

The Sunday Project: por uma prática reflexiva e colaborativa

Suzane Weber da Silva¹

RESUMO: O presente artigo apresenta uma parte da análise da criação *The Sunday Project*, de Pamela Newell. Seu objetivo é demonstrar e discutir aspectos da prática artística e corporal deste estudo de caso, de modo a compreender como certos bailarinos-criadores se distinguem das práticas dominantes em dança contemporânea. Para tanto, realizou-se um estudo de inspiração etnográfica, tendo como coleta de informações observações, notas de campos, registros em vídeo e entrevistas semi-estruturadas. Este artigo apresenta uma pequena parte deste estudo de caso, de modo a exemplificar aspectos da prática artística que privilegiam um corpo dançante menos hierarquizado que os das práticas dominantes. Em *The Sunday Project*, os aspectos de colaboração, de performance e de improvisação são parte fundamental desta criação e favorecem um papel mais ativo ao espectador.

Palavras-chave: dança contemporânea; práticas corporais; práticas artísticas; capital corporal; improvisação; colaboração.

ABSTRACT: This article presents part of the analysis of the creation *The Sunday Project* of Pamela Newell. Its objective is to demonstrate and discuss aspects of the artistic and corporeal practice of the study of case of Pamela Newell, in order to understand how certain dancer-creators stand out of the dominant practices in contemporary dance. This study was inspired by an ethnographic approach, collecting information based on observations, fields notes, registrations in video and semi-structured interviews. This article presents a small part of this case study, as a way of exemplifying aspects of the artistic practice that privileges a dancing body less influenced by a hierarchy than the ones of the dominant practices. In *The Sunday Project*, the aspects of cooperation, performance and improvisation are the fundamental parts of this creation and they favor a more active role of the spectator.

Keywords: contemporary dance; body practices; artistic practices; capital body; improvisation; collaboration.

Introdução

A análise da prática da bailarina Pamela Newell faz parte de um estudo mais abrangente que visa compreender como certos bailarinos se distinguem das práticas dominantes em dança contemporânea.² Tendo como base uma reflexão crítica em dança contemporânea a partir de textos de certos autores (FAURE, 2000; FORTIN, 2008; GUIGOU, 2004; LAUNAY, 2001; LOUPPE, 1996; SORINGNET, 2006; THOMAS, 2003), eu parto do pressuposto de que existe uma certa padronização de corpos dançantes em dança contemporânea, embora haja uma diversidade e multiplicidade de propostas artísticas. Segundo os autores citados acima, valores como verticalidade, força e precisão ainda perduram fortemente na dança contemporânea, privilegiando um corpo demasiadamente disciplinado, glorioso e silencioso. Ou seja, corpos dóceis, esvaziados de uma prática crítica e reflexiva. Corpos dançantes prontos a fazer tudo em nome de uma obra, de um coreógrafo, de uma companhia, do público ou da própria dança.

Grande parte das obras dos artistas e das práticas que são alvo destes autores insere-se em eventos de grande produção e respondem às expectativas do grande público. Neste estudo, estas práticas estão circunscritas dentro do âmbito das práticas dominantes (BOURDIEU, 1982; ARBOUR, 1999). Desse modo, são práticas corporais e artísticas que, de alguma forma, estão ligadas ao poder econômico e ao poder simbólico, este último construído pela visibilidade através das mídias e críticas especializadas. Uma das plataformas destes modelos é representada pelas grandes companhias de dança, geralmente associadas a um só coreógrafo, com um grupo

¹ Professora do Departamento de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS e doutora em estudos e práticas artísticas pela Université du Québec à Montréal – UQAM.

² Este estudo faz parte da minha tese de doutorado *Les pratiques du danseur-créateur vis-à-vis des pratiques dominantes en danse contemporaine: trois études de cas*, defendida em janeiro de 2010 no Programa de Doutorado Études et Pratiques des Arts na Université du Québec à Montréal (UQAM).



de bailarinos jovens ou de aparência jovem, com repertórios bem ensaiados e concebidos para entrar no mercado internacional.

