

PASSOS, Juliana Cunha. Processos de criação em dança a partir de imagens. Campinas: UNICAMP. Instituto de Artes; Doutorado em Artes da Cena; Elisabeth Bauch Zimmermann. FAPESP; DR-2. Artista da dança, professora e pesquisadora.

### RESUMO

Este texto apresenta trecho da pesquisa de Doutorado em Artes da Cena (UNICAMP) em andamento que investiga a utilização de improvisações no processo de criação em dança e as possibilidades de relação entre a Dança e os elementos da linguagem visual e musical. Estão sendo utilizados dois métodos de Rolf Gelewski para conduzir os laboratórios de improvisação e criação em dança. Gelewski (1930-1988) foi um dançarino, professor, coreógrafo e pesquisador de dança alemão que lecionou na Escola de Dança da UFBA nas décadas de 1960 e 70.

A investigação partiu do questionamento: como elementos da linguagem musical e visual podem estimular a criação em dança? A sensibilização aconteceu por meio de elementos formais e estruturais das obras selecionadas ou relacionada aos seus conteúdos e significados. A metodologia da pesquisa incluiu desenhos livres e composições visuais, estimuladas por elementos da linguagem musical e corporal e a realização de improvisações livres e estruturadas, estimuladas por elementos da linguagem musical e visual.

É apresentado também reflexões sobre o processo de criação do estudo cênico “Doar-se dor”, a partir de improvisações inspiradas em obras de Paul Klee.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dança. Improvisação. Criação. Imagens. Rolf Gelewski.

### ABSTRACT

This paper presents part of the PhD Research in Arts Scene (UNICAMP) in progress that investigates the use of improvisation in the creative process in dance and the possibilities of relationship between dance and elements of Visual language and Musical language. During the research, two Rolf Gelewski's methods are being used to conduct improvisations and creation labs in dance. Gelewski (1930-1988) was a German dancer, teacher, coreographer and researcher who taught at the Dance School of the UFBA in the 1960s and 70s.

The research begins on the question: how elements of musical and visual language can stimulate creation in dance? Sensitization occurs through formal and structural elements of the selected artistic works or relating to the content and meaning. Impressions, feelings, memories or aroused mental images can be the impetus that will lead to creation. The research methodology includes free designs and visual compositions, stimulated by elements of music and body language. It also includes the execution of free and structured improvisations, stimulated by elements of musical and visual language.

This paper also appears reflections on the process of creating the scenic study “Doar-se dor” from improvisations inspired by the works of Paul Klee.

**KEY-WORDS:** Dance. Improvisation. Creation. Images. Rolf Gelewski.

A pesquisa teórico-prática de Doutorado “O processo de criação em dança e sua relação com elementos da Arte Visual e Musical: uma proposta de utilização de método de improvisação de Rolf Gelewski” está sendo desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UNICAMP, sob orientação da professora Doutora Elisabeth Bauch Zimmermann com financiamento da FAPESP (2012/2016).

Esta pesquisa se relaciona à utilização de improvisações no processo de criação em dança, considerando dois métodos elaborados por Rolf Gelewski<sup>1</sup> e as possibilidades de relação entre a Dança e elementos da Linguagem Visual e Musical. Tem como objetivos principais realizar um resgate do trabalho artístico-pedagógico de

---

1 Para maiores informações acesse: [www.casasriaurobindo.com.br](http://www.casasriaurobindo.com.br) Ver também PASSOS, Juliana Cunha. Rolf Gelewski e a improvisação na criação em dança: Formas, Espaço e Tempo. Curitiba-PR: Prismas, 2015.

Gelewski, pouco difundido nos meios artísticos e de ensino de dança no Brasil; e retomar e aprofundar sua pesquisa relacionada à utilização de improvisações em processo de criação em dança.

