UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

RAFAEL HENRIQUE VIANA SERTORI

O INTÉRPRETE E A CRIAÇÃO EM DANÇA

CONVERSAS COM SEIS ARTISTAS
DA CENA DA CIDADE DE SÃO PAULO

SÃO PAULO
2016

RAFAEL HENRIQUE VIANA SERTORI

O Intérprete e a criação em dança

Conversas com seis artistas da cena da cidade de São Paulo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração
Teoria e Prática do Teatro

Orientadora
Profa. Dra. Sayonara Sousa Pereira

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Sertori, Rafael Henrique Viana

O Intérprete e a criação em dança : conversas com seis artistas da cena da cidade de São Paulo / Rafael Henrique Viana Sertori. -- São Paulo: R. H. V. Sertori, 2016.
177 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientadora: Sayonara Sousa Pereira
Bibliografia

1. Intérprete de dança 2. Atuação do intérprete 3. Criação em dança 4. Cena contemporânea 5. Pesquisa qualitativa I. Pereira, Sayonara Sousa II. Título.

CDD 21.ed. - 792;

792.8

Nome: SERTORI, Rafael Henrique Viana

Título: O Intérprete e a criação em dança: conversas com seis artistas da cena da cidade de São Paulo.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de mestre em Artes Cênicas.

Aprovado em: 12 de Dezembro de 2016

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Sayonara Sousa Pereira

Instituição: ECA/USP

Profa. Dra. Juliana Moraes

Instituição: Centro Universitário Belas Artes/SP

Profa. Dra. Marília Velardi

Instituição: EACH/USP

Ao meu amado amigo e irmão,
Rodolfo Sertori.

Agradecimentos

À querida Profa. Dra. Sayonara Pereira, pela orientação, amizade, parceria, companheirismo, paciência e coragem em se lançar comigo pelos caminhos tortuosos desta pesquisa.

À Profa. Dra. Marília Velardi e à Profa. Dra. Andreia Nhur, por gentilmente terem aceitado participar da banca de qualificação desta pesquisa.

Aos colegas, funcionários e professores da ECA/USP e à equipe da Multiofício – ECA.

Ao Sérgio Segal, pela criação do design gráfico da capa desta dissertação.

À FAPESP, por ter concedido o apoio financeiro para a realização deste trabalho, sob processo nº 2015/02320-8, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)*.

Às amigas-irmãs Aline Alves e Bárbara Lins, por fazerem da nossa casa um lar e por terem acompanhado, de perto e ativamente, todo o percurso desta pesquisa. Gratidão!

À Mayra Coelho, querida amiga que, gentilmente, contribuiu de modo significativo com a realização desta pesquisa.

Aos amigos mais que queridos Nathália Bonilha, Fábio Batista, Tiago Nogueira, Emily Staub, Inês Bushatsky, Gabriela Mafud, Diego Arvate, Isabella Mariotto, Renata Martins, Júlia Burnier, Luiza Rolla, Bruna Carvalho e Heloísa Rebello: agradeço o carinho, a confiança e o coração quente de cada um de vocês!

Aos parceiros do LAPETT: Nadya, Danilo, Vanessa, Daiana, Carla, Daniel, Luiza, Wesley, Sofia, Marina, Kalisy, Ametonyo, Nina, Du, Letícia, Leticia Olivares. Muito obrigado pelas trocas, pelo aprendizado, pelos momentos que passamos juntos.

À Vanessa Macedo, pela amizade, companheirismo, confiança e parceria. Agradeço pelos aprendizados constantes sobre dança e vida.

Aos queridos parceiros, amigos e intérpretes da Cia Fragmento: Maitê, Jéssica, Chico, Daniela, Flávia, Edgar, Diego e Iolanda. Muito obrigado pelas trocas, pelas danças e pelos bons momentos de tanto aprendizado.

À Morena Nascimento: gratidão por ter me possibilitado experienciar o furacão Antonia.

*As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do(s) autor(es) e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

Aos queridos parceiros Mariza Virgolino, Danielli Mendes, Malu Avelar, Chico Lima, Ricardo Januário, Bárbara Elias, Rafaela Sahyoun, Camila Pan, Wellington All, Carolina Bianchi, AnaCris Medina e Lulli: o que vivemos juntos é inesquecível!

Ao meu querido irmão Rodolfo, por sempre estar ao meu lado, por gentilmente ter colaborado com a realização desta pesquisa e por me ensinar tanto sobre a vida.

Aos meus queridos e amados pais, Neusi e José, por terem me ensinado tanto sobre os valores da vida!

E, principalmente, às artistas-intérpretes Angela Nolf, Danielli Mendes, Irupé Sarmiento, Lucienne Guedes, Maitê Molnar e Vanessa Macedo: muito obrigado por gentilmente terem colaborado com a realização desta pesquisa, aceitando serem entrevistadas. Sem vocês, nada disso teria sido possível!

“Um homem do povoado de Neguá, no litoral da Colômbia, conseguiu subir no alto do céu e na volta contou: disse que havia contemplado, lá de cima, a vida humana e disse que somos um mar de foguinhos. O mundo é isso, revelou: um monte de gente, um mar de foguinhos. Não existem dois fogos iguais. Cada pessoa brilha com luz própria, entre todas as outras. Existem fogos grandes e fogos pequenos; e fogos de todas as cores. Existe gente de fogo sereno, que nem fica sabendo do vento, e existe gente de fogo louco, que enche o ar de faíscas. Alguns fogos, fogos bobos, não iluminam nem queimam, mas outros... outros ardem a vida com tanta vontade que não se pode olhá-los sem pestanejar, e quem se aproxima, se incendeia.”

(Eduardo Galeano)

Resumo

SERTORI, Rafael H. V. **O Intérprete e a criação em dança: conversas com seis artistas da cena da cidade de São Paulo**. 2016, 177 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

A presente pesquisa, de natureza teórico-artística, propõe caminhos para investigarmos a figura e o fazer artístico do intérprete de dança na contemporaneidade, refletindo sobre algumas das principais especificidades de sua atuação. Pautado, sobretudo, no diálogo estabelecido com seis artistas que atuam na cidade de São Paulo, este estudo teve como principal objetivo pensar a dança do ponto de vista do intérprete. Desse modo, a pesquisa dá voz a seis intérpretes mulheres da cena contemporânea, trazendo à tona reflexões sobre os principais assuntos presentes em seus discursos, relacionados aos seus próprios contextos de trabalho. Além disso, esse estudo também pensa e estabelece relações entre a teoria e a prática da dança, a partir da elaboração de um solo cênico-coreográfico.

PALAVRAS-CHAVE: Intérprete de dança. Atuação do intérprete. Cena contemporânea. Criação em dança. Processos de criação. Pesquisa qualitativa.

Abstract

SERTORI, Rafael H. V. **The performer and the dance creation: conversations with six performing artists of São Paulo City**. 2016, 177 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

This research, of artistic and theoretical essence, suggests ways of investigating the nature and the artistic practice of the dance performer nowadays by reflecting on some of his/her main performance particularities. Centrally based on conversations with six artists of São Paulo city, this study has had as major purpose to regard dancing from the performer's perspective. Thus, the research gives voice to six female performers of the contemporary scene, bringing to light considerations on the main issues exposed in their speeches, related to their own work contexts. Furthermore, this study also reflects on the connections between dance theory and practice with the creation of a choreographic solo.

KEYWORDS: Dance performer. Performer's practice. Contemporary scene. Dance creation. Creation processes. Qualitative research.

SUMÁRIO

Nota introdutória: da organização do texto.....	11
1º SINAL. Vamos começar?.....	13
Prólogo.....	14
O início.....	16
Coreografando o problema e as estratégias de investigação.....	21
2º SINAL. Conversas na coxia.....	31
I. Delineando o Intérprete de dança.....	32
De onde falamos?.....	33
O elenco desta dança.....	35
Alguma vida ao “corpo do intérprete”.....	46
Afinal, por que “intérprete”?.....	76
II. Dançando com intérpretes na areia movediça.....	86
Notas de experiências: sentir, criar, apreender.....	87
Corpo, técnica: consciências em movimento.....	100
A travessia do corpo.....	117
Notas pedagógicas sobre o intérprete.....	130
III. SA.MO.VA.R: citando e reinterpretando memórias.....	140
Antes de falarmos do solo.....	141
Procedimentos para a criação.....	144
Entre a <i>escrita da dança</i> e uma <i>dança escrita</i>	148
Da apresentação pública.....	161
3º SINAL. Ajustes Finais.....	164
Últimas considerações e recomeços.....	165
Epílogo.....	169
Referências.....	170

Nota introdutória: da organização do texto

Com a finalidade de orientar os leitores sobre como o tema desta investigação foi desenvolvido e distribuído neste documento, apresento agora como se deu a organização do texto da dissertação. Este documento estrutura-se, portanto, em três partes principais, intituladas *1º Sinal. Vamos começar?*, *2º Sinal. Conversas na coxia* e *3º Sinal. Ajustes Finais*. O *1º Sinal. Vamos começar?*, apresenta ao leitor o universo no qual esta pesquisa se insere, dividido em três principais tópicos: *Prólogo*, *O início* e *Coreografando o problema e as estratégias de investigação*. Assim, estes três tópicos expõem considerações significativas a respeito do surgimento do interesse pelo tema da pesquisa e das estratégias de investigação usadas durante sua realização.

No *2º Sinal. Conversas na coxia*, os leitores encontrarão a exposição dos três principais eixos desta dissertação. O primeiro eixo, *I. Delineando o intérprete de dança*, é composto por quatro tópicos destinados a explicitar quem são as artistas com as quais estabelecemos diálogo, bem como as reflexões construídas por nós em torno da figura do intérprete de dança. Além disso, este primeiro eixo também apresenta quais as referências teóricas e aspectos dos modos de produção em dança presentes na contemporaneidade, responsáveis pela construção da perspectiva, adotada nesta pesquisa, de olharmos para o “sujeito que dança” enquanto “intérprete”.

Já o segundo eixo, intitulado *II. Dançando com intérpretes na areia movediça* está dividido em quatro tópicos, os quais trazem à tona algumas discussões sobre os principais assuntos abordados pelas intérpretes entrevistadas, mediante os seus contextos de atuação. Este eixo também reflete sobre a construção de um pensamento em dança advindo do fazer artístico das próprias intérpretes. Considerando o modo como as entrevistas se concretizaram, com vistas a não direcionar as respostas a nenhum ponto específico predeterminado, uma das maiores dificuldades encontradas foi lidar com as informações que surgiram. Ou seja, os assuntos presentes neste segundo eixo se constituíram mediante o andamento das conversas estabelecidas com as artistas, de modo que as reflexões elaboradas configuraram-se como um amálgama entre experiências advindas da prática em dança e da leitura do material de apoio. Logo, a partir dos apontamentos feitos pelas artistas enquanto questões relevantes ao intérprete, relacionadas às suas experiências com o fazer artístico desenvolvido em companhias de dança, estruturamos os quatro tópicos que compõem o segundo eixo.

No eixo *III. S.A.MO.V.A.R.: citando e reinterpretando memórias*, apresento o modo como se deu a criação cênico-coreográfica desta pesquisa, e também exponho as principais questões, conceitos e reflexões colocadas em movimento no solo de dança criado.

Por fim, o *3º Sinal. Ajustes Finais* apresenta os tópicos *Últimas considerações e recomeços*, em que retomo os principais assuntos debatidos nesta pesquisa, propondo uma reflexão sobre as escolhas e os caminhos percorridos durante a realização da investigação. Ainda neste tópico, também exponho algumas indagações que podem servir como estímulos para uma possível continuidade desta pesquisa; *Epílogo*, em que ofereço aos leitores uma “Oração ao Dançarino”, escrita em 1926 por Fritz Böhme; e *Referências*, onde constam as listas do material consultado para o suporte teórico deste trabalho e dos principais vídeos e espetáculos de dança assistidos ao longo deste percurso, os quais também contribuíram significativamente com o desenvolvimento de minha visão crítica, estética e poética em relação ao mundo.

1º SINAL.

Vamos começar?

“Deixem de lado as reconstruções artificiais do pensamento; considerem o pensamento em si; encontrarão nele menos estados do que direções, e verão que ele é essencialmente uma mudança constante e contínua de direção interior, mudança que tende incessantemente a traduzir-se por mudanças de direção exterior, ou seja, por ações e gestos capazes de desenhar no espaço e de expressar metaforicamente, digamos assim, as idas e vindas do espírito.”

(Henri Bergson)

Depois lianço aos leitores, mas terei que começar pela angústia. Angústia, primeiramente, de não saber ao certo como organizar e traduzir em palavras tantas mu(danças), tantas transformações, tantos movimentos internos e externos gerados na vida dos que decidem experienciar, do modo mais sincero possível, um processo de pesquisa. Angústia de ter que designar e dar nome ao que é, por natureza, transitório, e que me escapa a cada instante. Angústia de um percurso atravessado pela despedida da avó, pela despedida de dois relacionamentos amorosos, pela despedida de velhos ciclos, pela (in)certeza dos novos, pela solidão. Angústia de um saber incompleto, imperfeito, de errar, de tentar novamente e errar mais uma vez para, enfim, aprender com os erros e seguir. Escolher seguir. Seguir adiante sem saber para onde a caminhada me levará, mas permanecer caminhando, dançando, suando, esvaindo-me em movimento até que o corpo se desmanche em dança e ceda o seu peso à gravidade. "Você é muito 'pesado'" — alguns me definem. Mas é preciso pesar. É preciso sentir e perceber o peso para dançar. Acolho o meu peso, sem pesares, para aterrar o meu corpo ao chão e oferecer à minha alma — pássaro — dançante a confiança

de um lugar seguro onde ela possa retornar. Preciso saber-me pisado para poder cair e, caindo, aprender a levantar. Gosto de cair para aprender a voar. Voar o mais alto e o mais distante quanto me for possível, sem temer. Gosto de amar.

Assim, com a singela bagagem que meus recém-completados 28 anos me garantiam no início do processo de desenvolvimento desta pesquisa, lancei-me, mais uma vez, no desconhecido. Tentei controlar e delinear algumas trajetórias; tentei assegurar-me com um passado vivido; tentei planejar e estruturar como se daria a concretização deste estudo. Foram tentativas em vão. A presença (árdua) desta investigação logo se fez perceber, concreta e irreversivelmente em minha vida, conduzindo-me a inúmeras e inesperadas transformações em meus modos de pensar, falar, ouvir, dançar, ocupar espaços, de ser e estar, de agir e perceber-me no mundo. Não resisti: tive de reinventar-me. Na tentativa de ser sincero e fiel a todo esse processo vivido, convoco agora a presença dos leitores e desse meu "novo-eu" para que, juntos, nos relacionemos com a escrita que se seguirá; uma escrita errante, mas, talvez, também renovada. E, para finalizar, é importante esclarecer um ponto: essa escrita acontece e adquire sentido na sua própria ação, tal qual um movimento de dança que revela ao dançarino, apenas no exato momento em que se materializa, suas direções e trajetórias pelo tempo-espaco.

A tentativa de pensarmos a criação (e a produção do conhecimento) em dança na contemporaneidade, a partir de estudos e indagações sobre o intérprete e seu fazer artístico, é o principal tema desta investigação. No entanto, a realização desta pesquisa teve seu início marcado por dúvidas e inquietações. Os primeiros desafios não tardaram a se revelar: o que é pesquisar a dança do ponto de vista do intérprete? O que é ser intérprete¹ de dança? Como realizar tal pesquisa? Essas e outras inquietações me despertaram movimentos e me impulsionaram a caminhar. “*Para dançar, primeiro é preciso aprender a caminhar*”. Era com essas palavras que a professora, bailarina e coreógrafa Sayonara Pereira quase sempre iniciava suas aulas ou ensaios. Foi com ela, a Sayô², que aprendi e comecei a dar meus primeiros passos na dança, no ano de 2010, ao ingressar no curso de graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. Atravessado por suas aulas e inspirado por sua trajetória artística e profissional³, me apaixonei completamente pela arte e pela oportunidade de tornar-me intérprete na dança e me pus a caminhar.

O desejo de estreitar minha proximidade com a dança, unido aos primeiros passos esboçados nas aulas da Sayô, levaram-me ao grupo de pesquisa LAPETT⁴ (*Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades*), criado no ano de 2011. No mês de março desse

¹ No decorrer do texto desta dissertação, discutiremos o uso do termo “intérprete” de dança. Mas entendemos que o *intérprete* também poderá ser mencionado neste trabalho como *dançarino* ou *bailarino* (salvaguardadas as diferenças que cada termo sugere), visto que as nomenclaturas utilizadas para designar a sua função variam de acordo com uma série de fatores histórico-culturais como, por exemplo: os modos de operar a criação em dança de um determinado contexto ou coletivo, os “estilos” e técnicas de dança desenvolvidos ou utilizados nas criações, os modos de produção e difusão do conhecimento sobre a arte da dança, entre outros. No entanto, mais adiante evidenciaremos o porquê de nossa escolha em adotarmos o termo *intérprete de dança*.

² É assim, deste jeito carinhoso, que nós, amigos próximos e estudantes nos referimos à Profa. Dra. Sayonara Pereira. No curso de graduação em Artes Cênicas da ECA/USP, Sayô ministra e conduz as aulas das disciplinas *Poéticas do Corpo e da Voz I e II*, e também *Dança Contemporânea I e II*.

³ Sayonara Pereira (1960) estudou e atuou durante 19 anos na Alemanha (1985–2004), passando pelas escolas Hochschule Für Musik und Tanz (Köln), onde se formou em Pedagogia da Dança, e pela Folkwang Hochschule (Essen) – Escola Superior dirigida por Pina Bausch – onde, a convite da bailarina e coreógrafa alemã Susanne Linke, se aperfeiçoou em dança.

⁴ Com sede no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, o grupo LAPETT-ECA/USP foi criado e proposto pela Profa. Dra. Sayonara Sousa Pereira no início de 2011. O grupo de pesquisa tem como intuito dialogar com o ensino e o desenvolvimento de pesquisa, tanto na graduação como na pós-graduação, por meio de aulas expositivas, seminários, oficinas de técnicas de danças cênicas, palestras, workshops, etc. Um dos principais objetivos do grupo é o de instrumentalizar e conscientizar os participantes a partir dos paradigmas do *Tanztheater* proposto pelo coreógrafo e pedagogo alemão Kurt Jooss, em diálogo com a contemporaneidade. Assim, os integrantes passam a desenvolver pesquisas de iniciação científica, dissertações de mestrado, teses de doutorado, artigos, peças coreográficas, experimentações cênicas em diálogo com diferentes linguagens artísticas, etc. Além disso, o LAPETT tem oferecido cursos de extensão e outras formas de produções artísticas complementares que têm contribuído tanto com o aprimoramento dos seus integrantes, como também tem levado os pesquisadores a praticarem um diálogo com outras comunidades externas à Universidade. Mais informações sobre o grupo de pesquisa podem ser encontradas na página oficial da web, por meio do site: <https://lapettcia.wordpress.com/>

mesmo ano, a professora Sayonara Pereira, coordenadora do LAPETT, havia divulgado nos corredores do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP um convite a todos os alunos interessados em fazer parte deste grupo. Na ocasião, o objetivo era criar um espaço de aprendizagens, trocas, compartilhamentos e diálogos, onde pudessem ser realizados estudos e investigações teórico-artísticas a partir da linguagem e da filosofia do *Tanztheater*⁵ alemão. Com o coração já conquistado pela dança, não tive dúvidas: tornei-me integrante do grupo.

As atividades desenvolvidas no LAPETT garantiram meu primeiro contato e as primeiras experiências com o tema desta pesquisa. Minha aproximação com a dança se deu, a princípio, como intérprete, uma vez que minha formação artística é de ator, e não de bailarino. Nomeados de *atoresdançarinos*, eu e mais seis integrantes do grupo estreamos, ao final de 2011, nossa primeira peça coreográfica, “*Momento(S) de Silêncio*”, sob a direção precisa e cuidadosa da coreógrafa Sayonara Pereira. Após a realização desta primeira peça, participei do processo de criação da segunda, “*UNTERWEG(S)*”, apresentada durante os anos de 2013 e 2014.

Neste momento de formação artística e acadêmica, surgiu também o interesse em aproximar-me da pesquisa em dança. Dando vazão a esse interesse, em 2012 iniciei uma pesquisa de iniciação científica⁸, orientada pela professora Sayonara Pereira, sobre o *Tanztheater* de Pina Bausch. Em 2013, finalizei minha graduação com o trabalho de conclusão de curso intitulado “*Dança Teatral, Educação e Emancipação*”, o qual se deu como desdobramento dos estudos desenvolvidos na pesquisa de iniciação científica, momento em

⁵ Acredita-se que quem primeiro usou a expressão *Tanztheater* foi o coreógrafo e pedagogo alemão Kurt Jooss (1901-1979), em seu texto escrito em 1935 “*A linguagem do Tanztheater*”. Para Jooss, o *Tanztheater* seria uma forma de arte que poderia fazer jus a todas as exigências do teatro e, esta forma de arte, para ele, só poderia ser dançada. Seria uma síntese do *ballet* clássico, teria um novo texto, seria uma dança com a capacidade de expressar todas as formas do drama (PEREIRA, 2010, p. 28).

⁶ A peça “*Momento(S) de Silêncio*” (2011), com direção e coreografia de Sayonara Pereira, teve uma primeira abertura de processo realizada no TUSP (Teatro da USP) em 2011, seguindo de sua estreia em 2012 no Teatro Sérgio Cardoso, em São Paulo. Após isso, foi apresentada no Teatro Laboratório do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, no Instituto de Artes da UNICAMP, e recebeu o 20º Prêmio Nascente (ECA/USP) na categoria de melhor interpretação de grupo.

⁷ A peça “*UNTERWEG(S)*” (2013), dirigida e coreografada por Sayonara Pereira, realizou diversas apresentações na cidade de São Paulo e em Campinas durante os anos 2013 e 2014. Sua estreia ocorreu na Tenda Cultural Ortega y Gasset, instalada na Universidade de São Paulo em 2014, e sua última apresentação se deu no evento *I Encontro: Mulheres Negras na Dança*, ocorrido na cidade de São Paulo em 2014, promovido pela “Nave Gris Cía Cênica” de São Paulo.

⁸ A pesquisa “*Um olhar teatral sobre o gesto na obra SWEET MAMBO de Pina Bausch*” foi realizada durante os anos 2012 e 2013, com apoio financeiro da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

que pude trabalhar com elementos da Dança Teatral⁹ a partir de uma perspectiva artístico-pedagógica.

Ao longo dessas experiências teórico-artísticas na área da dança, notei que uma inquietação permanecia e ampliava-se em mim a cada nova leitura sobre dança. Reconhecia (e reconheço) a importância de estudos e pesquisas realizadas acerca de coreógrafos, companhias de dança, de técnicas e/ou estilos de dança já formulados e estruturados, porém o contato com esse material não sanava minha inquietação. Expressões como “o corpo que dança”, “o corpo dançante”, “o corpo da dança x ou y” causavam-me certo desconforto. Inquieto, perguntava-me: *por quê?*

Era como se eu quisesse encontrar, nos materiais de estudo, algo além de descrições de como determinados estilos ou práticas de dança produzem ou propõem diferentes modos de organizar e compreender o corpo. Algo além dos conhecimentos técnicos e analíticos sobre as capacidades e qualidades físicas do corpo, elaborados por meio de estudos em dança. Algo além das análises sobre as transformações ocorridas nos estilos e movimentos de dança de um determinado período histórico para outro.