Em contraponto a estes modelos tradicionais e dominantes, eu busco compreender a proposição de modelos que apresentam uma outra relação com o corpo, que pode ir além da forte tendência à glorificação e à idealização encontradas nas práticas dominantes. Exis-tem hoje manifestações em dança contemporânea ligadas à experimentação, à improvisação e à performance que são capazes de se afastar de certos procedimentos tradicionais e renovar parcialmente aspectos da dança contemporânea. Em geral, são criações de pequeno porte que apresentam outros modelos frente a certas hierarquias tradicionais, como aquelas entre coreógrafo e intérprete, entre obra e experimentação, entre resultado e processo. Em Montreal, onde eu fiz minha coleta de dados no ano de 2006/2007, estes artistas estão associados a espaços alternativos e interdisciplinares das artes cênicas. Estes espaços constituem para certos artistas um lugar de difusão das suas produções de pequeno porte e são capazes de revitalizar a paisagem local da dança. Como parte deste contexto, eu proponho neste artigo discutir e apresentar uma parte da análise da minha primeira coleta de dados feita a partir da prática artística da bailarina Pamela Newell, na criação *The Sunday Project*.³

Decisões metodológicas

Parte do quadro conceitual e teórico deste estudo utiliza certos conceitos e autores da sociologia do corpo, sobretudo Pierre Bourdieu. Algumas noções de Bourdieu como habitus, capital e campo foram transpostas para pensar a dança e estão na base deste estudo alimentando uma reflexão crítica. Em relação à análise dos estudos de caso, eu me inspiro em uma abordagem etnográfica como metodologia e me sirvo do estudo de caso como procedimento de pesquisa. Os dados da minha pesquisa foram essencialmente coletados através de observações, entrevistas, registros em vídeo e diversos documentos como programas de espetáculos, críticas de jornais e artigos de obras especializadas em dança contemporânea. Em relação à análise e interpretação de dados, eu utilizo os princípios de Paillé (1994), que propõe uma “teoria

enraizada”, onde, entre outras estratégias, utiliza-se de uma comparação entre a teoria em construção e a realidade empírica. Neste estudo, também foi utilizada uma análise temática. Desse modo, busquei nas entrevistas verbos utilizados pelos artistas que de algum modo traduzissem aspectos de suas criações. A utilização dos verbos, a fim de encontrar certas “categorias” relativas a cada estudo de caso, foi uma maneira de manter o caráter dinâmico, singular e exploratório de criações observadas para este estudo, que tem como base a improvisação.

Capital corporal de Pamela Newell: interpretar e criar

Na teoria de Bourdieu, o conceito de capital possui um outro sentido que aquele comumente conhecido na economia. Na teoria de Bourdieu (BOURDIEU e WACQUANT, 1992), capital é aquilo que tem valor em um determinado momento e espaço. Neste estudo, considera-se que aspectos como forma, tamanho e aparência do corpo e dos músculos são manifestações do capital corporal⁴ do bailarino, da mesma forma que a apropriação de técnicas corporais e de capacidades cinestésicas de interpretação do movimento. Parte fundamental deste capital corporal se mostra de maneira incorporada, sob forma de disposições no corpo. Em geral, são disposições duráveis como a postura, o porte, a expressão, adquiridas pela prática ao longo de formações nas escolas de dança ou contexto social. A aquisição deste capital corporal inclui formação e experiência em dança.

Pamela Newell é uma bailarina de origem canadense, 46 anos, que viveu uma parte de sua vida nos Estados Unidos e hoje vive na cidade de Montreal. Pamela teve, desde a infância, uma formação tradicional em balé clássico e dança contemporânea. Por outro lado, a partir da juventude, ela começou a frequentar espaços de experimentação de improvisação em dança e de educação somática em espaços alternativos e interdisciplinares. Em relação a sua experiência enquanto intérprete, cabe ressaltar que ela dançou em companhias importantes nos Estados Unidos e no Canadá. Em Montreal, ela atuou como intérprete por seis anos na Compagnie Marie Chouinard, onde ela continua a atuar eventualmente

³ A imersão no terreno no estudo de caso de Pamela se deu durante duas criações: o solo *The Sunday Project* e uma criação coletiva formada por três bailarinos e dois músicos, *Chalk*. Durante quatro meses, observei estas duas criações e obtive autorização para filmar o processo e as apresentações públicas.

⁴ O capital corporal se mostra através do domínio de técnicas de dança específicas, bem como aspectos como a aparência e a postura. Isto vale tanto para detalhes como corte de cabelo e vestimentas quanto para outros aspectos, como a musculatura e a amplitude articular. Fetiches em termos de técnicas corporais e de senso estético, próprios ao campo da dança, são reconhecidos entre amadores e profissionais.



em projetos especiais. Pamela faz parte de uma geração de intérpretes bem-sucedidos que cresceu junto com as grandes companhias e ajudou a consagrar o estilo e o nome de certos coreógrafos a partir dos anos 1990.