Também propõe a utilização de improvisações como recurso pedagógico, estimulando e desenvolvendo capacidades criativas, reflexivas e expressivas dos artistas voluntários da pesquisa, além da realização de reflexões teóricas e vivências práticas de materiais didáticos de Gelewski e uma experiência de processo criativo coletivo em dança.

A metodologia está relacionada às três etapas da pesquisa: teórico-histórica, pedagógica e artístico-criativa. Assim, na primeira parte da pesquisa, incluiu pesquisa bibliográfica dos conceitos abordados (improvisação, processo criativo, linguagem musical e visual) e de textos e publicações de Gelewski.

Na segunda parte, pedagógica, incluiu a elaboração de exercícios de improvisação (estruturada e livre), baseados na publicação *Ver ouvir movimentar-se: dois métodos de improvisação e reflexões referentes à improvisação na dança* (Gelewski, 1973). Incluiu também a pesquisa e seleção de obras musicais e imagens que foram utilizadas nos laboratórios de improvisação com os artistas voluntários.

Nesta etapa foram realizados encontros semanais com os artistas voluntários para discussão da pesquisa, reflexões sobre os conceitos abordados e realização de propostas didáticas em laboratórios de improvisação. A elaboração dos laboratórios de improvisação (estruturada e livre) aconteceu a partir de dois temas: possibilidades de relação entre Música e Dança (elementos da linguagem musical estimulando a criação de movimentos) e entre Artes Visuais e Dança (elementos da linguagem visual estimulando a criação de movimentos).

O desenho como recurso expressivo está presente também no primeiro tema, porém como um intermediário entre a música e a dança, entre a percepção interna da música ouvida e sua exteriorização e representação em desenhos. Já no segundo tema, a imagem (elemento pictórico) é utilizada como estímulo para as improvisações. A sensibilização acontece por meio de cores, formas, linhas, luz e sombra e não mais por timbres, melodias, pulsação ou ritmo. As sensações, sentimentos, memórias ou imagens mentais despertadas pela imagem (ou por algum de seus elementos) são o impulso que conduz a criação.

O processo criativo é estimulado a partir de diferentes abordagens de imagens (previamente selecionadas) em improvisações de dança. Poderão ser abordados elementos estruturais ou composicionais, elementos relacionados aos níveis de inteligência visual, aos possíveis conteúdos e significados percebidos, associações mentais ou expressivas, entre outros.

Na última etapa da pesquisa, estão sendo realizados laboratórios de improvisação e criação que exploram as inter-relações entre as linguagens corporal, musical e visual. Estas relações acontecem a partir da elaboração de desenhos livres e composições estimuladas por elementos da linguagem musical e corporal e da realização de improvisações livres e estruturadas estimuladas por elementos da linguagem musical e visual.

### **Rolf Gelewski e a improvisação na dança**

Segundo Gelewski (1973a, p.16), as improvisações são um importante recurso didático objetivando o treino das capacidades de reação, concentração e sensibilidade, além das qualidades expressivas, imaginativas e criativas dos artistas. O objetivo indireto situa-se na dimensão do humano, no sentido do crescimento do artista como indivíduo, consistindo na ligação dinâmica do consciente com o inconsciente.

Este processo se efetua, principalmente, através de uma solicitação e

treinamento de poderes mentais (da concentração, percepção e distinção, em especial) e sua direta interligação com atividades rítmicas, físicas, expressivas e espontâneas, acrescentando-se ainda a este processo, como fator insubstituível, a presença do acontecimento sonoro (GELEWSKI, 1973a, p.16).

Gelewski estruturou diversos materiais didáticos relacionados ao uso de improvisações na dança, como Ver-ouvir-movimentar-se versão I (1973) e II (1980), Estruturas Sonoras 1 (1973) e 2 (1975), Estudo do espaço (1967) e Estudo básico de formas (1971). Em suas aulas, utilizava tanto a improvisação livre quanto a improvisação estruturada, partindo de estruturas mais diretivas para as mais livres, e também utilizando o princípio da reflexão e do intelecto no movimento, não somente a utilização da percepção, sensação ou intuição.