Em suma, estava à procura de materiais que explicitassem, de modo mais objetivo, as relações entre a prática da dança e os próprios seres humanos que dançam (e não apenas do “corpo que dança”). As relações entre o cotidiano de trabalho dos intérpretes de dança, na contemporaneidade, e a produção do conhecimento. As relações entre ser intérprete de dança e os desafios de encontrar ferramentas para refletir sobre esse fazer artístico. As relações entre a formação do intérprete contemporâneo e os diferentes modos de produção e criação em dança, praticados e desenvolvidos nos dias atuais, etc.

Reconheço que é muito difícil dar nome às experiências vividas com a prática da dança, assim como também é difícil escrever sobre arte. Ao tentar traduzir em palavras algo que é da natureza do fazer e da prática, muito se perde no caminho. No entanto, é possível captar e investigar o que é sentido e experienciado pelos intérpretes quando estes estão dançando? É possível traduzir em palavras o que sentimos quando nossa alma, nosso espírito e nosso *sensível* são “tocados” ao praticarmos ou fruirmos uma dança? É possível continuar inserido na área da “pesquisa em dança” quando o objetivo é trazer à tona as particularidades

⁹ Dança Teatral é o termo sugerido pela Profa. Dra. Sayonara Pereira como o que melhor traduz a expressão *Tanztheater*. No entanto, em seu livro “*Rastros do Tanztheater no processo criativo de ES-BOÇOP*” (São Paulo: Annablume, 2010), ela defende o uso da expressão *Tanztheater*, sem a necessidade de se fazer traduções.

e subjetividades dos intérpretes? Acredito que qualquer material ou discursos que venham contribuir com o desenvolvimento dessas reflexões sejam válidos e devem ser considerados.

Percebi também que meu desconforto era gerado devido ao modo errante e limitado (mas em constante transformação), como me relaciono com as formas de escrita presentes nesses materiais de estudo. Na área do conhecimento sobre dança, por vezes confesso que ainda preciso ler e ver, por escrito, que emoções, intelecto, sentimentos, alma, sensações, espírito, sonhos e pensamento são também, todos eles, corpo. Uma forma de escrita encontrada, por exemplo, em muitos materiais sobre a Dança Moderna¹⁰ ou sobre o *Tanztheater* alemão, mas não recorrente nos estudos sobre dança contemporânea. Ou seja, como produzir uma escrita sobre dança na contemporaneidade que evidencie, para além dos modos como o corpo interage e se relaciona com o ambiente, também os modos como os intérpretes se relacionam com todas essas dimensões e camadas do corpo, podendo ser acessadas, reveladas e trazidas à consciência por meio da prática da dança?

“Diz-se muito pouco quando se diz que a matéria-prima, o meio ou o objeto da dança é o próprio corpo, e que isso definiria sua singularidade entre as artes (...)”, disse Jean-Luc Nancy (apud BARDET, 2014, p. 62). Ao reconhecer-me intérprete, e na tentativa de dar nome ao desconforto sentido no encontro com tais leituras, concluí: onde estavam as vozes dos intérpretes? Onde estão as vozes dos intérpretes, atravessados por suas práticas artísticas, na produção do conhecimento em dança? Onde se encontra, hoje, o espaço para os intérpretes que não se reconhecem apenas como “corpos que dançam”, mas também como os próprios sujeitos da reflexão sobre aquilo que dançam e, principalmente, sobre seu ofício? Impulsionado por essas e outras questões, decidi ingressar no curso de mestrado.

Da escolha em ser, estar, habitar e perceber o mundo, nesta vida, como sujeito-intérprete e de relacionar-me com a produção do conhecimento em dança enquanto artista-estudante-pesquisador (escrito nessa ordem e não ao contrário), surgiram, então, três questões principais que se configuraram como o ponto de partida para o desenvolvimento deste trabalho. Quais as contribuições que os intérpretes de dança nos trazem, a fim de ampliarmos a compreensão e os conhecimentos sobre a criação em dança na contemporaneidade? De que se compõem as ideias e reflexões dos intérpretes acerca do seu

¹⁰ Movimento de dança que tem suas origens marcadas no final do século XIX, início do século XX; dentre os seus objetivos, estava a busca pela libertação das regras rígidas impostas pelo Balé Clássico. Seus principais precursores foram: Isadora Duncan, Doris Humphrey, Ted Shaw, Loie Fuller, Martha Graham (nos EUA); e Emile-Jacques Dalcroze, Mary Wigman, Rudolf von Laban e Kurt Jooss (na Alemanha).

fazer artístico? Quais as implicações que o uso do termo “intérprete” traz, hoje, para os estudos sobre dança? A partir dessas três perguntas centrais, dei início a este processo investigativo, de natureza teórico-artística.

Assim, a dissertação aqui apresentada não se propõe a elaborar respostas fechadas ou definitivas a estas indagações. Antes disso, a intenção é criar e propor um espaço possível para o livre exercício do pensamento e do diálogo. Pensamento este que, aqui, será elaborado a partir de uma abordagem poética¹¹, considerando a aproximação entre saberes específicos advindos da prática da dança com áreas das ciências humanas como, por exemplo, a filosofia. Como nos diz Laurence Louppe (2012, p. 30):

(...) só compreenderemos a arte do movimento se integrarmos os seus saberes e, geralmente, se nos envolvermos nessa atividade, nesse *poiein* em que os processos de elaboração já se encontram repletos de toda a complexidade artística que revelam.

¹¹ “Definiu-se a poética como o estudo das motivações que favorecem uma reação emotiva a um sistema de significação ou de expressão. Roman Jakobson aplicou este termo ao domínio da linguística através do estudo dos fatores que constituem a função *emotiva* da linguagem (em oposição às funções denotativas ou referenciais). (...) Centrada no destinatário, a função poética visa uma expressão direta da atitude do sujeito sobre aquilo a que se refere.” (LOUPPE, 2012, p. 28).

Coreografando o problema e as estratégias de investigação

“O processo de trabalho, principalmente em arte, não é algo linear; é um processo de idas e vindas, de intuição e de racionalidade que se interpõem no caminho da reconstrução representativa de uma realidade. É uma etapa eminentemente criativa, e que dá forma material e organizada a uma série de ideias e fatos coletados de uma determinada realidade. Embora não seja o momento mais característico, é o momento mais importante do desenvolvimento de uma pesquisa em artes, porque é exatamente quando se materializam as ideias.” (ZAMBONI, 2001, p. 57)

As dificuldades e os desafios enfrentados por mim ao escolher realizar uma pesquisa em arte, a partir de uma abordagem qualitativa, foram incontáveis e, em vários momentos, me causaram angústia e um sentimento de *não-saber*. Genericamente, a pesquisa qualitativa pode ser definida como:

(...) uma atividade situada que localiza o observador no mundo. Consiste em um conjunto de práticas materiais e interpretativas que dão visibilidade ao mundo. Essas práticas transformam o mundo em uma série de representações, incluindo as notas de campo, as entrevistas, as conversas, as fotografias, as gravações e os lembretes. Nesse nível, a pesquisa qualitativa envolve uma abordagem naturalista, interpretativa, para mundo, o que significa que seus pesquisadores estudam as coisas em seus cenários naturais, tentando entender, ou interpretar, os fenômenos em termos dos significados que as pessoas a eles conferem. (DENZIN, 2006, p. 17)

No início de um processo investigativo em arte, quase sempre o estudo que é planejado e concebido ganha autonomia e segue seus próprios caminhos, transformando-se e reelaborando-se constantemente, exigindo do pesquisador certa maleabilidade. Ao iniciar a realização das disciplinas e o estudo de teorias-chave a essa pesquisa, aconteceram diversas alterações e mudanças de direções no projeto de pesquisa inicial. Este fato marcou não somente o início, mas todo o desenrolar desta investigação. Desde o começo, um dos maiores desafios enfrentados foi, justamente, o de não conseguir definir com precisão qual era o problema central da pesquisa¹². Isso, por si só, tornou-se um grande problema.

¹² Este fato também foi apontado e criticado pela banca examinadora durante o exame de qualificação desta pesquisa. A banca de qualificação, ocorrida em Setembro de 2015, foi composta pela orientadora da pesquisa, Profa. Dra. Sayonara Sousa Pereira (ECA/USP), pela Profa. Dra. Andreia Vieira Abdelnur Camargo (ECA/USP) e pela Profa. Dra. Marília Velardi (EACH/USP).

Na tentativa de confiar à própria ação de pesquisar o desabrochar do problema de pesquisa, parti rumo ao desconhecido. No início, sabia que o principal objetivo desse estudo era pensar a criação e a produção do conhecimento em dança a partir do ponto de vista do intérprete. Consequentemente, tentar compreender as especificidades de sua atuação artística frente à cena contemporânea, bem como as contribuições de seu ofício para o constante desenvolvimento da linguagem da dança, também se apresentavam como objetivos específicos. Assim, o interesse em estruturar a realização desta pesquisa em torno dos objetivos mencionados surgiu diante de três considerações principais.

Num primeiro momento, considerei a minha inserção profissional na área da dança, mesmo não tendo formação de bailarino. A princípio, sou um ator que adquiriu proximidade com a prática da dança por meio de cursos extracurriculares na universidade, e também de aulas e oficinas de dança realizadas na cidade de São Paulo. Este fato, por si só, já me levou a refletir sobre a oportunidade dada aos “intérpretes” que não se enquadram no perfil de “bailarino” (mas que, mesmo assim, têm o desejo de dançar e se relacionar com o mundo por meio do movimento dançado), garantida, entre outras coisas, pelos modos como têm se configurado as diversas práticas de produção e criação em dança na contemporaneidade. Como exemplo, podemos citar: a crescente teatralidade e o hibridismo de linguagens artísticas presentes em grande parte das produções contemporâneas em dança; a pluralidade de diretores-coreógrafos e de criadores-intérpretes em atividade na cidade de São Paulo, vindos das mais diversas áreas de formação; e a atual expansão de pesquisas e estudos em dança, realizados em conjunto com o desenvolvimento dos processos de criação. Entendo que a presença desses fatos na cena contemporânea de dança evidencia a necessidade da busca por novos modos de compreendermos a dança enquanto manifestação artística, bem como de considerarmos novos olhares e perspectivas na produção do conhecimento nessa área.

O segundo ponto considerado foi o aumento significativo das produções artísticas em dança na cidade de São Paulo. Atualmente, é possível observarmos a ocorrência da proliferação de companhias, grupos e coletivos de dança em várias regiões da cidade, ocasionada não só mas, principalmente, pela criação da Lei Municipal de Fomento à Dança em 2005¹³. Para o contínuo desenvolvimento e fortalecimento da linguagem da dança, o Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo desempenha um papel

¹³ Mais informações sobre o *Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo* podem ser encontradas no site oficial: <http://fomentoadanca.blogspot.com.br>

fundamental, pois abarca, para além da criação e circulação de espetáculos, projetos com as mais distintas propostas e formas de abordagem, tais como: ensaios abertos, cursos, oficinas e workshops, rodas de conversa, residências, mostras, exposições, publicações, videodanças, criação e manutenção de plataformas digitais, entre outras¹⁴. Ou seja, para além do aumento nas produções artísticas em dança, a presença do Programa Municipal de Fomento à Dança na cidade de São Paulo também gerou uma enorme multiplicidade e significativa heterogeneidade nos modos dos artistas criarem, produzirem, praticarem e pensarem a dança. Diante disso, se antes a cena de dança abarcava com maior resistência os que não eram bailarinos clássicos (ou dançarinos com formação em dança), agora começam a surgir (ou a ser inseridos) novos profissionais neste fazer, dentre os quais podemos citar, por exemplo, o *intérprete-dançarino*, o *performer*, o *criador-intérprete*, o *pesquisador-intérprete*, o *intérprete-criador*, entre outros.

A terceira e última consideração parte da observação e percepção de um fato muito recorrente, ainda hoje, no meio da dança. Expressões como “bailarino não pensa”, “bailarino pensa com os pés”, “o bailarino executou a coreografia” ou “o corpo dançante” trazem em si uma ideia, há muito tempo construída, de um intérprete coisificado ou visto como uma marionete a serviço de um coreógrafo. Em contraponto a essa visão, acredito que bailarinos pensam, e sempre será tempo de lhes proporcionar espaço e oportunidade para divulgarem e compartilharem seus pensamentos e reflexões sobre o seu fazer artístico. Bailarinos dançam e, ao dançarem, é pura criação o que fazem e não mera execução. Diante das palavras de Thereza Rocha (2013, p. 13):

(...) quando dança, o bailarino não executa. Indo mais longe: exatamente porque e quando não executa, dança. E já está mais do que na hora de prestar o devido reconhecimento ao papel dos intérpretes na construção silenciosa das fortes poéticas de dança que celebrizaram inúmeros coreógrafos no decurso do século XX. No embate autoria x execução, é preciso ficar definitivamente claro: é sempre criação o que faz o bailarino quando dança.

Ao realizar uma improvisação de movimentos ou ao aprender e apropriar-se de determinados movimentos desenhados e sugeridos por coreógrafos, é função do *intérprete-bailarino-dançarino* dançá-los, criando e estabelecendo relações próprias com esses movimentos. Essas relações tecidas com os movimentos e com a dança, muitas vezes, trazem

¹⁴ Informações retiradas do site <http://fomentodanca.blogspot.com.br>

aos intérpretes um campo fértil, cheio de possibilidades para reinventarem-se e (re)apropriarem-se de si mesmos e de seus corpos, para revisitarem suas ações no mundo e seus modos de interagir com o mundo, para reelaborarem seus processos de tomada de consciência sobre aquilo que dançam e, principalmente, para quê e para quem dançam. Porém, ainda hoje, muitas bibliografias sobre dança carecem de discursos, relatos, reflexões e teorias elaboradas pelos próprios bailarinos acerca do seu ofício. Mais uma vez, repito: na atualidade, é comum encontrarmos, em muitos casos, estudos e pesquisas sobre o “corpo que dança” a partir de um olhar, a princípio, distanciado da prática; mas torna-se difícil o acesso ao conhecimento produzido pelos próprios “corpos-sujeitos” que dançam. Nathalie Schulman (apud KERKHOVE, 1997) nos adverte:

É legítimo dar aos bailarinos uma identidade mais completa que seu simples corpo trabalhando para tornar visível o imaginário de outro. O bailarino porta o devir de uma coreografia na fugacidade de seu jogo. Ele o porta tanto mais esteja na base da concepção mesma da obra. E se ele está na origem deve, enquanto isso, batalhar sem cessar contra a perda iminente do sentido mesmo do seu ser.

Logo, a partir dessas três considerações, e adotando o pensamento de Jean-Luc Nancy (apud BARDET, 2014, p. 62), de que dizemos muito pouco quando afirmamos que “a matéria-prima, o meio ou o objeto da dança é o próprio corpo, e que isso definiria sua singularidade entre as artes”, esta pesquisa propõe debater o lugar e as especificidades de atuação do intérprete frente à cena contemporânea de dança. Por meio da interlocução entre diferentes autores e os próprios modos de alguns intérpretes perceberem e refletirem sobre seu fazer artístico, esta pesquisa também pretende compreender, aprofundar e ampliar os conhecimentos teóricos produzidos na área da dança.

Para tratar da questão apresentada e realizar o debate proposto, constatei que a relação que estava construindo com a minha atuação enquanto estudante-pesquisador era algo novo para mim e que se daria de um modo singular, a ser (re)descoberto. Encarei-me, então, como um *bricoleur*, assim definido por DENZIN (2006, p. 17 e 18):

O pesquisador qualitativo pode assumir imagens múltiplas e marcadas pelo gênero: cientista, naturalista, pesquisador de campo, jornalista, produtor de filmes, confeccionador de colchas, ensaísta. A diversidade de práticas metodológicas da pesquisa qualitativa pode ser vista como *soft science*, jornalismo, etnografia, bricolagem, confecção de colchas e montagem. O

pesquisador, por sua vez, talvez seja visto como um *bricoleur*, um indivíduo que confecciona colchas, (...). Como *bricoleur* ou confeccionador de colchas, o pesquisador qualitativo utiliza as ferramentas estéticas e materiais do seu ofício, empregando efetivamente quaisquer estratégias, métodos ou materiais empíricos que estejam ao seu alcance.

Investigar a figura e o fazer artístico do intérprete de dança na contemporaneidade traz consigo uma multiplicidade de questões, abrangendo desde os meandros de sua formação enquanto artista (envolvendo elementos da técnica, da preparação corporal, do estudo, do treinamento, das estratégias e dos procedimentos de pesquisa de movimento e de criação em dança), até questões referentes à sua formação e desenvolvimento enquanto indivíduo e sujeito social; questões, portanto, ético-estéticas. Considerando-se a complexidade de tais assuntos, podem ser encontradas ferramentas de investigação advindas das mais diversas áreas do conhecimento. Traçando-se um paralelo entre as pesquisas realizadas sobre “intérpretes de dança” com os estudos “atorais”, desenvolvidos pela professora e pesquisadora Lúcia Romano, é possível constatar que:

Em termos metodológicos, a análise dos discursos plurais sobre a prática do ator e da atriz [*portanto, de intérpretes*] com vistas à elaboração de um recorte da teoria atoral exigirá uma diversidade de ferramentas, cujo emprego visa atingir três objetivos: permitir a historicização; oferecer destaque aos elementos do processo criativo; e conduzir à reformulação de juízos críticos. (ROMANO, 2013, p. 05).

Na esperança de conseguir melhor compreender a rotina de trabalho, bem como os elementos que constituem o pensamento e os desafios enfrentados pelos intérpretes no exercício do seu ofício, percebi que teria que mergulhar a fundo neste campo de atuação. Interessado em investigar e trazer à tona para esta escrita as vozes de intérpretes de dança, a escolha das estratégias de investigação aplicadas no desenvolvimento desse estudo teve como princípio norteador a *Epistemologia Metapórica* (ou *Metáporo*), assim apresentada por Ciro Marcondes Filho (2010, p. 263):

Pesquisar aquilo que não se conhece, o que está sempre em movimento, um objeto que nos foge a todo momento, que nos escapa pelos dedos, pesquisar o transitório, essa é a estratégia metapórica. É um novo olhar ao evento comunicacional, é igualar-se em sua velocidade, é sentir e pensar, viver e trabalhar o vivido, ter a experiência no próprio corpo e dela extrair

descrições, relatos, exposições, textos; transformar o vivido em depoimento, em testemunho vivencial.

Assim, considerando a natureza teórico-artística desta pesquisa, as três principais estratégias propostas foram:

- Realização de entrevistas¹⁵ semiestruturadas com seis intérpretes de dança que atuam profissionalmente na cidade de São Paulo. As intérpretes entrevistadas foram¹⁶: Angela Nolf, Danielli Mendes, Irupé Sarmiento, Lucienne Guedes, Maitê Molnar e Vanessa Macedo. A princípio, vale dizer que havia me orientado pelo tema desta pesquisa para realizar as entrevistas, traçando os seguintes subtemas de análise e investigação apresentados nos *Esquema 01*.

Esquema 01. Proposta de seis segmentos de análise e investigação, provenientes da problematização do tema central da pesquisa.

¹⁵ Todas as entrevistas foram realizadas e registradas por meio de gravação e captação audiovisual.

¹⁶ No momento de realização das entrevistas, todas as intérpretes mencionadas me autorizaram a usar seus nomes verdadeiros nesta pesquisa.

Logo, a partir do *Esquema 01*, havia traçado três eixos principais para elaborar e realizar as entrevistas. São eles:

1º eixo: *O intérprete de dança e sua relação consigo mesmo.* Nesse primeiro eixo, seriam abordadas questões referentes à percepção pessoal do intérprete sobre si mesmo, tais como: **a)** como se dá a percepção de sua estrutura física e emocional durante a prática da dança?; **b)** você percebe camadas da sua história pessoal sendo reveladas durante o ato de dançar?; **c)** como você lida com a atualização de seus processos de formação para atuar enquanto intérprete de dança?; **d)** como a linguagem da dança (e a prática de dança) age sobre a construção e reelaboração de sua visão de mundo?; **e)** a prática da dança modifica seus modos de experienciar, de agir e de existir no mundo?

2º eixo: *O intérprete e sua relação com a linguagem da dança.* Esse segundo eixo compreenderia as relações que as intérpretes entrevistadas estabelecem com a linguagem da dança. Assim, comporiam esse eixo questões como: **a)** o que você entende por interpretação coreográfica, ou interpretação na dança?; **b)** como é a sua relação com a dança, como intérprete, quando você trabalha com coreografia estruturada, e quando você trabalha com improvisação?; **c)** na sua opinião, como o seu trabalho de intérprete contribui com a construção dramática de uma obra de dança?; **d)** como se dá a sua relação com a criação quando você trabalha com um coreógrafo, e quando você é o criador?; **e)** de que maneira o uso de determinadas técnicas específicas de dança atua e interfere na criação da “interpretação” do movimento?; **f)** na sua opinião, o que o intérprete de dança cria?

3º eixo: *O intérprete de dança e suas relações com a sociedade.* Já no terceiro eixo, o objetivo era priorizar as considerações das artistas entrevistadas acerca da inserção do seu ofício no contexto social contemporâneo. Para tanto, as questões presentes nesse eixo tratariam de assuntos como, por exemplo: **a)** na sua opinião, como o seu trabalho contribui com o desenvolvimento da linguagem da dança?; **b)** na sua opinião, quais os maiores desafios do intérprete de dança frente à cena contemporânea?; **c)** na sua opinião, qual a necessidade da linguagem e da prática da dança para a cultura?; **d)** na sua opinião, qual(is) a(s) singularidade(s) da dança enquanto forma de expressão artística, e como isso dialoga com nosso desenvolvimento social?

No entanto, ao propor um momento de diálogo com as intérpretes (de modo a convidá-las ao exercício da reflexão), optei por deixar com que as artistas entrevistadas também trouxessem outras (e novas) questões para a pesquisa, advindas de seus próprios contextos de trabalho, ou que a própria conversa estabelecida nos conduzissem para caminhos, argumentos e assuntos não definidos ou preestabelecidos de antemão. Assim, no momento da realização das entrevistas, entendi que o “campo investigado” seria o maior propositos e indicador das principais questões relativas ao fazer artístico do intérprete. Segundo Clifford Geertz (1997, p. 114): “a religião baseia seus argumentos na revelação, a ciência na metodologia, a ideologia na paixão moral; os argumentos do senso comum, porém, não se baseiam em coisa alguma, a não ser na vida como um todo. O mundo é sua autoridade.”