Paralela a sua atuação como intérprete, ela criou vários solos e participou de importantes coletivos de improvisação reconhecidos na América do Norte – experiência de extrema importância que a singulariza enquanto artista e na qual ela estabeleceu uma série de relações sociais e artísticas. *The Sunday Project*, criação que é analisada neste artigo, insere-se neste perfil de criações que estão à margem das grandes produções. Cabe destacar também sua formação universitária em literatura e, mais recentemente, a obtenção de um mestrado em dança; capital cultural que fortalece seu interesse no entrelaçamento de teoria e prática de dança, como os exemplos que veremos a seguir em *The Sunday Project*.

The Sunday Project

A criação *The Sunday Project* foi minha primeira observação de campo. Trata-se de um solo realizado através de uma improvisação estruturada, onde a artista assina como coreógrafa-intérprete. Esta criação foi apresentada no teatro juntamente com uma outra coreografia chamada *Being Susan Sontag*.⁵ A idéia de criar um espetáculo inspirado na figura da ensaísta americana teve o propósito de buscar determinados limites para a criação. O nome da criação, *The Sunday Project*, é inspirado do nome de família da escritora: Sontag em alemão significa domingo. Para elaborar esta criação com base na improvisação em dança, Pamela decidiu aleatoriamente trabalhar oito domingos, que foram seguidos de uma estréia no teatro com quatro noites de espetáculos. Apresentarei em seguida alguns momentos destes encontros. Como Montreal é uma cidade efetivamente bilíngüe, e os convidados às vezes falavam em inglês, às vezes em francês, decidi manter a língua original dos textos escritos pelos convidados, mantendo desse modo o caráter poético e abstrato destes textos.

O ritual dos encontros

Cada encontro se desenrolava dentro de uma estrutura similar. Pamela e eu chegávamos no estúdio Flak⁶ às 13h30. Não havia uma sistematização de aquecimento; às vezes ela se aquecia, outras não. O convidado chegava às 14h e Pamela nos apresentava. Havia sempre uma conversa informal antes de ela começar a dança. Logo em seguida, ela explicava o procedimento ao convidado. Em geral, este trazia consigo um objeto, que poderia inspirar a improvisação executada por Pamela.

O procedimento de cada encontro também mantinha uma certa estrutura. O convidado deveria observar a coreografia durante 30 minutos, marcados por um despertador. Tocado o despertador, Pamela fazia uma pergunta: O que aconteceu? A partir desta questão, ela e o convidado escreveriam durante 10 minutos. A seguir, cada um iria ler em voz alta o texto escrito. O texto do convidado ficava com a Pamela, como contribuição para a criação. Depois dos oito encontros, eles foram reunidos para as apresentações no teatro. Aos oito convidados destes oito encontros foi oferecido um pequeno cachê como pagamento, transação que reforçava a entrega do texto por parte do convidado. Como era uma criação de pequeno porte, alguns convidados doaram seu cachê ao projeto.

Primeiro encontro: observar, refletir e descrever

A primeira convidada dos encontros dominicais foi a bailarina Lin Snelling. Ela levou um cartão-postal de Egon Schiele, de uma mulher nua sentada numa cadeira. Havia uma atmosfera feminina e sensual que vinha da inspiração do cartão-postal e também da presença da convidada. A coreografia da Pamela mobilizava bastante a coluna, utilizando-se de ondulações e movimentos amplos de braços, uma movimentação bastante refinada. Em contraponto, ela deixava, às vezes, escapar movimentos e ações cotidianas como observar, sentar, pensar e arrumar os cabelos. Em um dos momentos mais interessantes do espetáculo, ela sentou-se em um ventilador que estava no estúdio. Neste momento, ela parecia a mulher do cartão-postal de Schiele, sentada, observando e pensando. Ao mesmo tempo, a figura desta mulher era quase um espelho daquela que a estava observando: Lin, a convidada. De

⁵ As duas criações, sobretudo *Being Susan Sontag*, tinham inspirações na figura da ensaísta americana. Neste artigo, a análise é somente da criação *The Sunday Project*.

⁶ O estúdio Flak pertence à companhia de dança Flak, dirigida pelo coreógrafo José Navas. O estúdio foi oferecido a Pamela como residência artística para a criação *The Sunday Project*.



algum modo, eu também me identifiquei com a figura representada em cena.