A improvisação estruturada é um método para a realização de uma movimentação corpórea espontânea e criativa que procura conduzir a pessoa gradativamente a uma experiência do corpo, que deve culminar com sua libertação das limitações e desconfianças que a educação, a convenção e as vivências inserem nele.

A improvisação estruturada é um processo que visa construir, a partir de poucos elementos iniciais, uma consciência real que possa ser, para o indivíduo, apoio e fonte continuamente promotora de um trabalho de autodescoberta e autoformação (GELEWSKI, 1980, p.2).

A publicação Ver ouvir movimentar-se de Rolf Gelewski é composta por dois métodos para o ensino da improvisação na dança. O primeiro, o método de improvisação estruturada, parte da realização de correspondências fundamentais entre música e movimento efetivadas de uma maneira consciente e objetiva, sem eliminar fatores da espontaneidade e vivência dinâmica do intérprete. Este método foi concebido na forma de um exercício modelo, desdobrado em nove fases principais de trabalho, referentes a improvisações individuais de dança e a audições de músicas.

Com relação à utilização de músicas, Gelewski (1973b, p.15), salienta que há duas formas distintas: aplicar a uma só música todo o conjunto de fases (ou as fases que se queira trabalhar) ou usar várias músicas para a execução repetida de uma mesma fase.

O primeiro modo, pela colocação de um mínimo de material musical, significa um desenvolver e prosseguir diretos do processo didático, como proposto pelo próprio exercício, conduzindo ainda, pela repetição e múltipla aplicação de uma mesma música, a um conhecimento aprofundado da música utilizada; o segundo modo, pela aplicação de um material musical variado, tanto educa a capacidade de reação e discernimento e a adaptabilidade do aluno quanto possibilita, pela repetida execução de uma mesma fase, a concentração no princípio-base desta fase e assim sua experiência intensificada e mais consciente (GELEWSKI, 1973b, p.15).

Gelewski (1973a, p.11) ressalta a importância do ouvir e o valor da concentração. Ouvir é uma atividade do silêncio, uma vivência da concentração, um abandono de si e um gesto puro de entrega. Ouvir significa abrir-se, receber e deixar o recebido entrar em si, lá dentro despertando ou aquietando, trabalhando, modificando.

Para ouvir uma música é necessário silêncio e concentração, ouvir sem preconceitos ou expectativas pré-estabelecidas. Não somente o ouvido deve escutar a música mas todo nosso ser. A música é um organismo “vivo”, pulsante cuja vibração nos atinge totalmente.

As nove fases do primeiro método, de improvisação estruturada, consistem em:  
FASE 1: improvisação – reação espontânea, sem determinação específica.

Ouvir a música uma ou duas vezes, de maneira bem concentrada e em seguida, sem comentar ou analisar a música, improvisar livremente com espontaneidade.

FASE 2: audição – conscientização fundamental da música. Ouvir a música novamente de forma concentrada e intensificar o contato a partir de duas possibilidades: considerar a música como fenômeno artístico, percebendo seu caráter, expressão, significados ou considerar a música como criação de uma determinada época e cultura, analisando a vida do compositor e o contexto histórico.

FASE 3: improvisação – unificação da movimentação por meio de uma redução máxima da reação física à música. Realizar um único movimento durante toda a duração da música, sem interrupção de maneira lenta e contínua.

FASE 4: audição – conscientização do desdobramento básico da estrutura formal da música e de seus determinados elementos constituintes. Ouvir a música e identificar suas partes principais (sub-unidades maiores).

FASE 5: improvisação – estruturação quantitativa da improvisação, sem distinção qualitativa dos movimentos aplicados. Realizar um único movimento para cada uma das partes principais da música, percebidas na fase anterior. A sucessão dos movimentos deve ocorrer de maneira contínua, causando a impressão de ser o desdobramento de um único movimento.