Desse modo, os eixos acima apresentados se camuflaram durante a realização das entrevistas, de modo que o “roteiro” estruturado constituiu-se apenas por uma pergunta inicial e uma provocação final. Assim, para iniciar as entrevistas, eu fiz sempre a mesma questão para todas as artistas. *Para você, o que é ou o que significa ser intérprete de dança?* E, ao final das conversas, eu sempre apresentava às entrevistadas, convidando-as à reflexão, o seguinte trecho de Jean-Luc Nancy, presente na obra “*A Filosofia da Dança: um encontro entre dança e filosofia*” de Marie Bardet: “*Diz-se muito pouco quando se diz que a matéria-prima, o meio ou o objeto da dança é o próprio corpo, e que isso definiria sua singularidade entre as artes: na realidade, o objeto é a travessia do corpo, seu transe. Travessia pelo quê? Por nada, talvez, ou por uma energia, ou por uma graça – porém, qualquer que seja a palavra, travessia do corpo pelo incorpóreo que o retira da sua organização e da sua finalidade de corpo. O corpo se torna o incorpóreo de um sentido que, no entanto, não está em outra parte que não através do corpo.*” (NANCY, apud BARDET, 2014, p. 62).

- Observação participante junto à Cia Fragmento de Dança, da cidade de São Paulo, dirigida pela bailarina e coreógrafa Vanessa Macedo. Durante 18 meses, entre 2014 e 2015, pude atuar como intérprete-dançarino nesta companhia, vivenciando e experienciando a rotina de trabalho de um intérprete, desde o contato com diferentes técnicas e vocabulários de movimentos até os desafios enfrentados nos processos de criação em dança contemporânea. Com a observação participante, tive a oportunidade de entrar em contato e investigar, por meio da própria experiência vivida enquanto intérprete, várias outras questões referentes ao desenvolvimento de pesquisa e criação em dança na contemporaneidade. De acordo com Cruz Neto (apud PEREIRA, 2010, p. 19):

A técnica de observação participante se realiza através do contato direto do pesquisador com o fenômeno observado para obter informações sobre a realidade dos atores sociais em seus próprios contextos. (...) A importância desta técnica reside no fato de podermos captar uma variedade de situações ou fenômenos que não são obtidos por meio de perguntas, uma vez que, observados diretamente na própria realidade, transmitem o que há de mais importante e evasivo na vida real.

- Realização de um laboratório de investigação artística, resultando na criação do solo de dança “*S.A.M.O.V.A.R*”, cuja estreia ocorreu no dia 02 de setembro de 2016 no Teatro da USP (TUSP), na cidade de São Paulo, integrando o evento “*LAPETT(in)PROCESSOS*”¹⁷. Com a realização desta etapa da pesquisa, pude experimentar as dificuldades e desafios de se desenvolver uma investigação teórico-artística. Por meio da criação do solo, também pude resgatar memórias de gestos, emoções, assinaturas coreográficas e vocabulários de movimentos experienciados durante minha trajetória na dança, movimentar conceitos e questões presentes nesta pesquisa e materializá-los em uma criação cênico-coreográfica.

Em vista disso, para realizar o debate proposto nesta investigação, levei em consideração não somente os resultados obtidos a partir das estratégias apresentadas, mas também as anotações e os registros de pesquisa, a consulta adicional a vários referenciais teóricos sobre dança, como teses, dissertações e artigos, a fruição dos mais diversos espetáculos de dança assistidos na cidade de São Paulo e, principalmente, o diálogo com autores que pensam a relação entre dança e filosofia, como José Gil (2004), Marie Bardet (2014) e Susanne Langer (2011). Vale dizer que o diálogo estabelecido com esses autores não se caracteriza pela tentativa de validar ou comprovar conceitos filosóficos. Antes disso, o intuito é buscar inspirações na filosofia para melhor compreender a figura e os aspectos envolvidos no fazer artístico do intérprete em nossa contemporaneidade. Além disso, ao realizar o estudo sobre o intérprete de dança, esta pesquisa priorizou menos o viés histórico

¹⁷ A *I Mostra LAPETT(in)PROCESSOS* foi organizada pela diretora do grupo, Profa. Dra. Sayonara Pereira, em conjunto com os artistas-pesquisadores que integram o grupo de pesquisa LAPETT. A mostra aconteceu durante os dias 31 de agosto a 04 de setembro de 2016, no Teatro da USP (TUSP), em São Paulo. Na ocasião, houve o lançamento do livro “*Trajétórias em construção: escritos cênicos dos pesquisadores do LAPETT*” (Curitiba: Ed. Prismas, 2016), e também apresentações públicas do espetáculo “*VÃO(S)*”, dirigido por Sayonara Pereira e dos solos desenvolvidos pelos alunos do PPGAC/ECA/USP, orientados pela Profa. Dra. Sayonara Pereira.

sobre o assunto (já que é difícil encontrarmos uma teoria geral sobre o intérprete), e mais a perspectiva das artistas entrevistadas; uma perspectiva que nos revela elementos de seus contextos socioculturais, bem como suas próprias reflexões acerca das relações estabelecidas com a criação em dança diante da cena contemporânea. Nesse sentido, é importante salientar que:

É preciso reconhecer que todo indivíduo num grupo oferece particularidades culturais que não compartilha com todos os membros e que pode ser até mesmo o único a possuir. Em lugar de abordar as variações individuais a partir de uma pretensa objetividade da cultura é preciso então fazer a exigência inversa. É preciso fazer abstração da cultura e analisar o melhor possível os atos e os pensamentos cotidianos de um número de indivíduos habituados em viver em comum. Seremos então forçados a admitir a existência de determinadas constantes no interior dessas relações interpessoais. (SAPIR, apud PRÓCHNO, 1999, p. 24 e 25).

2º SINAL.

Conversas na coxia

“É que a dança é uma arte derivada da própria vida, uma vez que não é apenas ação do corpo humano enquanto um conjunto, mas ação transposta em um mundo, em uma espécie de espaço-tempo que já não é bem o mesmo que o da vida prática.”

(Paul Valéry)

I.

Delineando o Intérprete de dança

De onde falamos?

Falar sobre o “intérprete de dança” está longe de ser uma tarefa fácil. A princípio, uma série de fatores histórico-culturais e questões específicas à prática da dança, em determinados contextos artísticos e sociais, devem ser considerados para desenvolvermos tal discussão. Escolher tratar deste assunto a partir de um viés histórico não tarda em apresentar-se como um imenso desafio. Para tanto, seriam necessários anos de investigação documental, além de um levantamento consistente seguido de análise e estudo de vasto material bibliográfico para tentarmos mapear, por exemplo, o surgimento do termo “intérprete” nos escritos sobre dança ou as interferências da utilização deste termo nas pesquisas e práticas contemporâneas dessa linguagem. Contudo, ainda assim, talvez fossem tentativas fragmentárias, pois ao lançarmos um olhar crítico sobre este tema, logo reconhecemos as várias abordagens e os inúmeros pontos de vista possíveis para lidarmos com essa questão.

Desse modo, ao elaborar e desenvolver as discussões que serão apresentadas em torno do “intérprete de dança”, a abordagem utilizada nesta investigação constituiu-se menos por um viés historicizante e mais pela consideração de um saber comum, advindo da prática constante da dança; ou seja, saberes construídos a partir das experiências vividas por sujeitos que se expressam e dialogam com o mundo enquanto intérpretes. Nesse sentido, foram privilegiadas as reflexões tecidas durante a realização de conversas com seis mulheres-artistas-intérpretes-bailarinas-coreógrafas que atuam na cidade de São Paulo, em diálogo com saberes presentes no material bibliográfico consultado. Esse diálogo considera saberes construídos por praticantes-pesquisadores das danças “moderna” e “contemporânea”, e assim configura-se por estar diretamente relacionado às trajetórias artísticas e profissionais, tanto do pesquisador aqui presente quanto, principalmente, da orientadora deste trabalho, Profa. Dra. Sayonara Pereira¹⁸. Com isso, esta pesquisa não privilegia nenhum estilo específico de dança, mas considera *as danças* praticadas e produzidas em nossa contemporaneidade.

Já as conversas com as artistas se concretizaram mediante a realização de entrevistas, de modo que sempre uma mesma primeira pergunta (“*para você, o que é ou o que significa ser intérprete de dança?*”), servia como ponto de partida para o desenvolvimento e continuidade das entrevistas. Essas entrevistas se configuraram enquanto conversas “livres” ou “abertas”, de modo que os temas-assuntos discutidos com cada intérprete surgiam no momento

¹⁸ Trajetórias estas já descritas na primeira parte deste documento – “1º SINAL. Vamos começar?”.

próprio em que o diálogo entre entrevistador-entrevistadas instaurava-se; momento esse criado, quase sempre, durante a formulação das respostas para a primeira questão citada. Realizar a escolha das artistas-intérpretes, as quais aceitaram ser entrevistadas e, assim, contribuir com o desenvolvimento desta pesquisa, não foi difícil. Para isso, consideramos sobretudo a relação de afeto, respeito e admiração construídas com cada uma delas. As intérpretes escolhidas são, para nós, colegas de profissão, professoras de dança, coreógrafas, artistas com trajetórias significativas na (e para a) dança. Artistas com as quais nos identificamos por algum motivo artístico e/ou profissional, intérpretes cujas danças nos tocam a alma, intérpretes com as quais é possível aprendermos muito sobre dançar, sobre estar em cena, sobre “ser intérprete”, sobre desnudar-se num palco e dar a ver ao mundo (já conhecido) um outro mundo cheio de possibilidades, um estado de espírito latente, uma pluralidade de corpos, uma imensidão de imagens, sensações, sentimentos, emoções.

Nesse sentido, para a realização desta pesquisa experimentamos uma abordagem que emudece, em certa medida, os espetáculos e as obras de dança propriamente ditas. Nosso principal foco, portanto, foi lançado sobre a figura do intérprete, considerando todas as suas características e singularidades de indivíduo-sujeito-cidadão dançante. Essa abordagem se configura como uma tentativa de trazermos à luz, para o campo dos estudos sobre o “intérprete de dança”, alguns segredos, desafios e particularidades de seu fazer artístico, bem como de suas diferentes maneiras de se expressar ao ser questionado sobre as especificidades de seu ofício; especificidades essas que, talvez, ainda permaneçam no escuro, adormecidas, mas que, se descobertas, podem trazer contribuições significativas aos interessados neste assunto. Nosso ponto de vista questiona, entre outras coisas, se é *o que* é dançado, e não *quem* dança, o que realmente importa; se uma coreografia (no sentido da dança concebida enquanto espetáculo), resiste à passagem do tempo independente dos intérpretes que dançam ou dançaram-na; se é possível falarmos de dança sem considerarmos, também, os intérpretes envolvidos em sua criação.

Logo, ao falarmos aqui do “intérprete de dança”, falamos, sobretudo, de um “sujeito-intérprete”, de um “cidadão-intérprete”, de um “indivíduo” que torna-se intérprete, não apartado de seu contexto artístico, social e cultural, tampouco da vida. Com isso, nos afastamos da ideia de tentar elaborar uma teoria generalizante acerca da figura do intérprete (o que, para nós, seria impossível), e nos aproximamos do desejo de trazer à tona, para o meio acadêmico, materiais que acreditamos contribuir com o constante desenvolvimento da produção do conhecimento acerca deste tema na área da dança.

O elenco desta dança

Para tratarmos de algumas questões presentes nesta pesquisa, objetivando ampliá-las e melhor compreendê-las, convidamos, para serem entrevistadas, seis artistas da dança da cidade de São Paulo, com diferentes idades e históricos de formação. Estas intérpretes expressam significativa atuação profissional e sólida participação na produção de espetáculos que compõem e integram a cena paulista de dança. Ao elaborar as reflexões apresentadas neste capítulo, a princípio, em torno da tentativa de delinear a figura do intérprete de dança ou do “sujeito-intérprete”, consideramos então não somente o estudo e o diálogo estabelecido com o material bibliográfico de apoio, mas, sobretudo, o material levantado durante a realização das entrevistas. Vale dizer que esta ferramenta de pesquisa foi adotada, desde o início, com um propósito muito bem definido: concretizarmos o desejo de aproximar do ambiente acadêmico as falas e pensamentos de quem movimenta a criação em dança *dançando*; verificar se encontramos ecos, reflexos, fricções e semelhanças entre nossas inquietações teóricas e os desafios enfrentados no cotidiano do fazer artístico de intérpretes.

Assim, a escrita deste tópico refere-se a uma pequena apresentação das trajetórias artísticas e profissionais de cada uma das artistas entrevistadas. Com isso, chamamos a atenção para o fato de que a maioria delas – senão todas – tem em seu histórico a característica de trabalharem e de serem (ou terem sido) intérpretes de companhias de dança. Veremos, mais adiante, que esse aspecto interfere e, muitas vezes, determina o modo como elas enxergam, pensam, sentem e se relacionam com a dança. O fato dessas artistas atuarem e se desenvolverem enquanto intérpretes, majoritariamente, numa estrutura de companhia e não enquanto intérpretes-bailarinas independentes (aquelas que, por exemplo, criam, montam e dançam seus próprios trabalhos, sem estarem necessariamente vinculadas a nenhum grupo ou coletivo artístico), também influencia diretamente na configuração dos diferentes modos, tão presentes em nossa contemporaneidade, do fazer, pensar e dizer a dança. Consequentemente, a maneira como as artistas entrevistadas expressam seus pontos de vista, ao serem convidadas a refletir conosco sobre o fazer artístico em dança, traz consigo singularidades essencialmente intrínsecas aos modos de produção e criação por elas experienciados.

▪ ANGELA NOLF

Imagens 01 e 02: Angela Nolf em “*Sem Título*” (2013). Fotos: Inês Correa.

Paulista, formada pela Escola de Dança de São Paulo, seguiu estudo e carreira na Europa durante nove anos. Realizou aperfeiçoamentos em Londres no RBS-Royal Ballet, ISTD-Imperial Society of Teachers of Dancing e Coreologia Benesh. Foi bailarina do Balé Nacional de Israel, Terceira Dança, Cia Druwe, Núcleo NPC em parceria com Deborah Furquim e foi Diretora Artística do Balé Ópera Paulista. Atuou em eventos nacionais e internacionais, como: Festival Internacional (SESC SP), Carlton Dance (SP), Fórum de La Dance (Paris), Carnegie Hall (NY), Bienal de La Dance (Lyon), entre outros. Premiada como intérprete/revelação pelo Cecchetti Summer Course (Londres), criação/interpretação pela APCA - Associação Paulista de Críticos de Arte em 1995 e 2004, e em 2014 recebe o Prêmio Denilto Gomes como trajetória artística e interpretação, com o solo “*Sem Título*” (2013), com direção e coreografia de Vanessa Macedo - Cia Fragmento de Dança.

Atua como professora do curso de graduação em Dança da UNICAMP, onde foi Coordenadora de Graduação de 2005 a 2011. Presta assessoria junto ao SESC, Centros Culturais e Secretarias de Cultura do Estado e Município de São Paulo. Conselheira artística e júri de festivais nacionais. Ministra aulas e workshops para companhias profissionais; assessora projetos pedagógicos, concursos, projetos culturais; e realiza direção e colaboração artística de projetos independentes.¹⁹

¹⁹ Texto e imagens enviados pela artista.

▪ DANIELLI MENDES

Imagem 03: Danielli Mendes em “ANTONIA.”
(2016) – Foto: Kaue Zilli

Imagem 04: Captura de um gesto para
benzimento, (2013) – Foto: Luiza Folegatti.

Danielli Mendes é bailarina e professora de Práticas Corporais, graduada em Bacharelado e Licenciatura em Dança pelo Departamento de Artes Corporais da Universidade Estadual de Campinas (DACO/UNICAMP). Trabalhou como Intérprete-criadora na Cia. Mariana Muniz de Teatro e Dança de 2007 a 2014. Atualmente, integra a Cia de dança Perversos Polimorfos. Atuou como bailarina na montagem do espetáculo de dança “ANTONIA. *Como se em sua dança quisesse reinventar o exaustivo ciclo do nascer e morrer*” (2016), da diretora Morena Nascimento. Trabalhou como assistente da professora e pesquisadora das Práticas Corporais Chinesas Maria Lúcia Lee no desenvolvimento de uma pedagogia para o entendimento e ensino das práticas corporais, ministrando cursos e aulas de *Qi gong* e *Liangong* em 18 terapias.

Em 2014 ministrou o curso “O Gesto na Dança Teatro”, introdução à dramaturgia no espaço interdisciplinar entre as linguagens da dança e do teatro no projeto “*Jalam das Artes*” no Pará. Trabalhou como arte-educadora no “*Projeto de formação inicial e continuada para jovens (fic)*”, de 15 a 18 anos na Casa de Cultura e Cidadania de São José do Rio Pardo, 2011. Participou do Projeto “*As cidades invisíveis*” contemplado pelo FUNCULTURA – Fundo de Cultura da Cidade de Guarulhos em 2010, como arte-pedagoga no processo de vivências artísticas para jovens, resultando na montagem de um espetáculo baseado no texto *Le Città Invisibili*, de Ítalo Calvino.²⁰

²⁰ Texto e imagens enviados pela artista.

▪ IRUPÉ SARMIENTO

Imagem 05: Irupé Sarmiento em “*Cidade Matarazzo*” (2014). Foto: Diogo Martins

Nasceu em Salta em maio de 1984, Argentina. Formada como Maestra Elemental de Dança Clássica no *Estúdio L. Biagini* de Salta (Argentina) e como Intérprete Contemporânea no Taller de Dança Contemporânea del Teatro General San Martín. Integrou o Ballet Taller Juvenil de la Provincia de Salta (1998), o Ballet Contemporâneo del Teatro General San Martín, destacando-se como solista e primeira figura (2004 e 2008). Atuou na São Paulo Companhia de Dança (SPCD) como bailarina solista (2008-2012) e no Balé da Cidade de São Paulo (2013-2016). Ganhou o prêmio Clarín como revelação em dança, dado pela imprensa argentina em 2007.

Entre seus maestros se encontram Liliana Biagini, Mónica Hidalgo, Mario Galizzi, Haichi Akamine, Ilse Witman, Freddy Romero, Giovanni Di Palma, Liliane Benevento, entre outros. Já dançou obras de Mauricio Wainrot, Carlos Casella, Carlos Trunsky, Ana Maria Stekelman, Tom Wiggers, Richard Wherlock, Marc Riboud, Paul Vasterlin, Alessio Silvestrin, Vladisnava Nijinsky, George Balanchine, Nacho Duato, Marie Chouinard, Henrique Rodovalho, Maurício de Oliveira, Paulo Caldas, Rodrigo Pederneiras, Mauro Bigonzetti, Victor Navarro, Oscar Araiz, Alex Soares, Jorge Garcia, Itzik Galili e Alexander Eckman, entre outros.

Em fevereiro de 2012, ministra Master Class no Holland Dance Festival, em setembro no Taller de Dança Contemporânea del Teatro General San Martín e em outubro do mesmo ano no Acre, nas Usinas de arte da cidade. Em outubro de 2014 participa como bailarina da criação da série de vídeo-danças realizados nas instalações da Cidade Matarazzo (São Paulo), dirigidos Por Vinícius Cardoso. Com eles, ganha o prêmio de melhor atriz/modelo outorgado pelo Festival de Fashion Film de Londres (2015).

Em 2015 participa como bailarina convidada dos espetáculos “COPYLEFT” de Jorge Garcia (Fevereiro) e “TANGO A DOIS” de Luis Arrieta (Maio). Em 2016, cria o espetáculo “CÉU DE ESTRELAS” junto de Samuel Kavalersky para o 20º Cultura Inglesa Festival.²¹

Imagem 06: Irupé Sarmiento em “*Polígono*” (2008). Foto: Rafael Gomes

²¹ Texto e imagens enviados pela artista.

▪ LUCIENNE GUEDES

Imagem 07: Lucienne Guedes em “*O Paraíso Perdido*” (1992) – Foto: Bob Sousa

Imagem 08: Lucienne Guedes em “*Memórias Impresas*” (2015) – Foto: Eduardo Knapp

Comecei a fazer teatro pela dança. Em 1988, quando descobri que havia também Pina Bausch, Patrícia Noronha, Denilto Gomes, Laban, Klauss Vianna, já estava mais perto do teatro que da dança clássica. Depois de trabalhar, aos 19 anos, com um grupo dirigido por Mario Piacentini, depois de participar do elenco de *História do Soldado*, dirigida por Ulisses Cruz, fundei o *Teatro da Vertigem*, convidada por Antônio Araújo, que naquele 1991 terminava sua graduação. Já fazendo parte daquele grupo, fiz *O Paraíso Perdido* (1992). Daquele momento em diante ainda fiz vários trabalhos, com o *Teatro da Vertigem* ou com outros artistas. A maneira de trabalhar em processo colaborativo, em dinâmica coletiva de criação, além da pesquisa de linguagem, marcou profundamente minha trajetória, no sentido mais positivo que isso pode ter, até hoje.

Em 1995 comecei minha graduação nas Artes Cênicas da ECA, definindo minha área de atuação, depois de ter começado Jornalismo e Música e chegado a tocar flauta transversal na Orquestra Sinfônica Municipal de Santo André. Em 1992, fui professora da Escola Livre de Teatro de Santo André, e esse vínculo continuou até 2006. Fui várias vezes professora, também convidada pela ECA-USP, pela EAD, entre outras escolas formais e livres. No processo de criação de *Apocalipse 1,11* (2000), descobri meu interesse pela dramaturgia. A partir dali, escrevi várias peças, em processo colaborativo ou não. Fui colaboradora de vários grupos, entre eles o *Teatro de Narradores*, o *Núcleo Bartolomeu de Depoimentos*, a *Cia. Balagan* e a *Cia. Livre*.

Neste momento, agosto de 2016, recém terminei o doutorado na ECA-USP e estou viajando com o *Teatro da Vertigem* para várias cidades com um projeto que inclui imersões

criativas e oficinas. Preparo também, para outubro e novembro, material dramaturgico para a residência artística a ser realizada em Gênova, na Itália, pela The Bogliasco Foundation, instituição Norte-Americana interessada no encontro entre artistas de diversas áreas e culturas.²²

▪ MAITÊ MOLNAR

Imagem 09: Maitê Molnar em “*Aos vencedores, as batatas*” (2014). Foto: Lígia Jardim

Imagem 10: Maitê Molnar em “*Corpos Frágeis*” (2015). Foto: Leo Lin

Iniciei na dança aos quatro anos, por influência de minha mãe, que também dançava. Cursei ballet clássico e posteriormente jazz, mas já transitei também pelas danças urbanas. Dos 7 aos 13 anos, paralelamente a dança, fui atleta de ginástica artística. Conheci a dança contemporânea na adolescência, através de minha professora de ballet, que era integrante de uma cia profissional. A partir daí, meu interesse cresceu muito e comecei a querer estar mais próxima dessa linguagem. Em 2003 fui convidada a estagiar na StacattoSP ciaDança, uma Cia profissional dirigida por Caren Polido, onde tive o prazer de aprender e estar próxima de coreógrafos como Ivonice Satie, Anselmo Zolla e Sandro Borelli. De 2005 a 2010 trabalhei na Cia já como bailarina integrante do elenco. Nessa época, a direção era de Fernando

²² Texto e imagens enviados pela artista.