Assim que o relógio despertou, marcando os 30 minutos decorridos, Pamela lançou a pergunta “O que aconteceu?” Então, elas escreveram por 10 minutos e, depois, cada uma leu o texto para a outra. Neste primeiro encontro, eu entendi um dos procedimentos importantes da criação *The Sunday Project*, onde os verbos observar, refletir e descrever eram de extrema importância e se encontravam nos textos dos convidados (que na verdade também eram testemunhas e colaboradores). Abaixo, parte do texto escrito por Lin na sua reflexão sobre o que se passou durante os 30 minutos em que Pamela dançava.

“I remember her sitting on the fan, unplugged
She sat and she looked
It was like a painting
She waited but I but I what what what
There are no words here
Instead I am brought into my own body as I watch
As we watch each other
The strangeness of it, the black and flesh of her moving;
up to the brick wall, she takes out her hair, what happened
I can tell”⁷

(Lin Snelling, textos de *The Sunday Project*, 2006.)

Segundo encontro: coletar as experiências

A segunda convidada foi a videasta Liz Miller. Ela esqueceu de levar um objeto que pudesse servir para a criação, sendo a única testemunha/colaboradora que não levou nada. A convidada pegou, então, uma jarra de água que estava na sala por acaso e a deu para Pamela. Ao começar a dança, a sensação do tocar foi evidenciada pelo contato de Pamela com a água dentro da garrafa, a própria materialidade da jarra, e depois a pele no chão e nas paredes da sala. O barulho da água dentro da jarra, quando Pamela mexia com a mão, evidenciava o sentido da escuta dentro da sala; foi o encontro onde a percepção dos sentidos estava mais presente. Os movimentos de respiração do corpo no momento em que a bailarina-criadora, deitada, colocava a jarra no ventre também valorizavam os sentidos da escuta, do toque,

⁷ Eu lembro dela sentada no ventilador, desligado / Ela se sentava e observava / Era como uma pintura / Ela esperou, mas eu, mas eu o que, o que, o que / Não há palavras aqui / Em vez disso eu sou trazida para meu próprio corpo enquanto eu assisto / Como assistimos uns aos outros / A estranheza disso, o preto e carne dela se mexendo; até a parede de tijolo, ela arranca o seu cabelo / O que aconteceu / Eu posso contar. (Tradução da autora).

do olhar e do olfato. Dados os 30 minutos, o despertador tocou. Por coincidência, as duas terminaram o texto com a mesma palavra, *unexpected* (inesperado).

Foi neste dia que eu entendi que aqueles encontros não eram apenas parte do processo de criação; eles eram “espetáculos” em si. Em uma conversa informal, após a leitura dos textos, Pamela falou para Liz que ela se sentia uma etnógrafa que mostrava os resultados a partir de uma coleta de experiências. Finalmente, o resultado da improvisação em dança vinha imediatamente após esta coleta. Era por isso que, para ela, estes encontros não eram ensaios, mas já eram um tipo de espetáculo. Quando eu realizei as entrevistas para me certificar deste ponto de vista, ela reforçou este aspecto da criação. Para Pamela, os oito encontros no estúdio Flak que precederam as apresentações públicas no teatro já eram espetáculos. Ela estava sempre em cena; não lhe interessava a sua presença no processo de criação, e sim sua presença na cena. O importante era estar diante de uma pessoa, de um público. Neste sentido, a artista toca numa problemática muito atual para a dança e o teatro contemporâneo: a noção de presença. Esta noção é claramente influenciada pela performance, onde a intensificação da presença através do ato *aqui e agora* (ato único) é fundamental. Vários são os autores em artes cênicas (FÉRAL, 2008; LEHMAN, 2002; PAVIS, 2007) que citam este aspecto relativo à performance como uma característica que vem influenciando fortemente o teatro e a dança. Nesta criação, não encontramos a famosa tríade processo/resultado / difusão. Em *The Sunday Project*, trata-se de uma desconstrução de processo tradicional de criação em dança. Trata-se de articular o “work in progress” à Yvonne Rainer.⁸ Mesmo que nos dias atuais estes aspectos *performativos* não representem uma ruptura estética como nos anos 1970, eles vêm sendo incorporados por certos artistas e as pequenas produções são um terreno fértil para eles se desenvolverem.