FASE 6: improvisação – estruturação quantitativa da improvisação, com distinção qualitativa dos movimentos aplicados. Realizar um único movimento distinto para cada uma das partes principais da música, percebidas na fase anterior. Cada movimento deverá apresentar um modo de movimentação distinto, por exemplo, diferentes ações (salto, giros, locomoção), partes do corpo (ou corpo todo), muito e pouco, perto e longe, curvo e reto, entre outros.

FASE 7: audição – conscientização quanto às correlações, correspondências e funções das diversas partes e elementos, identificados na fase 4, dentro da unidade musical. Ouvir a música novamente e perceber a relação das partes com o todo da unidade musical.

FASE 8: improvisação – criação espontânea de sucessões de modos de movimentação, em correspondência consciente à evolução da unidade musical. Realizar uma improvisação livre, desenvolvendo espontaneamente sucessões de modos de movimentação que estejam em plena concordância com a evolução e unidade da música, a partir da audição da fase anterior.

FASE 9: improvisação – estruturação qualitativa pré-elaborada da improvisação, em correspondência consciente à evolução da unidade musical. Elaborar uma ou mais estruturas para a realização de improvisações, procurando corresponder o mais consciente possível à evolução e organicidade da música, a partir das partes ou elementos musicais escolhidos.

Segundo Pereira (2014, p.44), este primeiro método conduz à improvisação estruturada e pode ser considerado como um processo preparatório para elaboração de composições em dança. Já o segundo método conduz à improvisação livre.

O primeiro método parte da exploração gradativa dos movimentos do corpo, com uma complexidade crescente, apoiada na exploração da estrutura da peça musical, do seu aspecto mais simples até o mais elaborado. A análise musical proposta acontece, porém, exclusivamente através do ouvir direto e concreto da peça musical, e não a partir de um conhecimento prévio da teoria musical convencional. (PEREIRA, 2010, p.33)

O segundo método contido na publicação, de improvisação livre, visa realizar uma aproximação à unidade original de movimento e som, em uma base correspondente ao nível mental e interior do ser humano. Não pretende ser uma volta aos moldes

primitivos ou um retrocesso para estágios menos conscientes. O objetivo do método é muito mais um crescer em consciência e um ir-além, um intensificar e unificar (no sentido de centralizar) do que um voltar e retroceder.

Segundo Gelewski (1973b, p.25), o trabalho proposto neste método, consta, em primeiro plano, da realização prática de exercícios, procurando evitar todo lastro teórico e exclusivamente intelectual, ainda que processos de conscientização sempre se coordenem com as experimentações concretas.

Com apoio em uma redução inicial da multiplicidade ao absolutamente básico e na efetuação de uma pesquisa de relações elementares entre dança e música, realiza-se uma renovada e mais funda interligação de movimento, figura e som, uma reaproximação à fundamental unidade do ver, ouvir e movimentar-se no sentido de, desta maneira, se constituir um potencial que posteriormente irá expandir-se e desdobrar-se em poderes particulares, ações e comunicações distintas e variadas (GELEWSKI, 1973b, p.15).

As sete fases deste segundo método, de improvisação livre, consistem em:

FASE 1: concentrar-se na realização exclusiva no fator continuidade, qualidade essencial de toda unidade, realizando uma só forma de movimento elementar e potente sobre a música (ou parte dela ou frase musical). Sugere-se movimentos totais ou parciais em um dos oito percursos espaciais básicos (de baixo para cima, de cima para baixo, do lado direito para o esquerdo, do lado esquerdo para o direito, de trás para a frente, de frente para trás, de dentro para fora e de fora para dentro). Em cada execução, partir de uma posição inicial e terminar numa posição final que definam claramente as situações espaciais indicadas.

