investigar nosso modo de *flutuação*”. Como nós... cada um de nós recebe essa *flutuação* da sua maneira e entra na sua própria zona e então a *flutuação* se torna outra coisa. O professor tenta nos direcionar para reconhecer nosso corpo em diferentes situações, por exemplo,

se estamos flutuando, se estamos buscando uma textura mais densa para o movimento, etc. Nós estamos usando muito o nosso cérebro, mas menos do que no Ballet. É mais parecido com “você sabe fazer um *tendu*, então você sempre vai fazer um *tendu* da mesma maneira”.

L: E como esse processo se torna um espetáculo, uma performance? Como vocês selecionam isso?

O: A grande parte do trabalho é baseada em Gaga, mesmo quando estamos montando um espetáculo. A maior parte do movimento em si vem da atmosfera de Gaga. Quando estamos ensaiando para o palco, temos um momento chamado “arblin” que é basicamente improvisação, uma improvisação guiada, em que nós temos a nossa missão, por exemplo, estamos procurando uma forma específica, estamos tentando ser o mais rápido que podemos ou procurando a nossa loucura, etc. Essa é a nossa missão e mesmo quando estamos no palco estamos sempre lidando com ela. Por exemplo, nós sempre levamos a atmosfera Gaga para o palco, pra onde você está indo e o que você está encarando é sempre diferente, todos os dias nossos corpos estão diferentes e você continua tentando. Toda vez é algo diferente. Ohad usa muito Gaga para pesquisar movimentos. Nunca é a mesma coisa. O show sempre está em constante mudança, mesmo que seja a mesma cena, ele pode querer mudar alguma coisa, alguma informação sobre algo, por exemplo, tornar mais denso ou mais leve. De uma certa forma nós fazemos isso, mas não estamos intencionalmente tentando. Ele tenta conectar tudo isso o tempo todo, o que nós fazemos no estúdio. A primeira coisa que fazemos no dia é Gaga, então nós conseguimos nos conectar...

L: E como não tornar isso entediante, esse dia-após-dia de Gaga?

*(Nesse momento da entrevista as luzes do teatro se apagam, indicando que precisam descer para o camarim e se concentrarem para a apresentação que iniciaria em meia hora. Oz insiste em permanecer conversando comigo, mas tento resumir e encaminhar a entrevista para o final.)*

O: Gaga também faz você lidar com você mesmo nos dias em que você está cansado e entediado. Acho que isso é o legal sobre Gaga. Não é sempre interessante, mas é sua pesquisa e você tem que pesquisar. Têm alguns dias em que eu acordo e digo para mim mesmo “eu não quero fazer Gaga hoje”,



mas é o mesmo com bailarinos de ballet clássico, não é toda manhã que eles querem fazer ballet.

L: Certo...

O: Eles têm que fazer, mas Gaga te dá a oportunidade de investigar mesmo quando não quer estar lá. Você ainda pode investigar, mesmo estando cansado ou sem motivação. Então você tem o seu espaço para estar casando em Gaga. Você pode estar cansado. Você pode fazer uma aula quando está cansado e ter... você não está mentalmente presente o tempo todo, mas pode investigar isso de maneira diferente. Eu acho que Gaga nos deixa, também, eu não sei... Falando por mim, muitos dias eu acordo de manhã e não quero estar animado para fazer Gaga, mas quando eu começo a aula e as vezes começo a me interessar por algo que está presente no corpo cansado e começo um pequeno processo comigo mesmo. É muito sobre como trazer você mesmo para Gaga. Por que Gaga é uma atmosfera muito vasta. Basicamente cada um tem seu próprio Gaga. Meu Gaga não vai ser igual ao de outra pessoa. Podemos ir na mesma direção, mas nós vamos fazer algo completamente diferente, baseados na mesma coisa. Eu acho que os professores nas aulas, seja o Ohad ou outro, nos guiam para nos ajudar a completar a missão, da maneira mais precisa que pudermos. Se estamos buscando movimentos de círculos, preciso pensar e buscar essa forma. Então estaremos todos fazendo a mesma forma (em relação à coreografias). Se eu disser para o Adam (bailarino da companhia) fazer a *flutuação*, buscaremos a mesma *flutuação* ou o mesmo círculo. Todos se movem da mesma maneira. Todos sabem ser rápidos da mesma maneira. Porque nós temos uma direção. Mas cada um de nós pode trazer o seu "eu" no movimento, e isso é o que se torna interessante, eu acho.