Machado. Durante esse período eu também ministrei aulas de baby-class e dança contemporânea, trabalhei em projetos de arte-educação em São Caetano do Sul, fui preparadora corporal e coreógrafa de séries de solo de ginástica artística, além cursar e me formar em Comunicação Social pela Universidade São Judas Tadeu (2007).

Em 2010 fui convidada para dançar no I Festival de Danza Contemporânea In Vitro, em Cuenca – Equador, integrando o Núcleo Mercaria de Ideias, com espetáculo de Luiz Fernando Bongiovanni. Em 2011, fui convidada a integrar o elenco da Cia Fragmento de Dança, sob direção de Vanessa Macedo. Em 2014 recebi o prêmio Denilto Gomes de Dança (da Cooperativa Paulista de Dança), como bailarina revelação pelo espetáculo “Aos Vencedores, As Batatas” da Cia Fragmento de Dança, coreografia de Vanessa Macedo. Atualmente ministro aulas de dança contemporânea, assino a direção técnica dos espetáculos anuais de dança do Cíci Danças e Cia – Cisplatina Clube, e sou intérprete e assistente de coreografia da Cia Fragmento de Dança.²³

▪ VANESSA MACEDO

Imagem 11: Vanessa Macedo em “*Um corpo só*” (2015). Foto: Leo Lin

Vanessa Macedo é coreógrafa, diretora e intérprete da Cia Fragmento de Dança (SP), criada em 2002, bacharel em Direito pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (1994), Mestra em Artes pela Universidade de Campinas (2008) e Doutora em Artes Cênicas pela ECA-USP (2016). Iniciou seus estudos em Dança com o Professor Edson Claro, em

²³ Texto e imagens enviados pela artista.

Natal-RN, no grupo de Dança da UFRN, depois de uma atividade de 10 anos como ginasta e técnica de Ginástica Rítmica. É marcante em sua carreira os 7 anos nos quais trabalhou com o coreógrafo Sandro Borelli.

Como intérprete, atuou na Gaia Cia. de Dança e na Roda Viva Cia. de Danças, ambas em Natal-RN, na Cia de Danças de Diadema, em Diadema-SP, na Quasar Cia de Dança, em Goiânia-GO, e na Cia Borelli de Dança, em São Paulo-SP. Em Bruxelas – Bélgica, estudou dança contemporânea com Rasmus Ölme, ex-bailarino do Wim Vandekeybus, Iñaki Azpillaga, professor desta mesma cia., e Julie Bougard. Ministra cursos de Dança Contemporânea em diversas cidades do Brasil, trabalhando como professora e artista-orientadora. Atuou como coreógrafa, além da Cia. Fragmento de Dança, para a Stacatto Cia. de Dança, de São Paulo-SP, e para Domínio Cia. de Dança, de Natal-RN.²⁴

Imagem 12: Vanessa Macedo em “*Beije minha alma*” (2008). Foto: Vitor Vieira

É interessante esclarecer que, para realizarmos a escolha das artistas que seriam entrevistadas, o fato de todas elas apresentarem a característica de atuarem (ou já terem atuado) no contexto de uma companhia de dança, não foi um critério predeterminado ou definido de antemão. No próprio desenvolvimento da pesquisa, esse aspecto foi se revelando para nós, sendo este, então, o “lugar” de onde construímos os pontos de vista aqui

²⁴ Texto e imagens enviados pela artista.

apresentados sobre o intérprete e a criação em dança. Dizemos isso, pois “para entender como alguém lê, é necessário entender como são seus olhos e qual é a sua visão de mundo. (...) Porque cada um lê e relê com os olhos que tem. Porque compreende e interpreta a partir do mundo em que habita.”²⁵ Além disso, identificamos que essa característica, evidenciada pelo histórico profissional das artistas mencionadas, é um modo de fazer e de trabalhar com a dança que se assemelha ao que também já foi (e vem sendo) experienciado pelos autores deste trabalho. Durante a trajetória artística e profissional, tanto do pesquisador quanto da orientadora deste estudo, são preponderantes as experiências de criação em dança vividas dentro do contexto de companhias²⁶, atuando muito pouco enquanto intérpretes-criadores independentes.

Outro ponto importante a ser esclarecido, neste momento, é o fato de não haver a participação de intérpretes homens na realização das entrevistas. No decorrer desta investigação, entramos em contato com alguns intérpretes que também atuam na cidade de São Paulo, mas decidimos realizar a pesquisa apenas com as intérpretes mencionadas. No entanto, notamos que deveria ser relevante (senão necessária), a elaboração de pesquisas que apontassem ou analisassem, por exemplo, os modos como se dão, como se deram ou como vêm se dando a participação e a atuação dos homens-intérpretes na dança, diante do cenário contemporâneo. Ou se é possível verificarmos, no atual contexto artístico-cultural da cidade de São Paulo, uma maior atuação dos homens enquanto intérpretes-criadores independentes e não enquanto intérpretes de companhias. Essas são apenas algumas questões, dentre tantas outras interessantes que poderiam ser investigadas nesse sentido. Com essa pesquisa, porém, infelizmente não abarcaremos a discussão sobre tais questões, mas as deixamos aqui registradas para aqueles que se interessarem pelo assunto.

Com efeito, e para além, vale dizer que a presença de figuras femininas nesta pesquisa não se relaciona apenas com a realização das entrevistas. As trajetórias artísticas do pesquisador e da orientadora desta investigação também foram marcadas, majoritariamente, por relações profissionais estabelecidas com mulheres. Logo, acreditamos que essa

²⁵ BOFF, Leonardo. **A Águia e a galinha**: uma metáfora da condição humana. 16 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

²⁶ O contexto de uma companhia de dança não se relaciona apenas aos corpos estáveis de grandes teatros, por exemplo. Nesta pesquisa, ao empregarmos o termo *companhias de dança*, nos referimos também a grupos e coletivos artísticos que desenvolvem pesquisa continuada em dança e que assumem características específicas próprias de criação. Nessas companhias, geralmente os envolvidos se reúnem com determinada frequência semanal, elaboram estruturas de ensaios que podem ser constituídas por aulas de diferentes técnicas de dança e/ou por diferentes procedimentos para a preparação física e artística, e não necessariamente se faz presente a figura de um coreógrafo e/ou diretor (como no caso de grupos que assumem e empregam uma criação colaborativa e/ou não hierárquica).

característica reverberou (e se revelou) no próprio desenvolvimento deste estudo. Consequentemente, este fato está totalmente presente, simbólica e concretamente, também na criação do solo “*S.A.MO.V.A.R.*”, resultado cênico-coreográfico desta pesquisa. Todavia, discutiremos mais sobre isso no eixo “*III. S.A.MO.V.A.R.: citando e reinterpretando memórias*”.

Para encerrarmos este tópico, a presença da intérprete, atriz, dramaturga, diretora e pesquisadora Lucienne Guedes nesta pesquisa não se faz à toa. A artista foi convidada para colaborar e contribuir com este estudo pelo fato dela trazer, em sua trajetória artística, experiências de criação com as linguagens da dança, música e teatro. No entanto, atualmente ela encontra-se inserida muito mais no universo teatral, porém sempre trabalhando com o hibridismo dessas três linguagens artísticas. Dessa maneira, tentamos aproximar do nosso diálogo alguém que traria contribuições sobre o intérprete de dança também do ponto de vista teatral, digamos assim. Por ser uma prática artística que abarca uma multiplicidade de corpos, linguagens, ideias e propostas estéticas, a dança vem assumindo, atualmente, um caráter muito mais democrático e abrangente. Com isso, é possível observarmos a presença e a atuação de artistas advindos das mais diversas áreas de formação, contribuindo com a instauração de novos e/ou outros modos de pensar a dança. Consequentemente, este fato enriquece ainda mais os discursos sobre criação e produção do conhecimento em dança, e foi isso que tentamos evidenciar ao trazermos para esta pesquisa a presença da artista Lucienne Guedes.

Ademais, todas as outras artistas estão aqui para nos ajudarem a decifrar, ou melhor, para tentarem ampliar nossos modos de compreender a figura do intérprete de dança. A partir do contexto e do cotidiano de trabalho dessas artistas-intérpretes, verificaremos quais as contribuições que elas trazem a esta pesquisa acerca do que significa *ser* ou *tornar-se* intérprete. Além disso, também adentraremos algumas especificidades e particularidades de seus cotidianos de trabalho, podendo investigar, a partir de suas experiências, como se dá o fazer artístico do intérprete desenvolvido em uma estrutura de companhia. Por fim, discutiremos a questão das implicações que o uso do termo “intérprete” traz, hoje, para os estudos sobre dança, dialogando com o material bibliográfico consultado.

Alguma vida ao “corpo do intérprete”

O que é ou o que significa ser intérprete de dança? De um modo geral, o termo “*interprète*” pode ser entendido como aquele sujeito que traduz algo a alguém, que realiza uma mediação entre duas ou mais pessoas ou, ainda, como aquele que revela algo que está oculto. No contexto das artes do espetáculo, ao considerarmos o “intérprete” como um “artista” que carrega tanto para a cena, quanto para os processos de criação, tudo aquilo que apreende e capta de seu mundo e de seu contexto sociocultural, temos um vislumbre do que ele pode vir a ser a partir das palavras de Jacques Rancière (2009, p. 36):

O artista é aquele que viaja nos labirintos ou nos subsolos do mundo social. (...) Devolve aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significativa. Na topografia de um lugar ou na fisionomia de uma fachada, na forma ou no desgaste de uma vestimenta, no caos de uma exposição de mercadorias ou de detritos, ele reconhece os elementos de uma mitologia. E, nas figuras dessa mitologia, ele dá a conhecer a história verdadeira de uma sociedade, de um tempo, de uma coletividade; faz pressentir o destino de um indivíduo ou de um povo.

Considerando as palavras de Rancière, é possível identificarmos aspectos de natureza social, poética, política e comunicacional no trabalho e na atuação do intérprete. Ao dançar e escolher interagir com o mundo por meio de seus movimentos corporais, sua função passa a ser, entre outras coisas, a de interpretar, digamos assim, todos os estímulos que lhe chegam e todo o material que encontra ao se lançar nos “labirintos ou nos subsolos” de seu mundo social, garantindo-lhes certa materialidade cênica e poética. Se prosseguirmos com essa primeira concepção sobre a figura do intérprete, podemos encontrar semelhanças também com o trabalho e a atuação de atores.

Ainda que as naturezas do trabalho de criação de atores e de intérpretes-dançarinos sejam, em certa medida, distintas (devido aos modos como se configuram as práticas corporais durante treinamentos e ensaios, por exemplo), a proximidade entre as linguagens da dança e do teatro há muito vem sendo praticada, investigada e estudada. Nesse sentido, é notável a contribuição dos trabalhos *tanztheatrais* e *teatro-coreográficos* que começam a surgir no início do século XX, na Alemanha. Como principais protagonistas do *Tanztheater*, podemos citar o coreógrafo e pedagogo alemão Kurt Jooss (1901-1979), a bailarina e coreógrafa alemã Pina Bausch (1940-2009) e as bailarinas e coreógrafas alemãs Reinhild Hoffmann (1943) e

Susanne Linke (1944). Já as criações do coreógrafo austríaco Johann Kresnik (1939), figuram como principais exemplos de trabalhos intitulados como *teatro-coreográficos*. No entanto, é com o trabalho de Pina Bausch, desenvolvido junto aos intérpretes-bailarinos do *Tanztheater Wuppertal-Pina Bausch*, que o *Tanztheater* se torna mundialmente (re)conhecido e, com ele, as inúmeras possibilidades de se concretizar poética, estética e cenicamente o hibridismo das várias linguagens artísticas, sobretudo com uso de elementos da dança e do teatro. De acordo com Laurence Louppe (2012, p. 273):

Em suma, o *Tanztheater* criava um teatro verbal virtual, a partir do qual o ato humano, caracterizado e impregnado por todos os seus determinismos sociais, pôde ser deslocado para um cenário que lhe permitiu a encenação pelo movimento. Tal sucedeu através de um tratamento apropriado do movimento, menos em vista de uma *expressividade* mimética do que de um trabalho sobre a simbólica profunda do movimento e das suas constelações relacionais – direções, tensões, acentos, ritmos, entre outras –, que converteu o *Tanztheater* numa arte não naturalista, numa arte que dá ao espectador informações sobre a economia energética dos atos humanos individuais ou coletivos, muito mais do que sobre a aparência formal desses atos.

Enquanto diretora e coreógrafa, Pina Bausch trabalhava com temas referentes ao cotidiano do ser humano e de sua vida social e política, levando para a cena, muitas vezes, o que acontece nas entrelinhas das relações sociais e humanas. Com isso, aprofundava-se sem cessar no campo mais sutil da realidade humana, propondo ao espectador um “compartilhamento emocional de impulsos” e uma “autêntica experiência do espiritual”, para citar as palavras de Hans-Thies Lehmann (2007, p. 361). Segundo José Gil (2013, p. 163): “é como se o ‘método Bausch’ fizesse vir à superfície camadas soterradas de emoções e de sentimentos que nenhum outro tipo de movimento [*da dança*] conseguiu alcançar.” Já para os bailarinos que trabalharam com Bausch, o efeito sutil e sensível e a intensidade do trabalho pareciam ser semelhantes aos experienciados pelo público, conforme afirmam: “vivemos no nosso interior experiências decisivas de ‘verdade’, de ‘identidade’, ‘experiências autênticas, profundas, pessoais’.”²⁷ Portanto, com as criações coreográficas de Pina Bausch, a mescla de elementos provenientes das linguagens da dança e do teatro torna-se mais presente e perceptível na cena, conforme nos evidencia Sayonara Pereira (2010, p. 32):

²⁷ BENTIVOGLIO, Leonetta, apud GIL, 2013, p. 163.

Pina Bausch passou a usar a canção e depois a palavra falada em suas peças, o que inspirou outros coreógrafos a também se utilizarem destas possibilidades de expressão. Esta nova estruturação fez com que alguns críticos escrevessem que os coreógrafos de *Tanztheater* estavam concebendo suas obras com mais fortalecimento de elementos do *Theater* e enfraquecimento de componentes da *Tanz*. Mas, nos trabalhos de Bausch encontrava-se a palavra falada estruturada à musicalidade e à dança. Esta palavra, quando usada, era mais especificamente dirigida ao público do que para um *partner* da cena, como comumente acontece nas peças teatrais.

Influenciados por essa relação entre dança e teatro, retornamos à questão do “intérprete” trazendo à tona algumas palavras de Antonin Artaud²⁸, apresentadas pelo professor e pesquisador Cassiano Sydow Quilici em sua obra “*Antonin Artaud: teatro e ritual*” (São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004). Com Artaud, podemos compreender o intérprete como aquele sujeito que, através de seu trabalho, consegue “dissolver a carcaça de indivíduo para abrir-se aos outros seres, para poder ‘respirar com a vida do mundo’” (QUILICI, 2004, p. 203). Para o pesquisador Cassiano Quilici (*op. cit.*, p. 203), “Artaud entendia que outros povos e outras épocas conheceram mais de perto essa experiência, compreendendo o *ser humano* como ponte, elemento de ligação entre a terra e o céu, trânsito entre a forma e o não-manifesto.” Mais adiante, retomaremos essa visão apresentada sobre o “intérprete”, inspirada nas palavras de Artaud.

Porém, agora, na tentativa de mapearmos e trazermos um pouco mais de clareza, especificamente, para a figura do “*intérprete de dança*”, sugiro lançarmos um olhar sobre algumas proposições encontradas no material bibliográfico consultado. Levando em consideração, sobretudo, a trajetória artística da orientadora desta pesquisa, escolhemos trazer à tona referências que nos remetem, a princípio, aos saberes advindos da dança moderna, uma vez que acreditamos ser nesse período que os intérpretes passam a ter maior autonomia frente à criação em dança. Para o húngaro Rudolf von Laban (1879-1958), um dos grandes fundadores e pesquisadores da “nova dança” alemã:

o homem-dançarino em sua totalidade psicofísica, era colocado na origem e ao centro do processo dinâmico expressivo, e dele fazia descender os modos, os significados e as leis do movimento. *Assim, o dançarino* traduzia em manifestação rítmica exclusivamente os próprios impulsos e ritmos fisiológicos, emocionais e intelectuais; era criador, meio e norma da própria

²⁸ Antonin Artaud (1896-1948) foi poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês.

dança, expressão não mediada da harmonia de sua vida e instrumento de acorde sintônico com a harmonia da vida universal (ROPA, 2014, p. 78, grifo nosso).

A partir dessa ideia de Laban, é possível começarmos a compreender o “sujeito que dança” como um intérprete, primeiramente, de seus “próprios impulsos e ritmos fisiológicos, emocionais e intelectuais”, proporcionando-lhes alguma materialidade poética por meio da expressão e realização de movimentos corporais. De acordo com (MÜLLER, apud PEREIRA, 2010, p. 28), “Laban pretendia exatamente redespertar os talentos emocionais e irracionais adormecidos das pessoas e, a partir desta experiência individual, que elas viessem a ter uma vivência através do movimento.” Como sabemos, os estudos e proposições práticas de Laban foram desenvolvidos, majoritariamente, no início do século XX, durante os movimentos de reforma da vida e redescoberta do corpo, *Lebensreform*²⁹ e *Körperkultur*³⁰, respectivamente, os quais influenciaram e formaram toda uma geração de dançarinos, estudiosos, professores e pesquisadores de dança. Nesse contexto, onde a dança era encarada como “experiência do cosmos em forma de movimento”, os “intérpretes-bailarinos-dançarinos” eram vistos como aqueles que:

deveriam evidenciar somente sua capacidade pessoal de deixar-se penetrar pelo ritmo cósmico, elevar-se com ele e trazer consigo os espectadores. Assim, sua dança passa a ser um ‘serviço sagrado’ que deve ser executado com humildade, colocando à disposição, na relação entre humanidade e divindade, a própria alma e o próprio corpo (ROPA, 2014, p. 85).

Todas essas ideias e apontamentos sobre o “sujeito que dança”, desenvolvidos durante o período em que Laban atuou artisticamente, culminaram no surgimento das propostas estéticas presentes na Dança Moderna e em suas derivações, como a *Ausdruckstanz* (Dança de Expressão ou Dança Expressionista), cuja principal protagonista foi a bailarina e coreógrafa alemã Mary Wigman (1886-1973) e o *Tanztheater* de Kurt Jooss. Para ambos, a importância de se desenvolver uma dança que viesse garantir aos seres humanos o domínio e a redescoberta de si, primeiramente, era crucial, sendo que esse objetivo deveria ter início no próprio processo de formação e preparação dos intérpretes-bailarinos. Com isso,

²⁹ A *Lebensreform* (movimento pela *reforma da vida*, difundido na Alemanha e Suíça): “buscava um retorno às assim chamadas forças genuínas da vida, a fim de regenerar o homem e a sociedade por meio do vegetarianismo, da recusa ao alcoolismo, do cultivo da saúde ligada à natureza, da reforma agrária e da defesa das cidades-jardim.” (ROPA, 2014, p. 42)

³⁰ A *Körperkultur* (cultura do corpo), corrente encabeçada pelo *Jugendbewegung* (Movimento da Juventude Alemã), pregava “uma verdadeira revolução de mentalidade, dos usos e gostos relacionados à higiene, ao emprego do tempo livre, à educação e à expressão cotidiana e artística.” (ROPA, 2014, p. 43)

acreditavam que poderiam contribuir com a constituição e com o desenvolvimento de saberes que formariam indivíduos mais conscientes do mundo em que vivem. Para Kurt Jooss, o importante era “formar bailarinos que desenvolvessem através de seu instrumento – o corpo – não a técnica pela técnica, mas sim ótimas possibilidades para trabalhar com precisão, sinceridade espiritual e humanidade” (BARTELT, apud PEREIRA, 2010, p. 31). Já Mary Wigman, em suas reflexões enquanto artista-pedagoga, dizia que:

Formar o dançarino é, portanto, torná-lo consciente dos impulsos obscuros que estão dentro dele. Nada de sistemas preestabelecidos, menos ainda adestramento corporal. É preciso se pôr à escuta de si mesmo, onde se pode ouvir a repercussão do eco do mundo (apud BOURCIER, 1987, p. 299).

Todas essas ideias e propostas contidas nas danças alemãs do início do século XX, as quais nos sugerem encarar o bailarino como um sujeito autônomo, consciente, criador e propositos de suas próprias danças e de seus próprios modos de mover-se, um sujeito cuja dança seria capaz de revelar e repercutir os ecos da humanidade e do mundo, influenciaram o pensamento de toda uma geração que produz e pratica o que, hoje, chamamos de dança contemporânea. Se tomarmos como exemplo as reflexões tecidas acerca do fazer artístico de intérpretes-dançarinos-bailarinos, tendo como base as criações contemporâneas em dança, encontramos nas palavras da francesa Laurence Louppe, historiadora e crítica de dança, a seguinte afirmação: “ser bailarino é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de saber, de pensamento e de expressão.” (LOUPPE, 2012, p. 69). Já para o filósofo português José Gil, importante pensador contemporâneo das relações entre dança e filosofia:

O bailarino retoma o seu corpo no momento preciso em que perde o seu equilíbrio e se arrisca a cair no vazio. Luta, jogando tudo por tudo: está em jogo a sua vida, a sua liberdade de bailarino, a sua luz. Faz apelo ao movimento, que proporcionará clareza e estabilidade à sua extrema agitação interior. Por meio do movimento domará o movimento: com um gesto libertará a velocidade que arrebatará o seu corpo traçando uma forma de espaço. Uma forma de espaço-corpo efêmero, por cima do abismo (GIL, 2013, p. 11).

Considerando todas as proposições apresentadas até aqui, numa primeira tentativa de delinear os teoricamente a figura do intérprete de dança, podemos observar que o intérprete-dançarino-bailarino é aquele que se desenvolve, interage e dialoga com o mundo

por meio de movimentos criados com (e a partir de) impulsos e ritmos fisiológicos, emocionais, intelectuais, espirituais e universais, sentidos e experienciados em seu próprio corpo. Vive uma relação integral de idas e vindas com seu corpo, passando ora pelo estranhamento, ora pela aceitação dos fluxos energéticos de movimentos que o atravessam, de modo a superar tanto os desafios que lhe são apresentados durante a realização de seu trabalho, quanto para conhecer, agir, interferir, expressar-se e relacionar-se com o mundo, com tudo e com todos à sua volta através de sua dança.

Esse constante, intenso e duradouro processo de conhecimento e reelaboração de si, dos limites físicos e capacidades técnicas do próprio corpo, dos operadores e elementos que constituem a cena, da relação que se estabelece com a criação em dança e também com os espectadores/público (dentre várias outras coisas), exige, de qualquer intérprete de dança, coragem e muita disponibilidade para lançar-se no vazio. Nesse caminhar, o intérprete precisa dispor de certo rigor, disciplina, concentração e determinação, mas também de afeto, cuidado e paciência para encarar seu processo de desenvolvimento enquanto sujeito-intérprete, sobretudo no que diz respeito à elaboração da autonomia necessária para autoinvestigar-se. Essa autonomia também auxiliará o intérprete a relacionar-se criativamente com os enigmas e desafios que residem na imaginação do coreógrafo, muitas vezes tendo que desconstruir e/ou aprofundar o entendimento que possui do próprio corpo, dos inúmeros elementos, estímulos e matéria-prima que constituem um processo de criação em dança, das relações entre dança e mundo, etc.