Terceiro encontro: captar o vivido

O terceiro convidado foi um artista polivalente, o músico, compositor e escritor Robert Racine. Neste dia, a coreografia foi muito fluida. Houve muita entrega ao movimento, com uma rica composição coreográfica com braços e pernas em muitas direções. O texto do convidado fazia referências aos movimentos e a um dos

⁸ Bailarina, coreógrafa, cineasta e teórica Americana. Yvonne Rainer faz parte da geração da dança pós-moderna americana e é uma das figuras decisivas dos anos 1960 entre a vanguarda artística.



dispositivos da criação, que era pensar e escrever sobre o ato de dançar. Como traduzir o ato da dança?

“Déverser dans sa main le prolongement de soi.
Les mains ont raconté la danse du corps et des pieds.
Les yeux bleus et les cheveux blonds ont accompagné
les poses, les mouvements, les souffles de la grande
famille humaine et corporelle.
Il s’est passé un temps doux et précis, un espace où
le regard et les paupières ont dansé pour le témoin,
les témoins.
Les yeux à côté d’une lentille de caméra ont suivi la
trajectoire du maître-bouger dans ses réflexions sur l’«
être-là » pour soi, pour nous et eux.”⁹
(Robert Racine, textos de *The Sunday Project*, 2006).

De acordo com o depoimento de Pamela nas entrevistas, esse procedimento da criação que propunha refletir e escrever sobre o ato de dançar era um desejo dela de captar o vivido em duas dimensões. Primeiro, tratava-se, em cena, de colocar a atenção nas sensações vividas, relativas ao movimento, aos objetos, ao contexto e à presença do convidado. Segundo, tratava-se de achar uma maneira de falar sobre a sensação de fazer e de ver a dança. Ou seja, a busca de racionalização daquilo que é da ordem do vivido. Em outras palavras, uma prática reflexiva por parte do artista que também é oferecida ao espectador.

Quinto encontro: lidar com os julgamentos

A convidada do quinto encontro foi Michele Luchs, professora de primeiro grau, amiga de Pamela na época da faculdade. As duas tinham dividido um quarto no alojamento na universidade. O objeto que a convidada levou para a criação foi uma velha agenda dessa época, que ela achou durante uma faxina. Foi o encontro onde a coreografia se utilizou de movimentos menos vigorosos, menos acabados, menos “dançantes”, em prol de movimentos mais cotidianos, como caminhar, cambalear, falar e gritar. Foi também o dia em que Pamela utilizou mais sua voz em meio aos movimentos. No começo da improvisação, destacavam-se os sons guturais e palavras distorcidas. Aos poucos, as palavras tornavam-se

mais audíveis. “What’s ? Where, where, where are you? Mother... Come in...” A utilização do objeto se deu de maneira muito livre. Neste dia, Pamela botou a agenda nas costas, apoiada nas calças: assim ela andava e dançava em círculos pela sala, às vezes cambaleando. Ela soletrava números: 755 37 79 6239, etc; chamava por nomes como Julia, Suzan, Charles, Jorge Kevin, Thrisha. A conexão com o passado era evidente. A dança terminou com ela cantando um hino de escola.

O texto da convidada falava sobre o passado e descrevia uma certa atmosfera da coreografia: o primeiro amigo, o primeiro namorado, o primeiro número da primeira casa, as combinações de senha. Segundo o texto de Michele, Pamela dança com a agenda nas costas carregando o peso do passado. Já o texto de Pamela, além da nostalgia, explicitava também a contradição entre a liberdade de criar e a dificuldade de lidar com os julgamentos durante a criação, como na frase “I wanted to go there. I let myself go there. I permitted liberation, but smugness reared its ugliness.” Aspectos artísticos enraizados na prática e no corpo que demonstram a dificuldade de se livrar de um passado rigoroso e austero do balé.

All these things in my head, these pathways in the body. I wanted to go there. I let myself go there. I permitted liberation, but smugness reared its ugliness. Smile inside the hands and fingers to the mouth. Saw reiteration in the arc on the fall, floor, floor, floor. Sitting facing cardinal points. I tried to remember the numbers, all the numbers of Worcester, Massachusetts, but people came too...
How to arrive in this unattainable fullness...