L: Claro. E todo dia vocês passam por *flutuação*, *groove*, *shake*.... É o mesmo todos os dias?

O: Não há uma configuração, como no ballet. O ballet é mais fácil de comparar, porque é muito organizado nos exercícios de barra e centro da sala. Então Gaga não é organizado assim. Há dias que podemos fazer uma aula inteira no chão, dias que fazemos *flutuação* a aula toda. Basicamente o principal em Gaga é que iniciamos com *flutuação*. É o nosso código, não, não é um código.... É como começamos a aula. Começamos a flutuar e desse flutuar vamos dando a extensão das coisas que queremos e podemos fazer. E não

precisamos fazer tudo (*float, groove, shake*) na mesma aula. Cada dia pode ser diferente do outro. Depende do que... por exemplo, Ohad viu algo e quer pesquisar com a gente na aula, ou então o professor do dia quer nos preparar para o espetáculo. Muda sempre e esse é o interessante. Não é o mesmo.nunca.

Luiza: Muito obrigada pela oportunidade e generosidade, Oz!

Oz: Obrigado você e boa sorte!

7.3 APÊNDICE C – ENTREVISTA COM PARTICIPANTE DO WORKSHOP EM SÃO PAULO, (02/05/2014) – BAILARINA PROFISSIONAL

L: Você já dançava, é bailarina?

A: Sou bailarina profissional.

L: E aí, como foi para você... houve alguma coisa nova ou diferente de tudo o que você já praticou na sua carreira?

A: Eu acho que ele dá indicações para a gente que são muito interessantes, porque faz a gente acessar outras qualidades e outras partes do corpo de maneiras diferentes. A maneira de conduzir, o que ele fala, as sensações. Ele foca muito no prazer do movimento, dançar com prazer, soltar o corpo, oferecer a dança e não uma coisa para dentro. Muitas vezes na dança a gente pesquisa dentro e, de repente, ele fala “oferece, dança para fora, mostra”. Isso é muito legal, é diferente do que eu estava acostumada a ouvir. Claro que a gente faz muitos cursos e cada professor tem uma visão e passa pelas mesmas coisas, mas tem umas indicações diferentes. Pequenas palavras que fazem toda a diferença na sensação do movimento.

L: Teve alguma imagem específica que te deu um “click” maior?

A: Teve várias, mas teve uma imagem que eu senti e abriu um novo caminho para mim... Que foi a coisa do espaguete na água. E ele falava “espaguete na água não é para dentro, espaguete sai, ele quer sair” e eu falei “uaau, super! Entendi!” e então o seu corpo reage a uma simples frase ou imagem que a pessoa dá. É brilhante

L: E no final o seu corpo estava cansado?

A: Cansado. Mas super energético. E também uma coisa legal que ele fala muito... sobre sentir. Sente a sua pele, sente “travelling things”, coisas viajando pelo seu corpo. Então isso dá uma super consciência da pele, dos músculos, dos líquidos, das diferentes partes do corpo. Então acho que quando acaba a gente está muito cansado, porque você usa o corpo inteiro na aula, mas é um cansado muito positivo porque o corpo está vibrando, como se realmente você estivesse usado todos os cantos do seu corpo. A linguagem vai mais afundo no prazer pessoal, encontrar o prazer que você tem de dançar, de movimentar o seu corpo.

L: E como bailarina isso é importante para você?

A: Essencial.

L: E tem como em algum momento durante a sua técnica de bailarina você encaixar esse pensamento de prazer?

A: Então, é uma coisa difícil, porque hoje ele deu várias indicações: “Explora as linhas, mas prazer. Flutua, mas chacoalha. ” É um bicho de sete cabeças, que para ele já é mais fácil e pra mim ainda estava muito mental. Algumas horas eu via que estava rolando, outras horas voltava para o pensar. É uma busca. A gente fez umas horas... Mas acho que precisam de meses pra entender e entrar nisso. Mas eu achei muito legal. Que legal ter prazer do começo ao fim, um prazer livre! Quantas vezes na dança a gente se permite dançar assim...Sorrir?