Nesse processo de autoconstrução e reelaboração ininterrupta de si, o intérprete verá que é quase impossível não “dissolver a carcaça de indivíduo para abrir-se aos outros seres”, pois, ao se lançar na experiência do “dançar”, para além de sentir os movimentos de suas células, de seus fluidos, de seus ossos, órgãos e músculos, percebe também o movimento de todo um universo contido em si; passa a “respirar com a vida do mundo”. Nesse sentido, o corpo do intérprete já não é mais apenas o corpo de um indivíduo:

[...] mas um lugar, habitado por uma “multidão”. Multidão de impulsos, sensações, excitações, pensamentos, num movimento veloz e perpétuo de aparição e dissolução. Um corpo-multidão, onde circulam uma miríade de experiências, impossíveis de serem completamente catalogadas e fixadas (QUILICI, 2004, p. 198).

No entanto, apesar de todas as reflexões apresentadas, até aqui, sobre o intérprete, com o auxílio de alguns autores muito inspiradores, é hora de nos questionarmos: como as artistas entrevistadas nesta pesquisa compreendem o que é ou o que significa ser intérprete de dança? Como elas nos ajudam a melhor compreender e melhor delinear a figura do intérprete? Quais as contribuições que elas nos trazem (considerando os contextos profissionais nos quais elas estão inseridas), a respeito da figura e do fazer artístico do intérprete de dança? Será que há alguma relação possível de ser estabelecida entre as ideias e reflexões apresentadas acima e a prática da criação em dança? Para tentarmos solucionar essas questões, vamos observar o que pensam e de que modo se constituem as ideias das artistas que contribuíram com esta pesquisa.

Na tentativa de promover aos leitores uma maior aproximação com os conteúdos das entrevistas realizadas, evidenciaremos os pensamentos construídos pelas artistas durante as conversas justamente da forma como se deram os diálogos, sem interrompê-los. Após realizadas as descrições das respectivas respostas elaboradas a partir da primeira questão, apontaremos as principais contribuições que as artistas trazem para esta pesquisa acerca das questões que permeiam a figura do intérprete de dança, inserido num contexto de trabalho em companhias. Em seguida, para concluirmos este tópico, destacaremos as principais semelhanças presentes em seus discursos, com o objetivo de identificarmos, sobretudo, como suas reflexões nos indicam um “caminhar” em relação à discussão aqui colocada sobre o intérprete. Além disso, verificaremos também como elas nos auxiliam com o desenvolvimento da produção de conhecimento acerca deste tema na área da dança.

Por uma proximidade com as ideias sobre o intérprete apresentadas acima, iniciemos, então, pela exposição dos pensamentos construídos pela intérprete-(bailarina) Irupé Sarmiento, cuja entrevista foi realizada no mês de abril de 2016, no jardim da *Biblioteca Municipal Mário de Andrade*, em São Paulo, após Irupé sair de um ensaio do espetáculo “*Céu de Estrelas*”; uma criação sua, em conjunto com o bailarino Samuel Kavalerski.

- Rafael: *Irupé, eu sempre começo essa conversa propondo uma primeira questão. A partir das suas experiências, o que é ou o que significa ser intérprete de dança?*

Nossa, é complicada essa pergunta que você fez. É engraçado, pra mim, porque eu nunca pensei, assim, no intérprete como se fosse uma coisa separada do que é dança.

Porque, para mim, a dança é uma forma de se expressar, uma forma de se comunicar...

comigo mesma, com o público que está lá, e com alguma coisa que está lá, ao redor da gente, e que está pedindo para ser comunicada. Então eu acho que, para mim, o intérprete é simplesmente ser isso, um canal aberto para deixar entrar e... e... sei lá, para deixar fluir, que flua o que está lá dentro e acontecer, simplesmente. Eu acho que o intérprete é isso, é a pessoa que acontece na hora em que está dançando.

- Rafael: *Como você explicaria essa sua visão de não conseguir separar o intérprete da própria dança?*

É porque eu acho que é uma função de tudo. Nada é separado: corpo, dança, intérprete... tudo acontece junto. Eu acho que a gente é simplesmente um... como dizer... é uma ferramenta. A gente inteiro está lá para isso, para canalizar, para se

transformar... a gente o tempo inteiro está pensando em transmutar. Então eu acho que ser intérprete é isso, é transmutar em outras coisas, sem perder a tua essência, né?

Com as palavras de Irupé Sarmiento, podemos observar como se concretiza essa visão de podermos encarar o intérprete como um “canal aberto” que percebe, através de seu corpo e de seus movimentos, tudo (ou quase tudo) que acontece no momento em que se dança. A partir desta “percepção”, podemos apontar o intérprete como um sujeito que cria oportunidades para revelar, entre outras coisas, “o que está pedindo para ser comunicado”, os ecos do mundo contidos em si. Identificamos também, com o auxílio de Irupé, uma função quase que alquímica presente no fazer artístico do intérprete. Ao se metamorfosear em movimento, em expressão, em comunicação e acontecimento, “intérprete”, “dança” e “corpo” passam a ser uma coisa só, unida como um “acorde sintônico com a harmonia da vida universal”.

Dando continuidade à apresentação das entrevistas, a próxima artista a expor os seus pensamentos é a intérprete-(bailarina, pedagoga) Angela Nolf, cuja entrevista foi concedida no mês de abril de 2016, nas dependências do *Centro de Referência da Dança (CRD)*, localizado no centro da cidade de São Paulo, após ter ministrado sua aula de balé clássico para bailarinos contemporâneos.

- Rafael: *Angela, o primeiro estímulo que eu faço...*
- Angela: Falar da minha trajetória rapidinho?
- Rafael: *Não. A partir das suas experiências, antes da sua trajetória, o que é ou o que significa ser intérprete de dança pra você?*

É bem complicado. Mudou muito ao longo dos anos. Porque, quando eu era estudante, eu sou uma eterna estudante, eu acho que eu não vou parar nunca; mas, como eu trabalhei muito o balé clássico, bastante fora daqui, eu fiquei 10 anos fora daqui, era um trabalho muito voltado para repertório, pra reproduzir uma tarefa que me era dada. Então, dançando o *Lago dos Cisnes*³¹, dançando o *Quebra Nozes*³², dançando... Eu tive a oportunidade de dançar uns momentos com um pouquinho mais de destaque, ou trio ou solo, o “*pas de deux*”³³ espanhol, do *Quebra Nozes*, a *Rainha da Neve*³⁴, mas era tudo um trabalho que me era dado. Então, como intérprete, na época, eu não sei se eu tinha essa visão ou maturidade pra tal. Eu tentava reproduzir o que me pediam da melhor maneira possível. Mas, era curioso porque eu era uma reprodução daquilo. Não era a Angela, talvez. Ou... era a Angela tentando fazer o melhor que eu podia, né? Hoje, eu vejo. E eu sofria muito por isso. Porque eu tentava reproduzir o máximo do que me pediam, tecnicamente, sempre tecnicamente, sempre com um *expertise* técnico. É onde me deixou um pouco insatisfeita. E eu falei: e a dança, onde está? E a Angela, onde estava dentro de tudo isso? Talvez aí que a intérprete começou

³¹ Encomendado pelo *Teatro Bolshoi*, na Rússia, em 1876, *O Lago dos Cisnes* é um balé de quatro atos, composto por Tchaikovsky, cuja estreia ocorreu em 20 de fevereiro de 1877.

³² *O Quebra Nozes* é um balé também composto por Tchaikovsky, cuja estreia se deu no *Teatro Mariinsky*, na Rússia, em 18 de dezembro de 1892.

³³ Termo em francês do balé clássico que significa “*passo de dois*”.

³⁴ *A Rainha da Neve* é um balé inspirado no conto do dinamarquês Hans Christian Andersen, publicado em 21 de dezembro de 1844.

a querer outras coisas. A bailarina começou a querer outras coisas. E eu vi que foi um período riquíssimo pra mim, estar trabalhando com coreógrafos importantes e coreografias que hoje eu vou assistir e falo: Puxa! Eu dancei isso aqui. É muito bacana. Com aquela escrita, eu fiz isso, assim. E foi uma escola incrível. Mas, aí, eu deixei tudo isso porque eu estava ficando embaçada. A bailarina já estava ficando embaçada. Talvez, eu estava procurando outra coisa com a dança. E que dança é essa que eu amo tanto, mas eu achava tão difícil viver a dança? E, talvez, eu achava que era a dança que me amava, porque é muito difícil. Você estar no convívio em uma companhia onde você tem que sempre estar na eficiência, na eficiência, numa cobrança pra não perder o papel. É incrível e fantástico, mas eu acho que não era isso que eu estava... Chegou num ponto que eu falei: eu vou dançar de novo o *Concerto Barroco*³⁵? De novo o *Quebra Nozes*? De novo? Eu queria procurar outros desafios. Aí, de repente, procurando outras linhas de trabalho, e esse trabalho que olhava um pouquinho mais pra dentro, eu comecei a descobrir que tinha muito mais coisa, ali, desse intérprete, nesse bailarino. E muita coisa que o meu corpo não sabia e até hoje não sabe. E aí eu me encanto cada vez mais, porque eu falei: onde está essa dança? Eu posso achar essa dança na Angela. Que dança é essa, que eu desconhecia e que eu poderia ter? E, mesmo dançando a coreografia de alguém, eu poderia ser intérprete desse trabalho de alguém. Mesmo dançando a coreografia de alguém e um repertório, eu posso ser uma intérprete, fazendo a *Rainha da Neve*, por exemplo. Porque, naquela época, eu era, talvez, muito jovem e não olhava pra esse lado. Eu olhava pela eficiência, pela perfeição técnica. E acho que um bailarino clássico também é um intérprete. Ele também coloca muito dele naquele papel, né. Normas à parte. Não importam as regras. As regras e a escrita não impedem de você ser um intérprete. Obviamente, na contemporaneidade, um bailarino contemporâneo, de repente, ele contribui na criação, ele também investe no lado criativo, ele dá para o coreógrafo uma contribuição grande numa montagem, numa coreografia; talvez seja um pouquinho mais fácil esse despertar de facilidades do seu corpo, porque você vai sugerir coisas que o seu corpo teria um pouco mais de facilidade pra fazer e esse intérprete podia aflorar um pouco mais. Mas, hoje em dia, eu acho: o intérprete está lá, sempre. Não importa o que você dança, o intérprete está lá. Hoje em dia, é lógico, na adaptação com o tempo, também tem que achar um dança que o meu corpo dê conta dessa dança, né? Com o tempo, é impossível eu querer manter uma imagem, embora a minha cabeça, às vezes, esquece que eu já não tenho... Minha cabeça acha que eu tenho,

³⁵ O *Concerto Barroco* é um balé criado por George Balanchine, com música de Johann Sebastian Bach, para a *School of American Ballet*. Sua estreia ocorreu em 1941 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Brasil.

mas eu não tenho. Está longe do que eu era. Mas achar uma dança que seja mais de acordo com o meu tempo. E que eu possa me desafiar também dentro dela, de acordo com o meu tempo. Isso é um intérprete. Eu vejo que eu acho que eu desconhecia esse papel. Eu era uma intérprete de uma maneira, naquela época. Mas não deixava de ser. Hoje eu penso que não importa o que você está dançando, você é uma intérprete. Mais maduro ou menos maduro. Mais focado numa reprodução técnica do balé ou menos. Eu acho que, quando você vê pessoas especiais dançando, que tem aquele a mais... Porque, quando você vê um repertório, você fala: o que tem ali que é especial? É o intérprete. Você vê o elenco 1, o elenco 2 e o elenco 3, a mesma coreografia, e você ia assistir, ou eu ia assistir, às vezes, no *backstage*, por trás... Eu via o elenco 1, eu via o outro elenco fazendo e alguma coisa mudava e eu não entendia, na época, o que era. Onde estava a mágica? Eu acho que é a dificuldade. De você estar inteiro naquilo. É muito difícil pra você... Às vezes, você deixa de estar inteiro. Porque você vai pela técnica e você tem que trabalhar muito tecnicamente pra jogar essa técnica fora. Poderia estar inteiro, né? Poderia quebrar regras. Você tem que ter as regras pra quebrá-las. Por isso que ainda acredito muito no trabalho técnico, talvez bastante formal, porque me dá liberdade pra poder quebrar.

- Rafael: *Angela, como você traduziria esse “estar inteiro”?*
- Angela: São difíceis essas perguntas... *como estar inteiro?*
- Rafael: *É. Como você traduz o que é ser ou estar inteiro? É uma imagem que você falou e que eu achei muito bonita, a de quando você percebeu que você, bailarina, estava ficando embaçada. E, aí, estava surgindo a intérprete. A bailarina técnica já não te satisfazia mais. Talvez, alguma outra coisa você descobriu com seu corpo, para preenchê-lo também?*

Pouquíssimas vezes eu senti esse prazer de estar inteira. Mas, eu acho que isso é muito pela minha personalidade, eu me cobro demais. E isso me impede de saborear o que eu poderia saborear. Porque eu perco momentos, eu perco chance de estar inteira. Porque eu sempre gostaria de estar ali, de estar mais, e não muito satisfeita com esse inteiro, agora. E isso é uma pena, porque eu... Quando isso acontece, de me sentir inteira, isso é uma coisa muito íntima. Porque eu já vi alunos achando que estão trabalhando, super inteiros, e eu olho e falo, talvez pelo tempo e pelo olhar, e percebo: puxa! Ele tá achando que tá trabalhando. O que será que ele pensa que é trabalho, o que é estar inteiro, estar presente ali? Então, isso é muito relativo. O que a pessoa, dentro dela, acha... ela pode, realmente, estar achando e sentindo uma situação muito plena com o fazer. E isso, às vezes, pode ser um estereótipo tão grande, pode ser uma coisa tão exagerada que, no meu viés de olhar hoje não está inteiro, está indo pra outro lugar. A palavra “inteiro” é meio... Vai pra vários caminhos, né? Estar pleno no que você faz. Eu acho que é um momento muito feliz, o bailarino conseguir estar pleno em cena, estar pleno no que faz. Eu percebi que, às vezes, eu estou dando uma aula; eu já dei aula pra alguns grupos e pra algumas pessoas que, às vezes, eu ficava um pouco preocupada. Eu lembro que, uma vez eu estava dando aula, e a Ana Botafogo³⁶... Eu estava dando aula pro *Cisne Negro*³⁷, na época, no Teatro Municipal. Era uma temporada deles e a Ana estava dançando com o Cisne e o Luis Arrieta³⁸ também. E eles foram fazer a minha aula. É muito curioso, porque imagina a Ana Botafogo fazendo a minha aula, o Luis fazendo aquele aquecimento, porque eles iam dançar. Com todo o respeito, super profissionais. Eu comecei dando a aula pisando em ovos. Mas, aí, foi maravilhoso. Foi maravilhosa a troca e eu me senti inteira. Mas, é curioso, né? Mesmo em salas de aula, o retorno que vem do aluno. Então, quando eu falo inteira, não é só o inteiro seu. Quando você dá uma aula, quando você vê suas qualidades, suas fragilidades, os seus erros; quando você procura acertar, tenta olhar um aluno pra ajudar. Como você precisa estar inteiro pra trabalhar com dança, olhando de uma maneira

³⁶ Ana Botafogo (1957) é uma bailarina e atriz brasileira. Começou a dançar profissionalmente no Ballet de Marselha, na França. Desde 1981, é a primeira-bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

³⁷ A *Cisne Negro Cia de Dança* é uma companhia contemporânea, com sede na cidade de São Paulo, criada em 1977 sob direção artística de Hulda Bittencourt e Dany Bittencourt.

³⁸ O bailarino, coreógrafo e diretor artístico argentino Luis Arrieta (1951) chegou ao Brasil em 1974, a convite da bailarina e coreógrafa Marilena Ansaldi, para integrar o *Ballet Stagium* de São Paulo. Se tornou bastante conhecido na dança, principalmente por sua trajetória marcante à frente do *Balé da Cidade de São Paulo* e do *Balé Teatro Castro Alves*, de Salvador (BA).

generosa a dança de quem tá fazendo dança com você. Mas, eu me lembro disso. Quando eu entrei na sala e vi que eles estavam lá, foi bacana. Eu realmente senti que eu mudei. Lá dentro, eu lembro que eu falei: Uau! Foi bacana virar uma chave e falar: *ok, estamos aqui.* Nós somos trabalhadores da dança, eu só vou dar uma aula, um aquecimento... eles estão fazendo, fizeram lindo, até o final. Mas, foi muito bacana. Eu já me vi em posições de certo desafio dando aula pra *Quasar*³⁹, pro *Balé da Cidade*⁴⁰. E, daí, você vê que você pode trocar, que você pode estar inteiro no que você pode dar, sempre estudando melhor. Agora, como bailarina, foram momentos bem felizes de eu me sentir inteira.

A partir das palavras de Angela Nolf, a primeira questão que nos “salta ao olhar” diz respeito às grandes mudanças ocorridas, ao longo do tempo, em torno da figura do bailarino. Ela chama nossa atenção para a ideia de um bailarino visto como *reprodutor* de uma dança; ideia essa muito presente, ainda, em trabalhos coreográficos que acabam exigindo certa “perfeição” técnica na execução dos movimentos. É interessante notar como Angela Nolf identificou sua inquietação com essa questão, experienciada por ela durante sua trajetória com o balé clássico, e como ela conseguiu transformar a relação que estabelece com a técnica. Nesse sentido, ela nos apresenta a ideia do intérprete poder se valer da técnica, dos treinamentos experienciados pelo seu corpo, para estudar, investigar e se aprofundar cada vez mais em seus próprios modos de mover-se; para encontrar-se com a dança que seu próprio corpo é capaz de produzir e expressar, independente da “perfeita” execução de uma determinada escrita da dança. Ou seja, a técnica, vista sob essa perspectiva, torna-se uma ferramenta capaz de oferecer ao intérprete um caminho para o autoconhecimento, para o encontro consigo mesmo e com sua própria dança, mas não como um fim em si mesma.

Outra questão, também apresentada por Angela, diz respeito ao intérprete-bailarino ser encarado, hoje, como aquele que colabora com a criação coreográfica; função esta tão reivindicada por diversos intérpretes contemporâneos que não se sentem, não são vistos ou “reconhecidos” como “criadores”. Para discutirmos sobre essa questão, uma série de fatores complexos deve ser levada em consideração, abarcando desde aspectos relacionados ao fazer artístico em dança, até dados pertencentes a determinados contextos socioculturais. No

³⁹ Criada em 1988, a *Quasar Cia de Dança*, com sede em Goiânia (GO), é uma importante companhia brasileira de dança contemporânea, sob direção geral de Vera Bicalho e direção artística e coreográfica de Henrique Rodovalho.

⁴⁰ Criado em 1968, o *Balé da Cidade de São Paulo* é um dos corpos estáveis da *Fundação Teatro Municipal de São Paulo*. Atualmente, a companhia contemporânea é dirigida por Iracaty Cardoso, e se destaca mundialmente como importante companhia brasileira de dança.

próximo tópico deste capítulo (*Afinal, por que “intérprete”?*), abordaremos um pouco dessa questão, trazendo à tona pensamentos e reflexões que nos auxiliam numa melhor compreensão sobre alguns desses fatores. Porém, há muito se tenta desconstruir a ideia de que “criação” em dança relaciona-se apenas à “criação coreográfica”. Ainda que um intérprete contemporâneo não colabore com a estruturação coreográfica de uma dança (função, muitas vezes, destinada ao coreógrafo), a materialidade da dança, em si, só é garantida graças à presença do intérprete na cena, (re)criando, a todo momento, as relações que estabelece com seu corpo, com o público e com aquilo que instaura no tempo-espço através de sua dança.

Uma última questão apontada por Angela Nolf, para a qual gostaríamos de oferecer destaque, refere-se a um dado muito presente nas discussões contemporâneas sobre o intérprete, que é a questão do “estar inteiro”. Para além das inúmeras pesquisas que vêm sendo realizadas, sobretudo na área das artes cênicas, em torno do dilema da “presença” (sendo a obra do intelectual alemão Hans Ulrich Gumbrecht (2010), uma das principais referências sobre este assunto), a principal contribuição, aqui, é trazida pelas próprias palavras de Angela Nolf. É interessante constatar que, ao deparar-se com uma situação cotidiana na qual se percebeu frágil, Angela recorreu à certeza de que, para “estar inteira”, o melhor que poderia fazer, naquele momento, era proporcionar e vivenciar uma troca real de saberes com seus alunos; estar “plena” no que estava fazendo e sentir essa plenitude ao se saber *em relação*. Ao sentir-se (ou colocar-se) diante de uma situação de “desafio”, é interessante percebermos como se tornou concreta, para Angela, a sensação de ter que “estar inteira” para poder enfrentá-la, reconhecendo e aceitando, com isso, suas qualidades, fragilidades, seus erros e acertos. Ou seja, Angela Nolf nos evidencia a possibilidade de recorrermos aos modos como percebemos as relações de troca que estabelecemos, tanto com nós mesmos quanto com os outros (nossos parceiros de cena, nossos alunos, etc), para compreendermos um pouco mais sobre o “estar inteiro”. Nesse sentido, o outro também revela, a nós mesmos, *quem* somos, *o que* somos e *onde*, de fato, estamos.

Para prosseguirmos com as discussões sobre o intérprete, vejamos agora quais as contribuições que a intérprete-(bailarina, coreógrafa, diretora) Vanessa Macedo nos traz. A entrevista com ela foi realizada no mês de maio de 2016, no *Kasulo – Espaço de Cultura e Arte*, espaço sede de sua companhia (*Cia Fragmento de Dança*), localizado na Barra Funda, em São Paulo.

- Rafael: *Vanessa, a partir das suas experiências, o que é ou o que significa, pra você, ser intérprete de dança?*

Eu tenho um super fascínio pela questão do intérprete; eu sempre gostei demais de ser intérprete. Esses dias eu estava falando que o fato de eu ter me tornado coreógrafa e diretora e não poder mais interpretar trabalhos de outros coreógrafos, é uma frustração hoje, pra mim, porque eu gostava muito da situação de me colocar numa realidade, num questionamento que não vinha de mim, mas que eu tinha aquilo como um desafio. Acho que era um lugar de desafio, assim. De colocar intenção, o meu desejo com o desejo do outro, que é o que eu proponho quando eu estou no lugar de coreógrafa. Então, o lugar do intérprete, pra mim, tem esse lugar do entendimento da proposta do outro em fusão e intenção com o entendimento que eu dou, a leitura que eu faço daquilo, né. E eu acho que é justamente desse tensionamento, do que o outro me pede e do que eu tenho em mim pra dar pro outro, que nasce uma outra coisa que nem eu sabia e que nem o outro pensava. Então esse lugar de uma outra ideia, uma terceira imagem que não estava determinada nem por mim, nem por ele, é um lugar que, pra mim, é encantador desse lado do intérprete. Porque, quando a gente é criador-intérprete dos nossos trabalhos, é sempre um lugar muito intenso, mas ele é um lugar que, de certa forma, te traz ou te aproxima de um lugar conhecido seu, né? Porque você vai trabalhar em cima de coisas que você tem internamente e você verticaliza aquilo, mas é muito sobre uma coisa que você quer falar. E aí, quando você está nesse diálogo com o outro, esse lugar do intérprete tem um desafio tão grande de conversar, de tensionar, de descobrir o que o outro propõe, mas também o que você tem pra dar, e de colocar isso em tensão, mas uma tensão super interessante né, que é esse papel do artista de sempre encontrar e ver um outro modo, ver as coisas de uma outra perspectiva, de um outro ângulo, é um lugar que é de fascínio, assim... é nesse sentido.