Upstage away from the camera over and over to repeat the classical running away, running away from the inevitable bliss of over indulgence. Sorry, sorry again. I needed to do that relevé passé again to see where it went, to feel the knee open and the toes support the falling, the national hail of Romeo and Julia. What happened happened. In the head. I can’t avoid the last 48 hours, the last 45 years happened.
(Pamela Newell, textos de *The Sunday Project*).¹⁰

⁹ Conduzir pela mão o prolongamento de si. As mãos contaram a dança do corpo e dos pés. Os olhos azuis e os cabelos loiros acompanharam as poses, os movimentos, as respirações da grande família humana e corporal. Se passou um tempo suave e preciso, um espaço onde o olhar e as pálpebras dançaram para a testemunha, as testemunhas. Os olhos ao lado de uma câmera seguiram a trajetória do mestre-dançarino na sua reflexão de “estar-aqui” para si mesmo, para nós e para eles. (Tradução da autora).

¹⁰ Todas estas coisas em minha cabeça, estes caminhos no corpo. Eu queria ir lá. Me deixei ir lá. Eu permiti a liberação, mas a presunção apareceu com a sua feiúra. Sorriso dentro das mãos e dedos à boca. Vi repetição no arco sobre a queda, chão, chão, chão. Sentada diante dos pontos cardeais. Eu tentei lembrar os números, todos os números de Worcester, Massachusetts, mas as pessoas vieram também... Como chegar a esta plenitude inatingível... No fundo do palco, longe da câmera, de novo e de novo para repetir a clássica fuga, fuga da inevitável felicidade dos excessos. Desculpa, desculpa novamente. Eu precisava fazer esse *relevé passé* novamente para ver onde ele ia, sentir o joelho abrir e os dedos dos pés apoiarem o cair, o grito nacional de Romeu e Julia. O que aconteceu aconteceu. Na cabeça. Eu não posso evitar as últimas 48 horas, os últimos 45 anos aconteceram. (Tradução da autora).



Estes valores no corpo, que resistem a se transformar, escritos de maneira poética no texto de Pamela, também foram encontrados como ponto de vista em suas declarações nas entrevistas. Para Pamela, 75% da dificuldade de trabalhar com improvisação é lidar com julgamentos. Segundo a artista, algumas frases soavam freqüentemente em sua cabeça. O que eu faço é bom? Eu estou me repetindo? Será que eu vou sempre no mesmo lugar com a minha imaginação? Este tipo de questionamento carrega aspectos pontuais de hesitação e julgamento ligados às práticas corporais e artísticas. Certos aspectos, ligados especificamente à dança, outros aspectos, próprios do contexto das artes, como o dilema de ser inovador e de se ultrapassar conceitualmente. É neste sentido que a prática artística e corporal ultrapassa questões somente ligadas ao fazer da obra, nos seus aspectos artísticos e formais. A prática artística, como eu demonstro nestes exemplos, se mostra como dimensão sensível às questões de poder e de dominação. No caso da dança, não somente enquanto gesto e movimento, mas como modo de agir, enquanto senso prático, como manifestação do habitus. A prática carrega as questões relativas ao espaço ao qual pertence o artista e suas criações. Mesmo tendo participado de grandes produções em dança contemporânea, em meio às práticas dominantes, Pamela sempre se dedicou a pequenas criações e manteve passagens por diferentes coletivos de improvisação. Nestes *nichos artísticos* as hierarquias são menos estabelecidas, dado o contexto menos mediatizado, institucionalizado e, finalmente, menos disciplinado. Este *aller-retour* de alguns artistas entre grandes e pequenas produções, como é o caso do objeto deste estudo, mostra o dinamismo dos artistas em espaços distintos e como o seu capital corporal se mobiliza de maneira diferente nestes dois pólos de produção. Nas práticas dominantes, o capital corporal do bailarino está freqüentemente a serviço de concepções diretivas do coreógrafo. Em criações como *The Sunday Project*, o artista encontra uma ocasião de revisitar, de transformar e de questionar certas incorporações.

Outros encontros se seguiram com outros aspectos importantes sintetizados pelos verbos escrever, compartilhar, emocionar-se, abstrair-se. Neste artigo, optei por escrever parte destes encontros, mantendo a dimensão descritiva de inspiração etnográfica. Por outro lado, o detalhamento de certos aspectos da criação é próprio do estudo de caso que se interessa pelo *como* e pelo *porquê* de certos fenômenos. Esta escolha busca demonstrar a riqueza, a singularidade, a complexidade de criações que se situam à margem de grandes produções. *The Sunday Project* é um exemplo, dentro de um setor mais

restrito de pequenas produções, quase independentes, onde os aspectos artísticos propõem alternativas frente às práticas dominantes.