7.4 APÊNDICE D - ENTREVISTA COM PARTICIPANTE DO WORKSHOP EM SÃO PAULO, (02/05/2014) – TRÊS JOVENS FORMADOS EM DANÇA

L: Vou ao ponto: Vocês sentem que há alguma diferença e característica única dessa linguagem, em relação as outras técnicas que vocês já tiveram acesso?

E1: Ah... Essas imagens fortes que ele fala, esse “travelling things”, as coisas que viajam né... E também a condução da aula. Tem hora que você vai aos poucos entrando nisso, entrando, fazendo, o tempo todo, sem etapas grosseiras, há um não-desligar.

E2: É... isso é muito legal. Acontece muito, você está lá e TUM, acabou seu exercício. Aí você desliga um pouco e liga de novo pra voltar... Isso acontece muito. E aqui o trabalho deles é o tempo todo conectado.

L: E essa qualidade que vocês falam, vocês não encontram em outras técnicas... ?

E3: Se a gente pensar em técnicas codificadas, não. Não encontro. Mas falando em metodologias que se usam, talvez o Forsythe. Mas quem dá aula de Forsythe? ou melhor, quem é autorizado a dar aula de Forsythe... ?

E1: Eu acho que o grande lance é a abordagem sabe, fiquei pensando agora... Como ele aborda os conteúdos, ele trabalha com dinâmicas diferentes, só que a maneira como ele vai combinando isso é que é muito específica e interessante. Ele usa muito a informação que você já tem também... A turma hoje era muito diferente, um pessoal do ballet e outro do contemporâneo e tal, só que em nenhum momento ele tentou igualar, era mais “o que vocês têm disso, o que vocês conseguem abordar”.

E3: Até acredito que as direções voltadas para o ballet tenham sido mais fortes justamente por essa maioria estudante de ballet. Mas acredito que a grande questão seja a singularidade e não essas direções específicas. Acho que é o que você consegue pesquisar de maneira diferente de todo o mundo.

E2: É o que ele falou no começo da aula: “essa aula não é uma aula formal onde vou passar uma sequência e depois outra. É uma pesquisa que vamos fazer juntos.

L: E no final da aula o corpo de vocês estava como? Vocês se sentiam cansados, estavam prontos para começar outro trabalho, cansados mentalmente.... Como foi?

E3: Eu me sentia com o corpo mais disponível, embora com o corpo um pouco cansado devido ao dia. Mas disponível.

E1: Eu até comentei com eles que depois da aula eu fiquei com vontade de continuar, parece que você entra num fluxo tão forte que parece que você sai e o seu corpo continua...

E3: Fica o eco ainda...

E1: É, fica o eco, também achei isso.

7.5 APÊNDICE E - ENTREVISTA COM PARTICIPANTE DO WORKSHOP EM SÃO PAULO, (02/05/2014) – ALUNA DE ARTES DO CORPO (PUC)

L: Você já sabia dessa linguagem, já tinha ouvido falar sobre a Batsheva, Gaga... ?

B: Muito, eu faço Artes do Corpo na PUC e a gente faz muita pesquisa lá... é um curso bastante teórico... E eu já tinha ouvido falar, mas nunca havia experimentado.

L: Você acha que fazendo a prática, você sente alguma diferença das outras técnicas, das outras linguagens corporais que você estuda, pesquisa?

B: Olha, eu estava louca para experimentar justamente por causa disso. A gente trabalha muito com educação somática na PUC, com a técnica Klaus Vianna e tal, e eu achei muito diferente do Ballet Clássico e da dança contemporânea e moderna justamente por ser uma linguagem que parte do seu próprio corpo, então você se apropria mais do movimento, não é uma coisa que te impõe de fora para dentro, vem mais de dentro para fora. Óbvio que tem os estímulos externos e a própria comunicação com as outras pessoas, mas tem também uma grande semelhança com o trabalho que a gente tem na PUC, técnica do Klauss e Educação Somática, tudo isso, justamente essa questão de... empurrar o chão, essa coisa de sentir as torsões e estar em contato como próprio corpo né.

L: E você enquanto fazia sentia quando algo conectava, quando algo fazia “plim” e você pensava “nossa, uau, que demais!” ou você ficava a maioria do tempo preocupada tecnicamente com os movimentos? Você conseguiu em algum momento estar completamente envolvida e curtir mesmo?