- Rafael: *Nesse tensionamento entre o seu trabalho de intérprete e o trabalho do outro, como é a sua relação com o corpo? Entre “o corpo” proposto pelo coreógrafo e o seu corpo... o que você “tem pra dar” enquanto intérprete, que você fala, passa mais pela questão das suas habilidades corporais, ou é um misto de tudo?*

Eu acho que depende muito do trabalho, mas uma coisa que eu nem falei, mas que eu acho muito interessante nessa questão do ser intérprete é que, quando você é intérprete, você... eu vou falar de um jeito bem grotesco: você faz um pouco o que o outro manda. E eu gosto disso. Porque aí, por exemplo, o coreógrafo pede *ah, eu queria que você estivesse nua nessa cena* e, de repente, se o trabalho fosse meu, eu iria questionar tanto aquilo, mas, como o outro está vindo de fora e está me pedindo aquilo, eu aposto e aí eu tenho essa troca. Então eu tenho mais... é como se o desafio me levasse mais a fundo em questões que eu, de repente, questionaria se fosse eu mesma propondo. Quando o outro me propõe, meio que a responsabilidade é dele. Aí eu falo *ah, então ele se responsabiliza por isso, mas eu vou*. E aí, o fato de você entregar a responsabilidade pro outro, mas mesmo sabendo que você está se apropriando daquilo, eu acho muito gostoso, porque aí você se entrega totalmente. Porque está lá na mão dele... mas você tem que confiar, né? Acho que aí você tem que confiar em quem está te propondo isso e aí, no meu caso, eu acho que eu sempre fui aproximando um pouco o “ser intérprete” com as minhas questões e minhas afinidades enquanto artista. Então também eu não sou... eu não diria que eu sou uma intérprete... assim... “fácil”, no sentido de que eu faria qualquer coisa de qualquer pessoa, né? Porque tem gente que realmente tem uma versatilidade muito grande em se adequar a qualquer proposta. E aí, pra mim, esses são os verdadeiros intérpretes, que eu não sou. Eu não tenho essa versatilidade. Geralmente, a minha intenção como intérprete já tem um momento anterior a isso que é uma afinidade muito grande com aquela proposta, uma identificação com aquele jeito de fazer... então eu já parto desse lugar que é muito em combinação com quem eu sou. Mas eu conheço intérpretes que realmente conseguem transitar muito, né... de “A” a “Z”. Eu acho que não é meu caso. Então eu sempre busquei estar próxima a pessoas que eu tinha essa afinidade, essa vontade, esse desejo de fazer aquilo... uma admiração. E aí logo eu confiava no que ela me propunha e logo eu me entregava. Então não tinha uma desconfiança de *ah, será que é por aqui?* Então isso, pra mim, já é um pressuposto, né? Mas agora eu não lembro direito o que você perguntou.

- **Rafael:** *Eu perguntei de onde parte ou como se dá esse tensionamento entre a proposta do coreógrafo e o que você tem pra dar? Se passa apenas pela questão das suas habilidades corporais ou se você recorre também a outras coisas?*

Eu acho que é tudo junto, né? Eu acho que é tudo bem junto e nesse pressuposto da confiança... Ah, então se eu confio no que essa pessoa está me pedindo e se eu acho que pode ser um lugar interessante, aí você arrisca, você vai fundo. Então já se parte da ideia de que é um casamento que vai dar certo, ali. Mas vai dar certo nesse sentido... vai dar certo pelo conflito, porque o casamento tem o conflito... mas eu quis estar ali com aquela pessoa, e aquela pessoa comigo. Então eu acho que nesse lugar da confiança, vai gerando tudo, né? Seja na questão do corpo mesmo, de movimento físico, ou mais... eu diria, assim, que na época em que eu trabalhei com a *Quasar*, tinha uma coisa mais do desafio do movimento, mas depois com o Sandro⁴¹ (*Borelli*) foi um desafio muito maior de entrar na... na proposta ideológica do trabalho, né? Então, foram duas experiências bem diferentes que eu considero importantes e eu acho que foram mudanças que eu considero fundamentais na minha trajetória como intérprete. Até a época da *Quasar*, eu tinha muito como foco um desafio físico. Porque o trabalho estava muito focado no aprendizado daquele vocabulário de movimentos, naquela linguagem. Então era muito assim *ah, eu tenho que conseguir fazer esse movimento com essa perfeição*. E aquilo, durante um tempo, foi interessante pra mim e eu gostava... eu busquei isso. Depois de um determinado tempo, assim, e quando eu passei a conhecer o trabalho do Sandro (*Borelli*), os desafios eram outros. Então, os desafios passavam por um outro lugar que não estava mais necessariamente no movimento. Ele vinha, mas era como se ele fosse a segunda face, se tivesse por baixo de alguma coisa... ele não era a prioridade. O movimento acontecia porque outra coisa já tinha acontecido. E pra mim, nesse momento, o desafio mesmo era o entendimento da obra, daquele corpo naquela situação. E aí o movimento vinha por consequência, né? Era tudo mais... é... era uma outra relação. Mas nas duas (*companhias*) eu tinha isso... eu tinha admiração pela pessoa, eu tinha confiança, eu tinha um amor por aquele trabalho. Então, pra mim, isso já era um caminho de me colocar como intérprete naquele lugar de *então eu vou a fundo tentar fazer aquilo que eu acho que é e aquilo que estão me pedindo*. Agora, na posição de coreógrafa, eu consigo ver um intérprete interessante quando eu vejo, justamente, ele subverter o que eu pedi, né? Porque... assim... você vai querendo construir alguma coisa e, de repente, você

⁴¹ Sandro Borelli é bailarino, coreógrafo e diretor. Atualmente, é diretor artístico e coreógrafo da *Cia Carne Agonizante* (antiga *Cia Borelli de Dança*, fundada em 1997), com sede na cidade de São Paulo, e presidente da Cooperativa Paulista de Dança (CPD).

vai vendo que existe... aquilo que eu falei no início... que existe uma outra coisa que você também não pensou e que ela surge a partir da proposta que você deu, mas que ela vai pra um lugar que você ainda não conhecia. Aí eu acho interessante esse lugar do intérprete, porque é quando a gente tem... é o momento que a gente sabe que só aquela pessoa faria aquilo do jeito que ela fez, né? Então não é uma... não é uma coisa fechada que você pode transferir pra qualquer pessoa sem que tenha nenhum tipo de alteração. É uma... é aí que vem a autoria. É aí que eu acho que entra a questão da autoria do intérprete, né... que eu defendo que existe. De uma outra natureza... não da mesma natureza do coreógrafo-criador, mas que é uma autoria, só que de outra natureza. É nesse momento que ele consegue transfigurar, que ele consegue encontrar um outro lugar, né? É mais ou menos isso.

A partir dos trechos citados acima da entrevista realizada com Vanessa Macedo, entramos em contato com algumas características que configuram alguns dos inúmeros desafios enfrentados pelo intérprete de dança, inserido no contexto de uma companhia. A primeira questão apontada pela artista é a oportunidade (ou possibilidade) que o intérprete tem de poder “interpretar trabalhos de outros coreógrafos”, relacionando-se com realidades, questionamentos, desejos e propostas de outro sujeito que não de si mesmo. Este é, sem dúvida, realmente um aspecto muito presente e muito importante no fazer artístico dos intérpretes que trabalham com coreógrafos; aspecto esse que traz consigo grandes chances para que o intérprete coloque em prática a empatia. Estar aberto para compreender ou, pelo menos, para tentar apreender um pouco mais da realidade e dos desejos do outro, para além de contribuir com o desenvolvimento de relações construtivas, saudáveis e edificantes, proporciona ao intérprete também a experiência de poder reinventar-se a cada novo processo de criação em dança.

Com isso, surge uma outra questão interessante indicada por Vanessa Macedo, relativa à criação de algo não esperado ou não previsto de antemão, nem pelo coreógrafo, nem pelo intérprete, gerado pela própria relação estabelecida entre os dois durante um processo criativo. Ambos, quando são considerados como propositores de materiais, de elementos e movimentos que constituem uma criação em dança, tornam-se cocriadores dos operadores que constituem a cena contemporânea. Para além disso, intérpretes e coreógrafos tornam-se cocriadores, também, de novas perspectivas de entendimento sobre criação artística; novas visões de mundo.

Com Vanessa, também nos deparamos, novamente, com a questão de se “estar inteiro” naquilo que se faz, apresentada por Angela Nolf. Vanessa Macedo chama a atenção para o fato dela conseguir se “entregar totalmente” a uma proposta artística, a partir do momento em que coloca em prática a ação de “confiar” em um coreógrafo, de acreditar no trabalho que está proposto. Logo, nessa relação de confiança estabelecida entre intérprete e coreógrafo, o intérprete passa a unir ferramentas que o auxiliam a superar os desafios de, por exemplo, aprender um novo vocabulário de movimentos ou de compreender um determinado “jeito” de movimento, proposto por uma criação coreográfica, não apartado da expressão ou comunicação de um discurso. Por último, Vanessa Macedo nos alerta sobre a questão da “autoria” do intérprete ser de natureza diferente, se comparada à autoria do coreógrafo. Nesse caso, a artista fala de uma “autoria” que está relacionada à criação coreográfica, a qual abarca as discussões, muito presentes na cena contemporânea de dança, sobre os binômios “intérprete-criador” e “criador-intérprete”. Tais termos começaram a surgir tanto na escrita, quanto na prática da dança, numa tentativa de evidenciarem, entre outras coisas, os incontáveis e distintos modos, presentes na contemporaneidade, de se fazer e pensar a criação artística. Consequentemente, esses incontáveis e distintos modos trouxeram consigo uma série de discussões de natureza política e estética, as quais abrangem, inclusive, a utilização escrita dos binômios citados, no intuito de se garantir uma maior compreensão sobre os conhecimentos produzidos em relação à dança.

No entanto, aprofundaremos um pouco mais a discussão sobre essa questão no próximo tópico deste capítulo (*Afinal, por que “intérprete”?*), pois ela também nos é apontada pelas intérpretes que se seguirão. Por hora, retomemos a exposição dos pensamentos das artistas entrevistadas. Devido à semelhança identificada com os pensamentos de Vanessa Macedo, a próxima artista a “ter voz” neste trabalho é a intérprete-(bailarina) Maitê Molnar. A entrevista com Maitê aconteceu em maio de 2016, também no *Kasulo – Espaço de Cultura e Arte*. Vejamos o que ela nos diz acerca de nossa questão em torno do intérprete.

- **Rafael:** *Maitê, eu sempre inicio as entrevistas fazendo uma mesma questão. Diante das suas experiências com a prática da dança, o que é ou o que significa ser intérprete pra você?*

É, vamos lá... pra mim, ser intérprete é uma coisa muito importante, assim, porque hoje em dia eu vejo muito as pessoas querendo criar, querendo só expor a sua vontade que vem de dentro... tudo isso eu acho que é bem importante, mas ser intérprete, pra mim, também é muito importante porque eu gosto muito de pegar o que a pessoa me traz dela, eu gosto muito de ver a pessoa se movimentando ou o jeito que a pessoa pensa a dança, pensa aquele movimento, e como ela vai me passar isso e o que eu vou fazer com isso que ela me passou. Então, eu gosto muito de pegar coisas dos outros e trazer pra mim e ver como que eu vou transformar isso pra poder jogar pro outro novamente, né? Então, eu acho que ser intérprete é um pouco disso... é olhar pro outro um pouco além, ver o que ele vai trazer... coisas que ele não me passou, mas que eu consigo enxergar, buscar em mim... Às vezes até trocar com ele coisas que ele traz para mim e eu lanço para ele de novo. Eu acho que é uma troca, né? Ser intérprete não é assim *ah, eu te dou esse movimento e faça e pronto, não tem mais nenhuma troca*. Pelo menos o trabalho que eu faço na companhia hoje não tem isso, *faz isso aqui e é isso e acabou e pá pá...* não. Então, hoje eu estou vendo o intérprete assim... pra mim, eu acho que é isso.

- **Rafael:** *Agora, quando você está em cena, dançando, como você enxerga o que é ou o que significa ser intérprete?*

Em cena, eu acho que... em cena, eu sou eu totalmente, porque eu me apropriei tanto desse todo de antes, né... desse “pré”, dessa coisa de pegar o movimento e ensaiar e tal que aí, em cena, eu sou eu. Então, essa coisa do intérprete que veio do outro... na cena, eu já transformei isso totalmente e consigo ser eu, na minha essência maior que é no ápice, né... porque no espetáculo, a coisa acontece é na hora que você está lá. Então é onde eu consigo colocar a minha verdade, mesmo que eu tenha usado coisas que não tenham vindo de mim; mesmo que elas não tenham sido criadas por mim, mas naquele momento tudo aquilo lá é meu... já não é mais de ninguém, né? Porque eu sou muito do momento presente... eu estou aqui e

agora. Por exemplo... na primeira companhia que eu trabalhei, a gente não tinha um coreógrafo fixo, né... não tinha uma única pessoa que coreografava todos os trabalhos. Então a gente chamava cada vez um... então tinham coisas totalmente diferentes umas das outras e isso eu adorava (*nesse momento, ela se empolga bastante*). Porque eu gosto disso... quê que é isso, o que é que essa pessoa vai me dar, o que é que eu faço com isso, né? Então eu gostava muito disso... gosto disso até hoje, mesmo trabalhando com uma coreógrafa fixa, mas mesmo assim buscando muita coisa e tendo muita coisa pra aprender. Mas, quando eu era mais novinha, eu ficava super ansiosa pra saber como eu ia fazer um trabalho super denso e depois um outro alegre... então, como é que “eu me viro” nisso? Eu acho que isso é super importante pro intérprete, porque a gente tem que quebrar (*nesse momento, ela interrompe o seu próprio discurso e faz uma pausa*). Por exemplo, a gente fazia um espetáculo no mesmo dia que era dois por um, e o primeiro espetáculo era todo alegre, cheio de cores e o segundo era um espetáculo do Sandro Borelli, que ele fazia “fum”, assim (*nesse momento, ela faz um gesto de aproximar as mãos uma da outra e abaixa a cabeça em direção ao peito*). Então você tinha que trocar o *chip* no intervalo de um pro outro e eu adoro isso! (*Ela diz isso sorrindo*). Porque você tem que achar, você tem que buscar a chave, você tem que ver como é que é e como é que se faz. E aí, pra mim, enquanto intérprete, você tem que descobrir como acionar essa chave de *uma hora eu tenho que estar aqui, outra hora eu tenho que estar lá* e como é que se faz essa ambientação? Porque isso tudo é com a gente, né? Se está na hora da cena, você tem que estar. E isso eu aciono muito em mim. É claro que, quando eu entro na cena, eu já tenho que saber o que é que vai acontecer, mas o movimento... eu começo a fazer e o movimento me traz uma coisa que eu não sei explicar. Então eu começo a me mover e aquilo começa a me trazer sensações, imagens, lugares... claro que aí eu já aciono mais rápido porque, nos ensaios, eu já consigo entender e encontrar esse lugar, mas o fazer, assim, o mover me traz... Eu sei que se eu fizer um movimento mais aqui (*ela suspende todo o tronco, braços, pescoço e cabeça em direção ao alto*), eu vou estar mais aqui (*ela aponta para o alto*), um outro movimento aqui (*ela se curva toda em direção ao chão*), já vai me trazer um outro estado. Então é isso, eu gosto de me movimentar, de ver o que é que um movimento traz e causa em mim na cena, e o que é que eu escolho colocar pra fora. Disso eu gosto bastante.

Com as palavras de Maitê Molnar, podemos perceber um aspecto importante, presente no fazer artístico do intérprete e em sua relação com o coreógrafo, que é o da

transmissibilidade⁴² de um movimento ou de uma coreografia. Quando Maitê nos diz que “gosta muito de pegar o que vem do outro” para poder transformar isso, ao seu modo, e então devolver ao outro, notamos a constante atualização de movimentos que ocorre por meio da atuação do intérprete. Nesse processo de troca contínua de saberes, em que intérprete e coreógrafo se colocam disponíveis para “olhar pro outro um pouco além”, o intérprete pode ser visto como cocriador de desenhos corporais junto ao coreógrafo, culminando na ideia do surgimento de “algo novo, não previsto de antemão”, apresentada pela intérprete Vanessa Macedo.

Além disso, a ideia do intérprete poder ser encarado como cocriador também está presente na construção do pensamento de Maitê, ao refletir sobre a atuação do intérprete na cena. Para ela, no momento em que está em cena, cabe ao intérprete buscar, investigar e desenvolver seus próprios meios de solucionar os desafios que lhe são apresentados. De certa forma, identificamos a maturidade que Maitê apresenta ao relacionar-se com seu corpo em movimento, “porque você tem que achar, você tem que buscar a chave, você tem que ver como é que é e como é que se faz” para lidar com os desafios expressivos da dança.

Com este pensamento, talvez, podemos avançar na questão da “autoria do intérprete”, lançada por Vanessa Macedo. Para além das discussões sobre o intérprete ser, ou não, o criador do movimento coreográfico, Maitê nos apresenta a capacidade que o intérprete deve desenvolver de criar modos de aprofundar sua relação com o “ser/estar em movimento”. Poderíamos falar da criação correspondente ao intérprete, tomando como exemplo a sua função de investigar diferentes qualidades rítmicas do movimento, até que se chegue onde se quer. Porém, a artista nos sugere olharmos para a criação sutil, poética, expressiva e energética impressa no movimento dançado, garantida a partir do momento em que o intérprete coloca-se integralmente em relação com aquilo que dança; nas palavras de Maitê Molnar: “eu gosto de me movimentar, de ver o que é que um movimento traz e causa em mim na cena, e o que é que eu escolho colocar pra fora.”

Diante da observação participante realizada junto à Cia Fragmento de Dança, foi possível notar uma grande versatilidade presente em Maitê, característica à sua personalidade e à sua atuação enquanto intérprete. O modo como ela respondia corporalmente aos desafios lançados pela coreógrafa da companhia, Vanessa Macedo, evidenciava, para além de suas habilidades corporais, a profundidade que estabelecia com as razões do que significa, para

⁴² Para um maior entendimento sobre este termo, as autoras Isabelle Launay (2010) e Andréia Nhur (2016) podem ser consultadas.

ela, estar em movimento; era como se ela pudesse revelar e expressar, a todo o momento, sempre uma camada a mais do movimento dançado; uma camada além da superfície, da forma. O seu trabalho de intérprete materializa em dança suas escolhas poéticas, suas relações estabelecidas com o fazer artístico, seu entendimento sobre o corpo na dança, sua interpretação sobre aquilo que dança, suas experiências de vida. Em suma, o seu trabalho imprime, no tempo-espço efêmero de sua dança, sua “criação” enquanto “intérprete”, sempre evidenciando suas escolhas e seus múltiplos modos de expressar, comunicar e experienciar o movimento dançado.

Sigamos agora com a apresentação das reflexões da intérprete-(atriz, dramaturga, diretora) Lucienne Guedes, cuja entrevista foi concedida, gentilmente, em sua casa, localizada na cidade de São Paulo, no mês de maio de 2016.

- **Rafael:** *Lucienne, a partir da sua trajetória na dança e no teatro e das suas experiências com a cena contemporânea, o que é ou o que significa ser intérprete para você?*

Eu vou ter que te contar uma história pra falar disso. Em 1991, a Pina Bausch veio pro Brasil, numa das poucas vezes que ela veio e, surpreendentemente, a Pina Bausch nem era tudo isso que hoje é, se fala da Pina e tal... não era. Quem gostava, gostava e tal. E ela fez uma audição pra bailarinos e eu fui fazer a

audição. E eu estava ainda... fazia pouco tempo que eu tinha abandonado a coisa do balé clássico. Fazia, acho que sei lá... uns dois anos que eu não dançava clássico, então eu ainda tinha muita técnica, tanto que a aula começou... a audição começou com uma aula de... uma barra mesmo no palco do SESC Pompeia, e uma barra bem pesada, bem técnica. E aí era uma renca de gente... então saíam 50, tchau... saíam 40... ia saindo gente, porque era muita gente que queria fazer parte da companhia naquele momento e tal. Eu fiquei até o final. Eu e mais dois caras, só... até o final mesmo. Aí quando chegou no final ela veio conversar com a gente, todo mundo já estava indo embora, ela estava ali no cantinho do palco... Eu me lembro... olha, eu me lembrei disso há pouco tempo atrás. Eu tinha

completamente esquecido isso. Eu me lembrei quando eu fui ver o filme⁴³ do Wim Wenders, da Pina Bausch, mas depois eu emendo... aí me lembrei disso. Então ela estava conversando com a gente, conversou lá com o moço e tal, e comigo ela disse assim: *“olha, a gente gostou muito do seu trabalho... muito mesmo... só que* (eu lembro desse momento) *só que a gente precisa de gente com mais experiência de vida”*. (Nesse momento, a Lucienne fez um grande silêncio). Aí eu saí muito brava, *como assim eu não tenho experiência de vida?*... peguei minha mochila e disse *ok* e fui embora muito brava mesmo, muito chateada. Porque além de ter sido uma parte muito estressante, eu estava muito a fim daquilo e não conseguia imaginar como que alguém podia ter me visto e ver que eu não tinha experiência de vida. Claro que eu tinha experiência de vida... eu já morava sozinha desde os 15... como assim eu não tinha experiência de vida? Enfim, eu fiquei muito brava mesmo. Aí eu fui assim... no final do SESC Pompeia tem um banheiro ali com bebedouro, bem no finalzinho daquele corredor de pedra, eu fui me trocar. Aí fui beber água... Aí eu escutei... veio alguém aqui no meu ombro, tocou e falou assim *oi*, e tocou. Eu virei, tinha um moço de olhos azuis bem grandes, assim, e ele falou: *“olha, o meu nome é Antônio, eu to fazendo a ECA”*, *o CAC*, e eu tô terminando. Quando eu terminar, eu queria fazer um grupo de estudos do movimento expressivo pro ator. E eu queria saber se você quer fazer parte? Eu achei super estranho aquele moço falar daquele jeito comigo, e aí fiquei com medo, né? Mas, em vez de dar o meu telefone, eu não dei meu telefone, eu dei meu endereço. (Risos). Olha a experiência de vida da pessoa... era essa. E aí então, depois de uns seis meses, mais ou menos, eu recebi um telegrama na minha casa, do Tó⁴⁶, pra gente formar... pra gente fazer o Teatro da Vertigem⁴⁷... e aí eu topei, claro, porque a pesquisa era muito interessante. Mas enfim... disso tudo passaram muitos anos até a gente estar aqui nesse momento. Aí quando eu fui assistir o filme do Wim Wenders com a Pina... pra Pina, eu me dei conta, um pouco, de que cada um daqueles bailarinos tinha uma espécie de oráculo que tinham recebido da Pina nas poucas vezes, eu acho, que ela falava com os bailarinos, assim. E aquilo que ela dizia marcava profundamente a maneira daquele cara se ver como artista, ou como intérprete, como você está chamando. E aí eu saí do cinema muito profundamente tocada por aquelas imagens todas, que eu já tinha visto

⁴³ *Pina* (2011). Direção: Wim Wenders. Documentário alemão sobre a obra da bailarina e coreógrafa alemã Pina Bausch.