FASE 2: conscientizar desdobramentos orgânicos e primários da unidade musical e realizar movimentos contínuos correspondentes a eles, sob duas possibilidades: todos os movimentos representando segmentos de um único percurso espacial (mesma direção), separando-se por pequenas pausas ou cada movimento possuir uma direção espacial específica.

FASE 3: conscientizar desdobramentos menores da música e improvisar movimentos contínuos isolados ou sequências simples de movimentação. Introduzir as qualidades (estados) de mobilidade/imobilidade e movimentação no lugar/locomoção.

FASE 4: realizar sequências de movimentos com modos distintos de movimentação para cada um dos desdobramentos menores da música, por exemplo, diferentes ações (salto, giros, locomoção), partes do corpo (ou corpo todo), muito e pouco, perto e longe, curvo e reto, entre outros.

FASE 5: conscientizar determinados elementos característicos constituintes da estrutura musical e a correlação destes elementos, por exemplo, sequências de tons ou intervalos, terminações, repetições, contrastes, variantes, acentos, etc. Realizar improvisações estruturadas que representem as sucessões e correlações destes elementos.

FASE 6: conscientizar qualidades e aspectos mais centrais e globais da música, por exemplo, gradações de intensidades, distinção de atmosferas, evoluções expressivas, evoluções formais, etc. Realizar improvisações individuais, procurando em cada vez identificar-se o mais fundo possível com o aspecto escolhido.

FASE 7: improvisar livremente, correspondendo à música de maneira complexa. Possivelmente começar antes da música e terminar depois dela para criar um contexto maior.

O segundo método começa com uma improvisação completamente livre sobre uma peça musical, e se desenvolve para dentro de uma improvisação

estruturada em conexão com aspectos estruturais, tanto do movimento quanto da música com a qual se está trabalhando, para terminar novamente com outra improvisação completamente livre. Esta última improvisação livre acontece como o resultado da tomada de consciência por experimentação das estruturas pertinentes, de sua assimilação e, finalmente, do desprender-se delas, de seu abandono. (PEREIRA, 2010, p.33-34)

### O estudo cênico “Doar-se dor”

Apresento algumas reflexões sobre o processo de criação do estudo cênico, elaborado a partir de obra de Paul Klee (1920) e de músicas de Baden Powell (1966) e Villa-Lobos (1920), em versão instrumental de Yo-yoma (Obrigado Brazil, 2003).



Ilustração 1 – Litografia com aquarela de Paul Klee (1920) “A Spirit Serves a Small Breakfast, Angel Brings the Desired”, Collection SFMOMA.

Fonte: [http://www.sfmoma.org/about/press/press\\_news/releases/844](http://www.sfmoma.org/about/press/press_news/releases/844)

Ao me deparar com a imagem, fui tocada primeiramente pelas cores, um vermelho vivo e um amarelo, cores bem quentes. Em um segundo momento, pela imagem de um coração vermelho desenhado no centro da figura. Os traços da imagem são de uma sutileza e delicadeza admiráveis. Confesso que somente percebi o real significado da figura após ler o título da obra.

A princípio via somente as cores (o vermelho emoldurando o amarelo e viceversa), o coração e traços pretos suaves construindo uma figura vertical ao centro. Após o conhecimento da informação sobre o título, percebi que a figura possuía asas e carregava uma bandeja de café da manhã.

Após a observação da imagem, realizei improvisações livres com músicas diversas. Foi possível perceber algumas tendências de movimentação: movimentos mais contidos, contraídos e curvos realizados na região mediana (com ênfase nos braços e cabeça) e à medida que o corpo subia para a região da altura, incluía deslocamentos espaciais e os movimentos iam tornando-se mais amplos, enfatizando as formas curvas e o peso leve (parte superior do corpo).