B: Então, eu consegui estar toda envolvida e curtir, mas eu acho que é por causa do trabalho que eu já tenho na PUC, por que as instruções são muito semelhantes lá e cá, mas no começo é um difícil você deixar o seu corpo ganhar movimento e não pensar “eu quero chegar daqui para lá, do A para o B e o caminho não importa”. Tem alguns pequenos momentos de “click” que você sente “yes, que animal”, mas no resto você está mais, tentando, pensando ali “nossa, como é que eu chego lá”.

L: E tem algum momento do workshop que te chamou mais a atenção, ou por dificuldade ou por se identificar com o que você gosta...

B: Essa “tremedinha” que a gente fez, o *shake* né, o chacoalho, deu um “click” no sentido que eu achei um ritmo, um ritmo que vinha de dentro de mim, um compasso, um “tum tum tum”. Como se fosse uma batida de coração que segue pelo corpo. Esse momento rolou isso.

L: Legal... Mais alguma coisa que te chamou a atenção no geral...E sobre a música que rolava no fundo, te ajudava como um estímulo?

B: Então, tinha horas que eu queria fazer em silêncio. Eu achei que ia ser em silêncio, sei lá, acho que vim com essa expectativa. Eu queria respirar, eu queria ouvir. A gente nunca faz isso no teatro, não é comum, mas ao mesmo tempo o ritmo estava bom. Ele dá uma coisa tipo “me mostra que você ama isso, que você precisa”, e quando está difícil acho que a música ajuda.



## 8. ANEXOS

ANEXO A – DEPOIMENTO DE LUCAS PINHEIRO, ALUNO DE ARTES CÊNICAS DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA. JUNHO/2012.

### **(Co)existir e fluir**

Dentro de uma banheira de água morna posso me sentir, sentir minha carne, e minha respiração sendo modificados à medida com a qual danço no calor. Uma sutil correnteza percorre meu ser, meu corpo. Suas extremidades se separam e expandem-se...Flutuo dentro de uma esfera aquosa.

Os olhos fechados me levam a outra dimensão onde tudo ocorre de forma mais lenta, e é o fluxo do meu sangue dentro de meus vasos que faz com que meus movimentos aconteçam e meu ser passe a existir. O centro, sempre o centro. É o centro de meu corpo que emana energia e faz o sangue fluir, não o coração, mas o baixo-ventre; sístole e diástole carnal.

O movimento ocorre porque precisa acontecer, parece que dentro da mobilidade, encontrei uma imobilidade. Mexer não é mais uma condição, mas sim, uma necessidade: sem os membros formando círculos e pequenas curvas; sem as pernas mantendo meu equilíbrio e fazendo círculos; sem o tronco fluindo acompanhando a melodia que circunda o ar; ou então minha cabeça ritmicamente marcada por sons internos e externos, parece que não há o eu. O movimento sou eu, é meu, e me faz ser eu.

Por vezes semi-serro os olhos e isso me traz de volta ao agora, a esta dimensão; esta pequena parcela visual que os olhos semi-serrados me proporcionam me trazem cores que dançam e pulam, energia que percorre e circunda. Paz. Tranqüilidade. Respeito. Confiança.

*“Sorriam, e olhem nos olhos das pessoas que passarem pelo seu caminho”*

... e, assim, apenas abrindo os lábios formando um arco que remete a um sorriso, me sinto feliz. Não estou mais em uma dimensão paralela sozinho, agora estou em outras dimensões, com outras pessoas. Cada sorriso é um

sorriso; cada cruzamento de olhar me transborda energia... O calor do outro me aquece e me faz lembrar de onde estou....

*“SHAKE!!!”*

A música muda de ritmo drasticamente, ao poucos me adapto ao ritmo e a energia que outrora era fluida e continua, agora fica esparsa e focada em determinadas partes do corpo. Sinto a carne solta, os músculos recebendo oxigênio, a circulação sanguínea esta acelerada, começo a sentir o cansaço. Interessante notar que sempre escutei “Roube energia do outro” ... “Isso, fulano, jogue energia para as pessoas da sala”.... até o presente momento no qual me encontrava, eram poucas as vezes que isso de fato havia funcionado comigo. Olhando ao redor, percebendo a perseverança e a entrega das pessoas que estão na sala comigo fecho os olhos e encontro dentro da minha historia, minhas associações e minha sensações algo que me faça persistir, algo que faça com que o trabalho e a entrega realmente tornassem-se prazerosos.