⁴⁴ Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

⁴⁵ Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

⁴⁶ Tó é como o diretor, encenador e pesquisador de teatro Antônio Araujo é chamado pelas pessoas próximas.

⁴⁷ *Teatro da Vertigem* é uma companhia de teatro brasileira, criada em 1991, sob direção de Antônio Araujo, com sede na cidade de São Paulo.

algumas e tal, mas principalmente tocada porque eu também tinha recebido dela um oráculo, assim, uma espécie de coisa que poderia, ou não, me guiar. Me lembrei do que ela me falou, e eu disse *bom, então agora eu tenho experiência, certo?* Ela já morreu, não dá mais, mas tudo bem. Agora eu tenho experiência de vida. Pelo menos mais do que naquele momento, com certeza, assim. Então é hora de fazer... é hora de fazer. Eu me dei conta disso há dois, três anos atrás. Isso pode parecer só uma história, que claro que marca aí o meu encontro com o Tó e tudo... ele estava assistindo à audição e foi atrás de mim... eu não tinha feito CAC, eu não tinha feito nada assim, mas foi de ter me visto ali com aquela falta de experiência, mas, provavelmente, com muito sonho, né? Então, isso me trouxe uma outra maneira de olhar para o que você está me perguntando a respeito do “ser intérprete”, e eu recebo isso que eu tive da Pina como um oráculo também. Eu resolvi dar importância praquilo e entender que tem a ver com a experiência sim. Não com a experiência de vida de ser velho, de ter passado por muitas coisas... não isso. Mas tem, sobretudo, com a ideia de entender o que é uma experiência e o que não. O que pode se tornar uma experiência e o que não. Ou de se colocar disponível para uma experiência acontecer. Então eu estou entendendo a ideia do intérprete dessa maneira. E, talvez contraditoriamente, assim, ela é muito mais interessante do que tenha sido outras coisas pra mim, porque não está na minha mão, completamente, ser uma boa intérprete. Porque, se pra mim, ser um bom intérprete significa promover uma experiência, tanto na época de ensaio ou mesmo diante do público, é promover ou fazer parte da promoção de uma experiência naquele momento, não está tudo na minha mão. Eu tenho que fazer o possível praquilo acontecer, mas não é dentro de mim e não é com o meu esforço e não é com aquele... é fora de mim... é entre. Entre mim e o outro intérprete, entre mim e o público, entre mim e a coisa, né? Então, ela é muito mais libertadora, assim, nesse sentido, essa ideia que eu estou te falando um pouco. Te dá muita responsabilidade... me dá muita responsabilidade, mas é uma responsabilidade diferente... é uma responsabilidade um pouco de fazer a caixa abrir e muito menos de fazer... de representar tudo e dar conta tecnicamente de tudo, e tal.

É interessante notarmos como as experiências de Lucienne Guedes, relacionadas à prática da linguagem do teatro, trazem contribuições significativas para nossas discussões sobre o intérprete de dança. A princípio, podemos identificar que sua ideia é quase que completamente construída em torno da questão da “experiência”. Experiência do intérprete, experiência do público, experiência vivida durante um processo criativo; uma experiência

promovida pela atuação e criação do intérprete em relação com os outros. Uma oportunidade de experiência percebida pelo intérprete, à medida que este se coloca disponível para “estar no momento presente” e para “fazer a caixa abrir”; à medida que se coloca à escuta daquilo que se passa entre um movimento e outro, entre o seu corpo e o corpo do outro, entre o seu mundo e o mundo do outro. Portanto, à medida que se coloca frente a esses desafios, percebe também a oportunidade de poder evidenciar e materializar em dança, em movimento e através do movimento, a dinâmica das relações contidas no atravessamento dessas experiências consigo mesmo e com o outro.

Nessa dinâmica das relações, o intérprete torna-se cocriador da dança que se materializa em um determinado espaço-tempo, ciente desse processo (movente) de si consigo mesmo, com seus parceiros de cena, com o coreógrafo e com o público. Se assim o quiser, o intérprete pode, portanto, propor ou promover ao público uma “experiência de dança”. Ou seja, as oportunidades de se colocar disponível para vivenciar uma experiência de dança estão dadas, tanto para intérpretes, quanto para público. Se o intérprete, ao ir para a cena, “dá a ver” ao público todo esse processo de movimentos (energéticos, emocionais, intelectuais), internos e externos a seu corpo e, ainda, se ele “se coloca” consciente do que o seu corpo produz enquanto “dança” (ou enquanto linguagem), o público, por sua vez, tem a possibilidade de “sentir” esse processo em seu próprio corpo a partir dos movimentos gerados em si durante o momento em que frui a dança, durante o tempo em que vê, materializados no espaço-tempo efêmero de uma dança, os resultados do trabalho do intérprete. Logo, nesse momento o público, por meio da fruição, também surge como cocriador da dança que se evidencia na cena.

Outro ponto a ser considerado no pensamento de Lucienne Guedes diz respeito à responsabilidade presente na prática do intérprete; esta ação de se responsabilizar por aquilo que é criado ou evidenciado na cena. De modo semelhante ao apresentado pela intérprete Vanessa Macedo, Lucienne nos chama a atenção para a questão da responsabilidade compartilhada que pode ser desenvolvida durante a criação artística. Ainda que sentidas e experienciadas de modos diferentes, tanto pelo coreógrafo, quanto pelo intérprete, essa responsabilidade torna-se igualmente presente no trabalho e na atuação dos dois. Em muitos casos, ainda que a responsabilidade pela criação coreográfica seja destinada ao coreógrafo, a responsabilidade pelo que foi (ou é) criado evidencia-se, na prática do intérprete, no exato momento em que ele se coloca em cena e se vê diante do público. Nesse momento da cena, cabe ao intérprete assegurar, ao máximo, a realização do que foi construído durante o

processo criativo, seja responsabilizando-se por suas próprias escolhas criativas ou pelas escolhas de um coreógrafo.

Com o que foi exposto até agora, podemos observar que a questão da “criação”, da “autoria” ou, ainda, da “responsabilidade” pelo que é criado, é algo latente no pensamento e no imaginário das artistas entrevistadas. Antes de adentrarmos a fundo nessa questão, sugiro nos encontrarmos com os pensamentos de uma última artista. A intérprete-(bailarina, atriz) Danielli Mendes foi entrevistada em março de 2016, na casa do pesquisador, localizada na cidade de São Paulo. Vejamos o que ela nos diz.

- Rafael: *Danielli, a partir das suas experiências e da sua trajetória profissional, o que é ou o que significa ser intérprete de dança pra você?*

Bom, eu aprendi que primeiro você precisa ter escuta... escuta; saber escutar o que a outra pessoa quer de você. Isso é o mais difícil. E como a gente vem de uma geração de intérpretes-barra-criadores, porque tem essa questão de criar também, é muito difícil não colocar a sua própria criação, o seu pensamento artístico, assim, estruturado dentro de ser um intérprete, dentro desse limite, né? Porque tem um limite. Então, das experiências que eu tive... eu trabalhei durante 10 anos nesse binômio, né, de intérprete-criadora, da Mariana Muniz, que é uma bailarina que já tem uma trajetória forte na dança; e dentro desse espaço de 10 anos... eu percebi que, na verdade, você não pode... dentro desse processo, né?... Pra você ser um intérprete que consegue realizar coisas, você tem que deixar de lado coisas que você quer realizar enquanto pessoa, enquanto artista... tem que se anular um pouco. Não das experiências de vida, porque isso é material pra você criar, mas dos seus desejos. Porque senão você gera sempre um espaço entre o que a pessoa quer, o que um diretor quer de você, ou o que o próprio trabalho exige de você, e o que você pode construir com isso, sabe? Fica uma fenda... porque tem um desejo ali que me atrapalhou muito nesse processo... um desejo meu, de pensamento de cena mais do que de pensamento de... Eu queria pensar a cena junto, e isso me atrapalhava... isso atrapalha o “se colocar em cena”... pensar a cena, às vezes, saber de todo o processo. Então, eu acho

que o intérprete precisa saber recortar, também, o que é necessário fazer, porque aqui tá tudo muito misturado, né... você tem que produzir, você tem que escrever, você tem mais... E quando te chamam pra ser só intérprete, como você lida com isso, com esse limite? E nesse lugar, outras questões enquanto artista você pode aprofundar, aí dentro. Foi o que eu senti nos trabalhos que eu fiz até agora.

Com as palavras de Danielli Mendes, novamente nos deparamos com a questão em torno da “criação” em dança, do binômio “intérprete-criador”. Faz-se necessário questionarmos: quais são os motivos que estão gerando (ou que geraram) a presença tão marcante dessa questão no imaginário e no fazer artístico dos intérpretes? Será que esses motivos advêm, majoritariamente, dos modos como estão se configurando as práticas contemporâneas em dança? Como essa questão nos ajuda a ampliar nossa compreensão ou nossas reflexões sobre o aspecto “criador” do “intérprete de dança”? No que tange à discussão poética, talvez alguma possível resposta para tais questionamentos possa ser encontrada, justamente, nas palavras da própria artista entrevistada. Ao falar sobre o “limite” presente no fazer artístico do intérprete, Danielli nos remete ao fato de que, quando se é intérprete de uma companhia ou de um coreógrafo, por exemplo, há que se colocar disponível para escutar muito mais o desejo do outro, a proposta do outro, “deixando de lado” sua “própria criação”. Nesse sentido, há que se ter vontade de apreender, ao máximo, as realidades e visões de mundo do outro. Logo, poderíamos sugerir que é neste momento em que o intérprete tem a possibilidade de colocar em ação o seu aspecto de “criador”, uma vez que pode se valer do material proveniente dessa apreensão para poder criar, dançar e expressar o entendimento que consegue elaborar sobre o outro, bem como sobre o que o outro lhe apresenta enquanto proposta poética.

Com esse modo de atuar, o intérprete passa a contribuir com a diminuição do “espaço” ou da “fenda” que pode existir entre os seus desejos e os desejos do outro, durante uma criação artística. Ao estabelecer, de fato, essa relação construtiva com o universo criativo do outro, o intérprete cria a possibilidade de poder revelar e materializar, de múltiplas formas, a sua visão e o seu entendimento sobre o que está sendo proposto. Além disso, também torna-se possível, ao intérprete, viver a experiência de transformar em dança e de colocar em movimento um pouco dos pensamentos, emoções e desejos que constituem o universo criativo, a realidade e o mundo do outro. Ou seja, o “limite” do qual Danielli fala, se visto dessa maneira, configura-se enquanto oportunidades para que o intérprete se aprofunde, cada vez mais, no desenvolvimento de suas habilidades de cocriador e propositor de uma dança

(de um jeito de materializar uma dança), além de poder se aprofundar, também, no entendimento sobre as especificidades características ao seu próprio fazer artístico, sobretudo quando se está na cena. É claro que, para isso ser possível, o intérprete deve se adequar, ou melhor, se identificar com esse modo específico de criação, caracterizado principalmente por uma relação de troca entre intérprete e coreógrafo.

Para finalizarmos este tópico, a partir da análise dos discursos das artistas entrevistadas (até aqui descritos), nota-se que é difícil chegarmos a alguma conclusão sobre a figura do intérprete. Longe de ser esse o nosso principal objetivo, a reflexão que podemos trazer à tona, por meio da análise das entrevistas, está relacionada à possibilidade de entrarmos em contato, diretamente, com o imaginário das próprias intérpretes sobre si mesmas, mediante suas experiências de criação em dança, bem como sobre suas atuações e contribuições para o desenvolvimento (constante) dos saberes que movimentam a linguagem da dança.

Ao refletirem sobre suas práticas e evidenciarem seus pontos de vista sobre corpo, dança, cena e criação, as intérpretes entrevistadas tornam-se propositoras de novos (ou de outros) caminhos para ampliarmos os modos de escrita sobre a figura e a atuação do intérprete. Ademais, as entrevistas realizadas com as intérpretes apresentaram-se como uma estratégia interessante para acessarmos os elementos simbólicos e aspectos éticos, por exemplo, que estão presentes nas várias relações tecidas por elas durante o fazer artístico. Com isso, consequentemente caminhamos em direção a uma melhor compreensão e elucidação dos principais desafios e singularidades presentes em seu ofício, os quais se relacionam não somente, mas, também, com o cotidiano vivenciado em um contexto de companhias de dança.

Não obstante, no próximo tópico deste capítulo, além de lançarmos mão de nosso material bibliográfico de apoio, seguiremos com as discussões sobre o “intérprete de dança”, bem como sobre seu fazer artístico, retomando os principais pontos e aspectos apresentados pelas intérpretes entrevistadas. De acordo com Laurence Louppe (2012, p. 49):

Esta falta de hierarquização de suportes testemunha igualmente os poucos lugares onde o corpo dançante pode inscrever a marca do seu pensamento. É deste modo que se elabora o *fazer* da dança – através de mil ressonâncias dispersas que um projeto difuso pode *captar* aqui e ali, sem limite nem lei, como tantos aglomerados de consciências e de imaginários.

Logo, a partir da relação crítico-reflexiva estabelecida com nossos materiais de suporte, evidenciaremos em quais elementos e pontos de vista pautamos nossa perspectiva em encararmos o “sujeito que dança” enquanto “intérprete”. Com efeito, e para além, refletiremos também sobre as implicações geradas pelo uso deste termo, tanto no fazer, quanto no pensar a dança. Todavia, neste momento é preciso esclarecer um ponto importante: *falar* sobre o intérprete é diferente de *ser* intérprete; *falar* sobre a cena é diferente de *estar* em cena, assim como *falar* sobre dança é diferente de *dançar*. No entanto, nossa tentativa, aqui, configura-se pela busca por diferentes maneiras de traduzirmos em palavras este “ser/estar na dança”, querendo dizer, com isso, que a escrita materializada neste trabalho parte de um corpo atravessado por experiências vividas com o “dançar”. Tenta-se, portanto, transformar em reflexão verbal o que também foi experienciado enquanto movimento corporal. Um movimento em direção à escrita. Uma escrita em movimento. Sobre esse pensamento, Leda Maria Martins (apud PEREIRA, 2010, p. 73) nos traz um fato interessante:

Numa das línguas banto do Congo, o mesmo verbo, *tanga*, designa os atos de escrever e de dançar, de cuja raiz deriva-se ainda o substantivo *ntangue*, uma das designações do tempo, uma correlação plurissignificativa, insinuando que memória dos saberes inscreve-se, sem ilusórias hierarquias, tanto na letra caligrafada no papel, quanto no corpo em performance.

Afinal, por que “intérprete”?

“Quais são os valores e as experiências que nos fazem querer a morte do “eu”, antes da morte do corpo? E para tornar-se parte de quê?” (BAUMGÄRTEL, 2008)

Com a crescente produção em dança ocorrida nas últimas décadas na cidade de São Paulo, caracterizada pelos mais distintos modos de criação, hoje em dia se tornou frequente nos depararmos com várias formas de escrita para designarmos “o sujeito que dança”. Intérprete, dançarino, atordançarino, intérprete-dançarino, intérprete-criador, criador-intérprete: inúmeros termos que geram e propõem múltiplas “interpretações” e significados; várias expressões criadas no intuito de tentar representar e elucidar a atual multiplicidade dos modos de produção e criação artística, bem como as transformações políticas, poéticas e estéticas ocorridas no fazer e pensar a dança ao longo do tempo. No entanto, o que mais esses termos trazem consigo? Para onde nos levam quando empregados no cotidiano e nos estudos em dança?

Diante do que foi exposto até agora, notamos que a questão sobre o aspecto “criador” ou de “autoria” do intérprete é muito presente nos discursos das artistas entrevistadas, inclusive interferindo em suas reflexões acerca da primeira questão apresentada na entrevista. Ademais, no contexto das danças produzidas em nossa contemporaneidade, não é raro nos depararmos com indagações do tipo “*mas, e vocês, atuam só como intérpretes ou também como criadores?*”. Essa questão, a princípio, além de trazer consigo – conscientemente ou não – uma ideia que menospreza o trabalho, a atuação e a função do intérprete na (e para a) dança, também aponta certa limitação em relação aos possíveis modos de compreendermos a criação em dança (que podem ser vários). Logo, frente a essa pergunta, outra se faz necessária: ao empregarem o termo “criadores”, falam sobre a criação de quê?

Num primeiro momento, podemos pensar que a “criação” da qual se fala, nesse sentido, está relacionada à coreografia que se materializa na cena ou no espaço cênico enquanto obra de dança. Essa coreografia, por sua vez, pode ser elaborada, a princípio, tanto a partir de uma sequência de movimentos organizados em partituras corporais, quanto da concepção e execução de um roteiro ou projeto coreográfico (não necessariamente realizado por meio de partituras ou estruturas corporais predeterminadas). Nesse sentido, Paulo Paixão (2003) nos esclarece que:

Coreografia na contemporaneidade pode ser entendida como a estrutura de conexões entre diferentes estados corporais que figuram em uma dança, e dela faz emergir seus nexos de sentidos. Ela é quem regula as relações entre os elementos de uma dança, portanto regula a média de informação veiculada atuando como uma gramática. (...) Coreografia pode ser entendida como escrita da dança na medida em que ela é quem permite que a dança seja descrita.

Atualmente, tendo em vista a grande recorrência de modos de produção artística sendo desenvolvidos em caráter colaborativo⁴⁸, parece que se tornou difusa a importância de explicitar quem é o sujeito que *cria* essa “escrita da dança” que se vê em cena – se é o coreógrafo ou o próprio intérprete. Desse contexto da criação artística em caráter colaborativo, por exemplo, emergem as figuras do “intérprete-criador” e do “criador-intérprete” para evidenciar a participação dos intérpretes na construção e criação de uma proposta coreográfica. Sob essa perspectiva, o termo “intérprete-criador” pode ser entendido como o intérprete que, a partir de seus próprios elementos criativos e de suas próprias ideias e propostas poéticas, dança e colabora com o coreógrafo na criação coreográfica, sempre que solicitado. Já o termo “criador-intérprete” abrange o intérprete que atua como o seu próprio coreógrafo, tanto elaborando quanto dançando suas próprias propostas coreográficas.

No entanto, vale dizer que o emprego destes termos também traz consigo a ampliação do entendimento sobre várias outras questões presentes na dança e em seus processos criativos, dentre as quais podemos citar: a autonomia criativa conquistada pelos intérpretes; a liberdade em estabelecer relações com o movimento dançado ou com material coreográfico; a eclosão de novas modalidades técnicas e de novos vocabulários de movimentos sendo empregados nos processos criativos; o desenvolvimento de novos procedimentos para a preparação corporal; a presença de profissionais na dança advindos de outras áreas e linguagens artísticas e etc.

Por outro lado, ao empregarmos os binômios “intérprete-criador” e/ou “criador-intérprete” nos estudos sobre o *fazer artístico* em dança, a perspectiva de entendimento sobre a figura do *intérprete* que prevalece diz respeito, quase sempre, ao termo “criador”. Por

⁴⁸ No Brasil, foi principalmente após as contribuições teóricas de Antônio Araujo (2002; 2008) que esse modo de criação passou a ser conhecido, adotado e difundido. Hoje em dia, o termo *colaborativo* é usado para designar os processos artísticos em que todos os sujeitos envolvidos, atuando em suas funções específicas, colaboram com a criação da obra.

consequente, este termo pode nos direcionar a uma compreensão predominantemente relacionada à *criação coreográfica*. Dessa maneira, ao adotarmos apenas o termo “intérprete” nesta pesquisa, o que estamos propondo é que olhemos para o aspecto “criador”, presente na figura do intérprete, para além da *criação coreográfica*. O que mais o intérprete cria (ou pode criar) na dança e *com* a dança, sendo ele, acima de tudo, um *artista da cena*?

Nesse sentido, escolhemos aderir apenas ao termo “intérprete” em nossa escrita com o objetivo de investigarmos outros elementos inerentes à sua criação poética, bem como de sugerirmos outras perspectivas de entendimento sobre a *criação em dança*, pensada pelos próprios “sujeitos” que dançam. No caso das entrevistas realizadas, por exemplo, o fato do termo “intérprete” ter sido empregado na formulação da primeira questão apresentada às artistas, nos possibilitou adentrar e acessar *outras* camadas da criação em dança realizada pelo intérprete, ainda que afirmações e indagações sobre os binômios (acima citados) tenham aparecido em seus discursos.

Ou seja, ao investigarmos o fazer artístico e adotarmos o termo *intérprete*, deslocamos o interesse sobre a *autoria da criação coreográfica* para a criação de *relações* possíveis de serem estabelecidas pelo “sujeito que dança”. O foco é direcionado para o humano, empenhado em reencontrar-se consigo mesmo e com o sentido próprio do seu trabalho; um trabalho relacional e experiencial. Sob essa perspectiva, podemos compreender a *criação em dança* não apenas como “estruturação de partituras corporais” ou “propostas coreográficas”, mas também enquanto interações psicofísicas e energéticas com “aquilo” que se dança, com o corpo, com o movimento dançado (improvisado ou coreografado), com determinado vocabulário coreográfico, com determinada técnica de dança, com a cena, com o espaço e com o ambiente cênico, com a dança enquanto meio de expressão e comunicação e etc.

Além disso, as relações estabelecidas pelo intérprete com o coreógrafo, com seus parceiros de cena e com o público também se tornam material inerente à sua criação. Assim, o emprego do termo *intérprete*, neste estudo, pressupõe que sua contribuição e seu valor significativo devem ser buscados mais nos sistemas de relações que ele ativa do que nas obras, propriamente ditas. Sendo assim, acreditamos que todas essas relações, bem como os modos como elas são estabelecidas, fomentadas e agenciadas em um processo criativo, também constituem o fazer artístico em dança, podendo ser denominadas como “criações poéticas do sujeito-intérprete”.

Portanto, passamos a compreender a *criação em dança* a partir da investigação de *especificidades* características à própria *atuação* do “sujeito-intérprete”. Tendo como parâmetros os relatos das artistas entrevistadas, notamos que essas especificidades quase sempre estão relacionadas ao próprio ato de dançar e de estar em cena. No entanto, perante a natureza teórico-artística desta pesquisa, gostaríamos de acrescentar uma especificidade a mais: a possibilidade do intérprete atuar e também se desenvolver como o próprio sujeito da reflexão e da produção de conhecimento sobre seu fazer artístico. Para exemplificarmos um pouco dessa questão relativa às especificidades de atuação de um intérprete, trazemos à tona um trecho da entrevista realizada com a artista Vanessa Macedo, a qual nos esclarece como pode se dar a atuação de um intérprete inserido num contexto de companhias de dança.