Tangente

As apresentações na sala *Tangente*, que se seguiram aos oito encontros dominicais, também estavam baseadas em improvisação e buscavam retomar a atmosfera dos encontros. Os textos, tanto os de Pamela quanto os dos convidados, tinham sido gravados na voz de três bailarinas. Esses registros serviram de trilha sonora para o músico Dino Giancola, que os modificava e intercalava com música, como um DJ. Às vezes, era possível entender um grande parágrafo, outras vezes só algumas frases, ou ainda palavras e sons que se repetiam como uma música indiana. Às vezes, também os textos eram sobrepostos a uma música de fundo. A luz, também utilizada com base na improvisação, transformava-se de acordo com a colaboração entre o iluminador Yan Lee Chan e Pamela. Os textos (ora poéticos, ora abstratos, ora simples descrições, ora reflexivos) misturavam-se à coreografia de Pamela, mantendo o frescor e a atmosfera dos encontros. A cada noite, estas fusões entre a música e os textos eram modificadas, reeditando a espontaneidade da criação.

Conclusão

Na criação de *The Sunday Project*, a improvisação aparece como uma prática que reforça a originalidade do bailarino como criador, conferindo-lhe desta maneira um capital simbólico importante no campo da dança – bailarino-criador, autor da obra em colaboração com os outros elementos em cena. A improvisação também favorece a utilização de ações cotidianas na coreografia, minimizando a composição de movimentos e a valorização excessiva da técnica no conjunto da criação, reduzindo desta maneira a importância de aspectos tradicionalmente espetaculares e virtuosos, fortemente hierarquizados. Um outro elemento importante nesta criação é o cruzamento interdisciplinar entre reflexão, escrita e dança, que permitiu a troca entre linguagens. A experiência em educação somática de Pamela é também uma das fontes da dimensão reflexiva de sua prática artística. Finalmente, os aspectos ligados à improvisação, à interdisciplinaridade e à colaboração demonstram uma certa autonomia dos bailarinos-criadores, como é o caso de Pamela, diante das expectativas do grande público de maneira geral, sobretudo no que se refere ao virtuosismo.



O fato de atribuir um papel mais ativo ao espectador, de diferentes maneiras e com diferentes graus de participação, como no caso de *The Sunday Project*, oferece uma alternativa a um papel tradicionalmente passivo. Em *The Sunday Project*, é oferecida ao convidado uma dinâmica de testemunha e de colaborador, o que solicita a ele um papel mais ativo. Esta abertura diante do público, mesmo que parcial e restrita, constitui uma estratégia que desequilibra os modelos autoritários e diretivos da criação para o outro. Acredito que reside aí uma dimensão política das artes cênicas, onde diferentes possibilidades de colaboração e de improvisação concebem novas formas de participação, percepção, liberdade e sociabilidade. Um dos desafios da contemporaneidade nas artes cênicas ainda é oferecer ao espectador tradicionalmente passivo novas maneiras de trocar, de interagir, de dialogar e de colaborar.

Referências

- ARBOUR, Rose Marie. *L'art qui nous est contemporain*. Montréal: Éditions Prendre Parole, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *Le sens pratique*. Paris: Editions de Minuit, 1982. 474 p.
- BOURDIEU, Pierre et WACQUANT, Loïc J.D. *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*. Paris: Seuil, 1992.
- DANTAS, Mônica. *Dança, o enigma do movimento*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.
- FAURE, Sylvia. *Apprendre par corps: socio-anthropologie des techniques de danse*. Paris: La dispute, 2000.
- _____. *Corps, savoir et pouvoir*. Sociologie historique du champ chorégraphique, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2001. 181 p.
- FÉRAL, Josette. Entre performance et théâtralité: le théâtre performatif. *Théâtre/Public*, n. 190, p. 28-33.
- FORTIN, Sylvie (Dir.). *Danse et santé: du corps intime au corps social*. Montréal: Presses de l'Université du Québec, 312 p.
- _____. L'éducation somatique: nouvel ingrédient de la formation pratique en danse. *Nouvelles de danse*, n° 28, p. 15-30, 1996.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse, 1997.
- PAILLÉ, Pierre. L'analyse par théorisation ancrée. *Cahiers de recherche sociologique*, v. 23, p. 147-181, 1994.
- THOMAS, Helen. *The body, dance and cultural theory*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