Em um diálogo esquizofrênico dentro de minha cabeça, que ocorre em menos de uma fração de segundos, encontro o que me faltava para seguir adiante. O shake permanece, e permaneço no shake. A partir de então, tudo transforma-se.... se antes considerava que estava atento e concentrado, foi a partir daquele momento que estive totalmente integro: não importava se estava com os olhos abertos ou fechados, sempre sabia que estava na minha frente, dos meus lados ou atrás de mim; encontrei imagens que influenciaram meu movimento e jogando com os outros fui influenciador e influenciado. Em nenhum momento estive só, ou a música dialogava comigo ou o diálogo ocorria espontaneamente com as pessoas.

*“Vão reduzindo, parando, deixem um espaço entre as axilas e entre as pernas”*

NÃO!!Eu não queria reduzir, meu corpo não queria parar, por mais que soubesse que a indicação dada seria parar e perceber o corpo como um todo, meu corpo continuava querendo perceber e sentir o todo. Meus movimentos não se cessaram, a flutuação do início retornará com outro sentindo: minha

carne já estava solta, mas estava tão solta e com tanta energia que o movimento continuava. Eu queria e precisava continuar a me - creio eu - expressar.

Seria esse o estado pré-expressivo que tanto vinha escutando nos últimos dois anos e meio, e, por vezes, o havia adquiria através de elementos e estruturas fixas e puramente técnicas? Seria essa a forma de preparar meu corpo, minhas percepções e minha energia para iniciar um trabalho de criação?

Talvez o Gaga tenha me pego de surpresa, a novidade tenha me interessado e levado a ter tantas associações e elucidações, mas talvez o que eu realmente precisasse naquele exato momento fosse simplesmente dançar comigo e com o outro sem ter uma forma certa ou estrutura formal à ser seguida. Deixar fluir a energia estagnada que precisava fluir...Simplesmente (co)existir.

## ANEXO B: DEPOIMENTO DE LUIZ ROSSI, ALUNO DE TEATRO NA FUNDAÇÃO CULTURA ARTÍSTICA DE LONDRINA. OUTUBRO/2012.

### Impressões sobre método GAGA

Muito se tem pesquisado a respeito de que forma ou método pessoas tímidas podem vencer este estado ou simplesmente utilizar a força da timidez em benefício do indivíduo. Palestras motivacionais, ensaios psicológicos, dinâmicas de grupo, livros de autoajuda, enfim, uma vasta gama de possibilidades, tudo para procurar entender o indivíduo e de certa forma criar a fórmula que possa resolver ou amenizar este problema. O detalhe é que ao se criar uma fórmula tenta-se aplicá-la para todos os indivíduos e isso não é totalmente válido, cada pessoa tem algo que é primordial no ser humano a individualidade. É ela que nos torna únicos, para vencer nossos medos somente nos mesmos podemos fazê-lo, muito podem e devem fornecer meios para esta vitória, mas vencê-los depende exclusivamente do próprio indivíduo. Particularmente eu Luiz, sou uma pessoa muito tímida, porém aprendi a usar essa timidez a meu favor, convertendo-a em uma espécie de coragem, fazendo com que eu não pareça tímido, conseguindo de certa forma a reconquistar o que perdi durante a vida por ser tímido.

Com as aulas de GAGA pude sentir algo extraordinário, uma grande sensação de liberdade, como se eu não coubesse mais dentro de mim mesmo, podendo exteriorizar sentimento até então contidos. Grande evolução tive com relação ao toque, toque em outro rapaz, toque em uma moça, as experiências de troca de energia onde se faz necessário tocar o outro, sem pensar em segunda ou terceiras intenções onde a única intenção é sentir o outro como deveria sentir a si próprio. Talvez por uma questão cultural ou má interpretação de alguns cientistas, criou-se a ideia de que homem e mulher são como animais estão sempre procurando perpetuar a espécie, de certa forma acho que ainda somos um pouco assim, pois quanto me refiro os animais me refiro aos não humanos, pois somos animais com detalhe de nossa racionalidade ser diferente, interpretamos o que nos rodeia e procuramos entender o que se passa. Pensar que um homem e uma mulher se relacionam em grau de amizade necessariamente um ou ambos só o fazem, pois pensam em sexo, para mim e muitos que já li e pesquisei é jogar no lixo milhões de anos de