Duas sensações ficaram bastantes presentes nas improvisações: o centro do peito (o coração) e o movimento curvo, a sinuosidade (ora com tensões e ora com suavidade). O doar-se para o outro, ato que muitas vezes traz um conforto, uma sensação de calma e tranquilidade, pode em algumas vezes trazer sofrimentos e angústias. Doar-se (sentimento que se projeta de dentro para fora, de você para o outro) sem receber o esperado causa dor (sentimento que invade de fora para dentro, do outro para você).

Durante as improvisações surgiu também uma terceira referência, algo relacionado com a cabeça e com os cabelos. Surgiram movimentos de puxar, embaralhar, acariciar. Esta personagem feminina, mulher com cabelos longos, não tinha rosto,

somente costas, braços e mãos. Em todo momento aparece de costas, em alguns poucos momentos de perfil e nos raríssimos momentos em que aparece de frente, os cabelos lhe cobrem o rosto. Mulher sem identidade. Doou-se demais e esvaziou-se.

Após esta primeira experiência de improvisações livres com músicas variadas, realizei outras improvisações sem música e busquei resgatar as imagens, as sensações iniciais e os movimentos realizados. Alguns movimentos e posições no espaço foram sendo definidos, porém o estudo permanece como uma improvisação estruturada, não há movimentos coreografados, somente posições iniciais e finais e determinados percursos espaciais pré-definidos.

Por fim, foram escolhidas músicas interpretadas pelo artista Yo-yoma em seu CD “Obrigado Brazil” (2003), para estimular e estruturar o estudo cênico, a partir de seus elementos (timbres, pulsação, melodia, harmonia, temas). Primeiramente todas as músicas foram ouvidas sem nenhum tipo de movimentação. As músicas “Apelo” (Baden Powell 1966) e “A lenda do caboclo” (Villa-lobos 1920) foram selecionadas por estabelecerem relações com as movimentações.

Foi definido também um vestido preto como figurino, com as costas em evidência, e as mãos e o coração foram pintados com tinta guache vermelha, com linhas que unem estes pontos tão presentes na obra de Klee e na movimentação.

Ressalto que a proposta de usar uma obra de arte como estímulo para criação em dança não se relaciona com a reprodução (ou representação) da imagem em linguagem da dança. O anjo com a bandeja de café da manhã de Paul Klee não é representado nesta figura feminina sem rosto. Porém algo os une: as mãos que doam seu coração. A minha dança representa o meu olhar sensível sobre esta imagem do anjo, os elementos que atraíram meu olhar e os significados que criei.

Cabeça, ausência de rosto, cabelos longos, mãos, coração, costas, tensão, braços, círculos, entregar. Razão e emoção buscando o equilíbrio numa corda bamba. Movimentos que ora parecem querer abrir o peito, o coração, ora parecem querer retirar algo da cabeça. Abrir o coração e apagar a memória ou apagar o coração e ativar a razão? Personagem sem rosto, que diz com as mãos. O sofrimento tem rosto? Doar-se Dor.

### **Referências Bibliográficas**

GELEWSKI, Rolf. *Estruturas sonoras 1: uma percepção musical elementar a ser aplicada na educação*. Salvador-BA: Ananda Educação – Nós Editora, 1973a.

\_\_\_\_\_. *Movimento, irradiação, transformação: Buscando a dança do ser*. Salvador-BA: Casa Sri Aurobindo, 1990.

\_\_\_\_\_. *Ver ouvir movimentar-se: dois métodos e reflexões referentes à improvisação na dança*. Salvador-BA: Nós Editora, 1973b.

\_\_\_\_\_. *Ver, ouvir, movimentar-se Versão II: um método para uma movimentação espontânea*. São Paulo: Casa Sri Aurobindo, 1980.

PEREIRA, Paulo J. Baeta. *A improvisação integral na dança*. Campinas-SP: Editora Medita, 2014.

\_\_\_\_\_. *Reconectando Corpo e Alma: Sobre o processo de improvisação e criação em dança*. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de Campinas, Instituto de Artes, Campinas-SP, 2010.