evolução, jogar fora o trabalho de centenas de grandes pensadores e cientistas que procuraram de certa forma entender esta complexa criatura humana. Pudor ou impressão de parecer sem pudor, o simples tocar em alguém para uma massagem no início das aulas de voz, ou em um exercício de montagem teatral em que tem que pegar alguma moça no colo e ficar cheio de medos, medo de parecer promiscuo, ou pervertido.

Os ensaios de GAGA têm um papel chave para quebrar essa barreira cultural, digo cultural, pois o simples fato de se tocar no ombro de alguém para uma massagem é simplesmente isso, uma massagem, não tem conotação sexual, ou pelo propósito não deveria certamente que existam pessoas que imaginem que o simples “tocar” represente algo, pobres de espírito. O mundo está muito além das conjecturas freudianas que acha que tudo é sexo, NÃO É, estamos evoluindo como individuo com nossa humanidade superando nossa animalidade, porem jamais devemos perder nossa animalidade primordial, nosso convívio e contato enquanto sociedade ou matilha.

As coordenações da Luiza ao passar movimentos e logo em seguida pedir para que imaginemos as situações, a forma com que nos soltamos, faz com que nossa mente se abra deixando extravasar um sentimento contido, como se o corpo quisesse gritar. O agito, a sensação de carne, sentir o corpo, sentir o corpo de outro, são sensações que não desenvolvemos em nosso dia a dia, sensações que são abafadas pelo frenesi moderno, elegemos outras coisas como nossas prioridades e nos esquecemos do mais importante, nós mesmos. A arte de criar parte de cada indivíduo, todos são criadores por natureza e nossa correria diária faz com que não pensemos mais em criar, apenas queremos o que já está pronto, é só engolir e seguir em frente. Erro, dessa forma nos tornamos meros expectadores de nossa própria existência, não questionamos e não opinamos, aceitamos, pois é mais cômodo, discutir algo nos remete a ter que lidar com opinião, criar conjecturas e isso parece que dá muito trabalho.

É exatamente aí que as aulas de GAGA vêm e de certa forma resolvem a questão, não que seja a própria GAGA quem resolva ela é apenas o caminho, cada um trilha o seu e atinge o objetivo em seu tempo, ou não. O processo de criação das sensações, se sentir como é proposto liga dentro de nos algo adormecido e quando sai é lindo, o processo aeróbico proposto ativa

em cem por cento (100%) de nossa musculatura – (quando digo nossa é o que sinto e experiência que colhi com outros companheiros) – faz o sangue percorrer sob pressão todos os canais do corpo, libera energia contida, fortalece, alonga isso tudo no sentido corporal sendo que o mesmo ocorre no sentido mental, a mente começa a se agitar os pensamentos se aceleram e pequenas situações que antes demorávamos em resolver hoje em segundos são prontamente esclarecidas.

Isso faz com que o processo de criação seja potencializado, pois primeiro você desfez os laços de um pudor sem sentido, depois você redescobre seu corpo, sente de que você é capaz, se sente como nos tempos de infância, descobre que consegue criar situações, visualizar imagens sentir cheiros. Tudo isso aplicado às artes teatrais é como um aditivo, onde o ator já possuidor de todos os métodos de criação recebe um algo a mais, as montagens rápidas de cena ou sua interpretação de alguma personagem se torna mais simples, podendo ir de um ponto ao a outro da interpretação sem muito sacrifício. Muitos métodos existem para este propósito, mas em minha opinião GAGA é um over, ela vai além e muito rápido o desenvolver do processo, o mais interessante é que quando acaba você que mais, parece que ao parar corpo e mente se fundiram novamente e o conjunto quer mais, para sair desse estado demora, o que é bom, iniciando interações teatrais após uma aula de GAGA as dinâmicas fluem melhor, realmente é um potencializador do processo criativo.