Olha... quando eu trabalhava como intérprete, eu tinha uma confiança meio cem por cento... eu não tinha tanto questionamento, porque eu vejo que... quando eu comecei a questionar, eu vi que era a hora de sair. Eu não era um tipo de intérprete que ficava o tempo todo *ah, isso aqui não deveria ser assim, deveria ser assim...* ou então... eu não tinha muito isso, assim. Eu... é um outro lugar mesmo, porque eu vejo que, às vezes, você trabalha com pessoas que estão questionando muito o modo de trabalho e aí entra naquele

conflito de que *ah, e se fosse assim...* mas aquela pessoa nem experimentou ainda tudo o que você propôs, mas já está propondo uma outra coisa. E eu sempre acho que eu fui propositiva... eu sou propositiva como intérprete... eu acho que o conflito nunca passava por esse lugar do *ah, ele está pedindo isso, mas eu acho que é isso...* eu nunca tive isso. E quando tinha... tinham umas coisas assim *ah, eu tenho que andar daqui até lá pra fazer uma cena, e como é essa caminhada?* E o Sandro (*Borelli*) falava pra mim o que eu falo hoje “*ah, constrói o seu jeito*”. Eu tive um espaço pra construir o meu jeito de resolver uma situação e esse espaço já era motivo de eu não entrar tanto em conflito com o que ele pedia, porque não estava tão fechado assim... eu sentia que tinha um espaço. E pelo fato também de você ter... isso que eu falei lá atrás... de geralmente eu fazer trabalhos que já tem uma relação comigo, de eu não ser aquele tipo de intérprete que vai de “a” a “z”, eu já estou naquela margem que tem uma relação com aquilo que eu quero... então dificilmente eu vou apontar pra um lugar totalmente oposto, né? Mas, por exemplo, eu fiquei um tempo na *Quasar*, saí e depois eu voltei e fiquei mais 3 meses porque uma bailarina se machucou.

Nessa época, eu já estava trabalhando com o Sandro (*Borelli*)... e na *Quasara* gente esticava a ponta, a gente fazia tudo mais virtuoso... e com o Sandro a gente não esticava mais o pé e tal. Quando eu voltei pra *Quasar*, eu fazia um solo no trabalho do Henrique (*Rodovalho*), e eu fiz sem esticar o pé. E ele falou “*olha que legal o que ela está fazendo*”. Porque foi uma coisa assim que... todo mundo lá esticava o pé... e eu subia a perna... era uma perna que tinha que subir *em segunda* e tal, e eu subia a perna alta como ele queria e tal, mas deixava só o peito do pé esticado. Então são coisas que você vai trazendo... você vai também transformando uma linguagem, um vocabulário... que eu acredito bastante nisso, né... que às vezes existe uma linguagem e ela vai sendo transformada porque aqueles corpos que estão lá, naquele momento, vão direcionando pra outro lugar e tudo vai acontecendo junto, né? Como lá atrás quando o Henrique (*Rodovalho*) foi construindo a linguagem dele, ela tinha muito a ver com o jeito como a Gika se mexia ou como a Lavinia se mexia... elas propunham um jeito de corpo e hoje já é um outro jeito de corpo que está lá, porque o elenco é outro. Então tem muito o que o coreógrafo vê de fora, como estética, que interessa aos propósitos dele, mas tem também o que você vai trazendo e vai misturando e vai virando uma salada ali, né... tudo junto.

- Rafael: *Vanessa, nesse sentido, quais seriam, então, as especificidades que o intérprete pode trazer para contribuir com o pensamento em dança na contemporaneidade?*

Eu acho que a característica que o intérprete traz tem a ver com ser humano... com singularidades que cada pessoa tem. Então existem partituras... existem trabalhos muito bem coreografados, mas que, feitos por determinadas pessoas... em qualquer situação carrega o que a pessoa tem, né... Só que alguns intérpretes deixam isso mais claro porque eles têm isso como proposta artística mesmo de serem intérpretes. E outros têm uma maior dificuldade de criar... de ter... de revelar uma certa autoria no “ser intérprete”.

Então, eu acho que é um lugar... assim... muito... é muito sutil, porque ao mesmo tempo que eu percebo que o intérprete pode modificar totalmente a obra do criador pela qualidade que ele traz, que é muito particular dele, também eu diria que a obra ela não é tão modificável, assim, pelo intérprete. Porque eu acho que quando a pessoa começa a criar e começa a trabalhar com aquelas pessoas, já está ali implícito que existe um lugar em

comum praquelas pessoas estarem juntas. Então, de certa forma, aqueles corpos não se escolheram por acaso, entendeu? Eu quis estar ali com aquele coreógrafo e aquele coreógrafo quis estar ali comigo. Já tem alguma coisa que liga nós dois. Então, assim... eu não vou fazer uma coisa que fuja tanto do que é o imaginário dele, mas, ao mesmo tempo, eu vou dar uma coisa que só eu poderia dar, e vice-versa, né? Então eu vejo que aquilo só acontece daquele jeitinho porque está aquela pessoa fazendo, mas ao mesmo tempo eu vejo que aquela obra existe enquanto obra independente daquele jeitinho, você entende? Então são duas coisas que estão... assim... no mesmo lugar e que são bem paradoxais, mas elas convivem nesse paradoxo, eu acho.

Desse modo, com base em reflexões construídas sobre o fato de se “estar em cena”, bem como sobre a experiência de *colocar-se* em (e no) movimento, novos elementos referentes à criação poética e ao entendimento de corpo, por exemplo, podem vir à tona, favorecendo uma ampliação de nossos modos de compreender a prática da dança. Nesse sentido, ao escolherem determinadas palavras para elaborarem reflexões sobre a cena e sobre o ato de dançar, Vanessa Macedo, e também todas as outras intérpretes entrevistadas, nos trazem verbos relacionados à ação de revelar, transmutar, escutar, dialogar, canalizar, ocupar, perceber, experienciar algo com o (e por meio do) movimento dançado. Isto posto, podemos considerar que estes verbos nos indicam novos modos de investigarmos a *criação* em dança; modos esses que levam em conta não somente a criação de *formas coreográficas* que um corpo físico produz no espaço, mas, sobretudo, a materialização das *relações* que este corpo (energético, intelectual, emocional e espiritual) estabelece *por meio* da dança, *com* a dança e *com aquilo* que dança.

Contudo, vale ressaltar que a dança, vista e elaborada através desse entendimento de corpo, tem como herança os pensamentos que também movimentaram e fundaram a dança moderna, por exemplo, na qual todo um modelo de conhecimento do corpo foi proposto; ou seja, “nem objeto físico nem corpo biológico, mas um corpo energético, feixes de forças” (GIL, 2013, p. 122). É também por conta das “vastas reservas da herança moderna” que o intérprete de hoje pode “não inventar um corpo, mas procurar compreender, apurar e aprofundar o seu corpo e, sobretudo, fazer dele um projeto lúcido e singular” (LOUPPE, 2012, p. 70). Ainda de acordo com a mesma autora (*op. cit.*, p. 79):

A dança moderna já não era encarada como um campo de expressão homogêneo mas, pelo contrário, como uma visão heterogênea e profundamente individual que começava invariavelmente pela invenção de

um corpo singular e irreduzível, que Selma Jeanne Cohen expressaria cerca de trinta anos mais tarde através da máxima “a dança moderna é um ponto de vista”, uma multiplicidade de pontos de vista, cada um propondo um pensamento corporal diferente.

Sendo assim, ao falarmos aqui em *intérprete* de dança, nos referimos ao sujeito onde a dança – e a reflexão sobre o seu fazer – acontecem. Além disso, o uso deste termo não designa somente o sujeito que “executa uma dança”, mas também aquele que constrói, que inscreve, que cria, que (re)elabora, que reflete, que produz e que torna-se a própria dança. Ele também dá a ver todo um projeto de dança, a princípio, existente enquanto imagem ou ideia; revela os fios invisíveis que tecem todo um projeto coreográfico, gerado e desenvolvido a partir dos processos criativos. Estabelece relações construtivas e criativas entre seus próprios desejos em expressar-se por meio de sua dança, com os desejos, pensamentos, propostas e procedimentos a ele apresentados por diretores-coreógrafos.

Ao adotarmos o termo *intérprete*, também fazemos alusão a um sujeito que faz emergir, em seu próprio corpo, todo o seu percurso criativo, toda a poética existente enquanto sentimento, pensamento, reflexão, toda a prática real da alteridade. Dentro dessa perspectiva, portanto, o *intérprete* de dança traz em si, conseqüentemente, também as figuras do “intérprete-criador”, do “criador-intérprete”, do “bailarino”, do “atordançarino”, etc. Pode ser entendido como o sujeito que participa ativa e poeticamente da construção e criação do seu próprio fazer e dos saberes da dança.

Com efeito, e para além, ao expressar-se no espaço-tempo efêmero de um movimento dançado, o *intérprete* tem a possibilidade de evidenciar e materializar, poética e criativamente, suas interpretações e visões de mundo, suas interações com o ambiente, suas relações com o outro, dentre tantas outras coisas, oferecendo a si mesmo, mas também ao público, diferentes modos de reelaborarem-se enquanto “sujeitos na dança”, enquanto sujeitos-intérpretes de tudo aquilo que se lhes sucede; intérpretes de suas próprias experiências.

Para finalizarmos este tópico, vale dizer que também apresentamos a questão sobre o uso do termo *intérprete* às artistas entrevistadas, convidando-as a pensarem sobre isso conosco. Logo, para evidenciarmos mais um possível entendimento que este termo sugere, ao ser empregado nesta pesquisa, encerraremos com as significativas considerações da artista Lucienne Guedes. Como veremos, a artista nos chama a atenção para as especificidades de atuação do intérprete relacionadas à criação e/ou instauração de experiências, no exato

momento em que coloca-se presente diante da cena. Ao final do trecho apresentado, Lucienne também nos traz um ponto importante para nossas reflexões sobre o intérprete: compreendê-lo enquanto um *corpo-testemunha*; um sujeito que seja “capaz de dizer, de sonhar ou de vislumbrar” algo em cena; “algo que esteja impregnado” em sua existência.

- Rafael: *Lucienne, pra você, faz sentido a ideia de usarmos o termo “intérprete” para nomearmos o artista da cena?*

Hoje, para mim, eu não sei que nome ou termo que é... mas tem alguma coisa que não é intérprete, que não é atriz, que é uma coisa do tipo tradutora. É uma espécie de fazer tradução. Eu penso no tradutor no seguinte sentido: tem coisas de uma língua que não tem na outra... ou você vai traduzir

um poema pra outra língua, então você tem que fazer escolhas. Ou você escolhe a sonoridade, ou sei lá o que... mas os dois mundos... é como se não existisse a possibilidade, digamos, do original e do português... pra falar de um poema russo que foi traduzido, por exemplo... não existe a possibilidade de ser intérprete disso... o tradutor vai se ferrar aí no meio... ele vai se colocar... ele vai colocar o que é dele, sem dúvida nenhuma. Não é ele quem está escrevendo um poema, mas ele também não está só traduzindo no sentido que a gente conhece... ele não está só transformando a língua, mas ele está se colocando naquela questão, né? Então, mesmo em um processo colaborativo: você tem uma pesquisa de campo. Aí você vai lá ver ou estudar não sei o que. O que vem pra cena? Não é a imitação disso, não pode ser... não é isso... Você vai lá e “colhe” um material e põe pra cena... não. Mas você tem que, de algum jeito, fazer uma tradução disso, e vai passar por aquilo que você escolhe fazer.

- Rafael: *E essa escolha se relaciona completamente com a tal da experiência de vida da qual você fala?*

É isso. Ou então com o desejo de tornar essa coisa nova experiência, sim. Isso tinha no “*Memórias Impressas*”⁴⁹... dava pra fazer bastante também. Tem lá o negócio que você faz... muito bem feito, você pode fazer... “*nossa, como ela canta*”, sei lá... Mas outra coisa é fazer aquilo virar uma experiência pra quem está junto, né? Ou mesmo a coisa da narrativa, por exemplo, que é outra coisa que me apaixona muito, há muito tempo. Pra mim, antes, o narrador tinha a ver, sobretudo, com a capacidade de narrar bem uma coisa... de fazer o outro ver as imagens que não estão presentes, né... mas isso também tem se transformado, pra mim, porque o narrador está, sobretudo, fazendo uma experiência acontecer de novo. Porque se ficar só com ele, as pessoas no máximo vão dizer “*nossa, que lindo*”. Mas tem aí algo que é preciso fazer acontecer no aqui e agora da coisa... é uma espécie de: *como eu faço com que aquilo que está acontecendo no tempo presente não seja negado e nem tampouco absorvido*? Ou seja, não estamos falando de ser vulnerável nem de ser fechado, mas de uma espécie de permeabilidade que tem que ter com as coisas, assim... Eu entendo a presença por aí... por esse lugar permeável que você conduz, sem dúvida nenhuma, mas não é a qualquer custo, sabe?

- Rafael: *Nesse sentido, como você se relaciona com os estados de consciência provocados pela cena, ou pelo fato de se estar em cena?*

Pra mim, tem a ver com a ideia do intérprete se perceber dramaturgo do tempo presente. Então, se eu estou fora de cena, eu estou entendendo o que é que precisa ser alcançado... o que é que precisa ser girado. Mesmo se eu estou fora de cena, eu entro pra girar aquilo, e não pra girar outra coisa... Eu preciso entender, afinal de contas, o que é que eu estou fazendo lá, dentro ou fora de cena. Afinal de contas, a gente está fazendo o quê? O que é que a gente está propondo como encontro? E ter a clareza disso... é por isso que eu estou chamando o intérprete de

⁴⁹ *Memórias Impressas*, peça assinada e dirigida por Claudia Schapira, do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (SP), teve sua estreia realizada no mês de agosto de 2015, no Centro Cultural São Paulo (CCSP).

dramaturgo... é nesse sentido... no sentido dessa figura que compreende o que é que está acontecendo... o que é que está girando lá. Se eu vou pela ideia do narrador, hoje eu diria pra você que eu não quero ir pra cena se não for pra ser um corpo-testemunha, digamos assim. Ainda que seja testemunha de sonho, mas eu não consigo ir pra um trabalho em que eu não consiga ser um narrador-barra-testemunha de algo... algo que esteja impregnado, que eu seja capaz de dizer ou de sonhar, ou de vislumbrar, né?

II.

Dançando com intérpretes na areia movediça

Notas de experiências: sentir, criar, apreender

“O ponto de partida de qualquer obra remete para um traço fundamental do bailarino contemporâneo: a necessidade, a própria urgência de dizer e, por vezes, de gritar ao mundo o sentido e o desejo transbordantes de que é portador.” (LOUPPE, 2012, p. 260)

Num primeiro momento, para aprofundarmos nossas reflexões acerca da criação em dança, pensada do ponto de vista do intérprete, estabeleceremos um diálogo entre as palavras de algumas artistas entrevistadas e as contribuições teóricas deixadas por Susanne Langer, em sua obra “*Sentimento e Forma*” (2011). Nesta obra, a autora nos propõe um modo para entendermos *arte*, de um modo geral, como sendo “a criação de formas simbólicas do sentimento humano.” Mais adiante, Susanne Langer levanta o seguinte questionamento: “devemos julgar uma obra de arte como uma forma de expressão, dando vazão aos sentimentos de seu autor, ou como um estímulo, produzindo sentimentos no espectador?” (LANGER, 2011, p. 19). Nesse sentido, apresentaremos notas de experiências com a criação em dança, vividas pelas intérpretes entrevistadas, de modo a darmos vazão a pensamentos que nos revelam os meandros dessa questão sob a perspectiva da prática artística.

No que tange à criação em dança, a obra criada pode ser entendida como manifestação de sentimentos, movimentos, ideias e desejos tanto de seus criadores, quanto cocriação em conjunto com o público. No entanto, Susanne Langer (*op. cit.*, p. 62) nos alerta para o fato de que:

(...) o que a arte expressa *não* é um sentimento real, mas ideias de sentimento; da mesma forma que a linguagem não expressa coisas e acontecimentos reais, mas ideias a seu respeito. A arte é totalmente expressiva – cada linha, cada som, cada gesto; e, portanto, é cem por cento simbólica. (...) Uma obra de arte é muito mais simbólica do que uma palavra, que pode ser aprendida e mesmo empregada sem qualquer conhecimento de seu significado; pois um símbolo puro e totalmente articulado apresenta sua significação diretamente a qualquer espectador que chegue a ser sensível às formas articuladas no meio dado.

Para nos auxiliar com a questão de como essas ideias se concretizam (e estão constantemente presentes) na prática do intérprete de dança, vejamos o que a artista Maitê Molnar nos diz.

- Rafael: *Maitê*, na sua opinião, como você pensa e reflete sobre o que você cria quando vai para a cena?

Eu penso assim: por mais que a dança não seja só pra mim, porque senão eu faria isso lá na minha casa, então eu estou fazendo algo para alguém, mas eu sou um pouco de pensar primeiro em mim. Eu acho que se tiver bem resolvido em mim, se eu estiver inteira, aquilo lá também vai chegar em você. Então eu danço primeiro pra mim; eu faço a coisa acontecer aqui porque, com certeza, também vai chegar aí. Eu não gosto de fazer assim *ah, então olha só, eu vou fazer algo pra você aqui, oh...* eu acho que isso fica muito externo.

Eu acho que é uma coisa íntima, né? Quando eu estou em cena, interpretando algum trabalho, eu mergulho e faço aquilo transformar todo o espaço numa coisa minha pra que chegue algo em você, assim. Antigamente, eu gostaria que chegasse uma estética, assim... claro que isso também acontece. Mas, hoje em dia, eu quero que chegue... a gente trabalha muito com o sensível, né, então eu quero que chegue... todo esse turbilhão de pensamentos que eu não consigo explicar em palavras, eu quero que a pessoa sinta isso. Então é uma coisa de sensação, de sentir. Eu quero que você sinta... sinta... eu quero que você me veja dançando e sinta alguma coisa. É mais ou menos por aí... eu tento conseguir te passar e te expressar o que a dança estava causando em mim, ali no momento da cena. Então, por isso eu acho que eu tenho que estar muito inteira... eu fico me cobrando muito nos dias em que eu danço e que eu estava pensando lá na... na vida, lá fora. Então, quando eu estou na cena, eu acho importante que a pessoa sinta o que eu também estou sentindo e que ela venha comigo... assim a gente cria uma coisa só, juntos... eu acho que é isso.

Com as palavras de Maitê Molnar, podemos ter um vislumbre de como se dão as relações do intérprete com suas ferramentas simbólicas para a criação em dança, para a produção do movimento, para a elaboração de experiências com a dança, sendo essas ferramentas, ao mesmo tempo, subjetivas e objetivas, pessoais e públicas, conscientes e inconscientes. Para Susanne Langer (*op. cit.*, p. 183), o movimento “se torna uma forma simbólica livre, que pode ser usada para transmitir *ideias* de emoção, consciência e pressentimento, ou pode ser combinado a outros gestos virtuais, a fim de expressar outras tensões físicas e mentais.” O uso da expressão “gestos virtuais”, para a autora, se relaciona

com os “poderes” presentes na dança; “poderes” esses que podem ser observados nas palavras de Maitê Molnar, ao nos revelar a dificuldade que enfrenta ao tentar explicitar em palavras aquilo que *sente* ao dançar, mas de ser exatamente *isso que sente* o que ela deseja que o público também perceba para que, junto dela, construam a dança que se materializa na cena. Tais “poderes”, para Susanne Langer (*op. cit.*, p. 184):

não são poderes reais, exercidos fisicamente, mas aparências de influência e atividade criadas pelo gesto virtual. Ao observar uma dança coletiva (...) não se vê pessoas correndo de um lado para o outro, vê-se a dança sendo impulsionada nesta direção, puxada naquela, reunindo-se aqui, espalhando-se ali – fugindo, repousando, erguendo-se, e assim em diante; e todo movimento parece emergir de poderes situados além dos executantes. Num *pas de deux* [*por exemplo*], os dois bailarinos parecem magnetizar um ao outro; a relação entre eles é mais do que espacial, é uma relação de forças; mas as forças que eles exercem, que parecem ser tão físicas quanto as que orientam o ponteiro da bússola em direção ao pólo, na realidade não existem absolutamente em termos físicos. São forças de dança, poderes virtuais.

Aqui, podemos sugerir que essas mesmas “forças de dança” presentes na cena, conduzindo e atravessando constantemente os intérpretes durante o momento em que dançam, podem ser percebidas e/ou intuídas pelo público, quando se colocam disponíveis e sensíveis ao que lhes é apresentado. Se assim o fizer, o público perceberá as “forças” presentes em uma determinada dança, produzida e/ou realizada pelo intérprete, por meio de condições emocionais reais, provocadas e geradas a partir da fruição. Porém, para os intérpretes, a relação com o que sentem e fazem enquanto dançam se dá de modo diferente. Talvez a dificuldade encontrada pelos intérpretes de traduzir em palavras as especificidades relativas ao seu fazer artístico resida nesta relação. Nesse sentido, podemos supor que tal dificuldade pode ser compreendida mediante a explicação da expressão “gesto virtual”, encontrada nas palavras de Susanne Langer (*op. cit.*, p. 186):

É o *sentimento imaginado* que governa a dança, não condições emocionais reais. (...) O gesto na dança não é um gesto real, mas virtual. O movimento corporal, por certo, é bem real; *mas o que o torna gesto emotivo*, isto é, sua origem espontânea no que Laban chama de “movimento-pensamento-sentimento” é ilusório, de maneira que o movimento é “gesto” apenas dentro da dança. Ele é *movimento real*, mas *autoexpressão virtual*.

Assim, ao final de seu discurso, a intérprete Maitê Molnar resgata uma ideia, já apresentada no capítulo anterior pela artista Angela Nolf, a qual se refere à questão de ter que se sentir e “estar muito inteira” para poder criar uma experiência real com a dança, tanto para si quanto para o público. Nesse sentido, Susanne Langer ainda nos diz que o que controla a execução do movimento real é “uma real sensação do próprio corpo, semelhante àquela que controla a produção de tons na execução musical – a articulação final de sentimento imaginado sob sua apropriada forma física. A concepção de um sentimento predispõe o corpo do dançarino a simbolizá-lo” (LANGER, *op. cit.*, p. 189). No entanto, vamos recorrer novamente às palavras de Angela Nolf para tentarmos compreender melhor a questão apresentada por Maitê Molnar.

É que, às vezes, a gente entra no automático. E esse automático é muito perigoso porque, dando uma aula, por exemplo, tem todo um sistema, principalmente uma aula técnica, clássica, tem todo um desenvolvimento que você pensa, que eu escrevo, elaboro minhas aulas. Mas, às vezes, olhando uma turma, ela vai pra outro lugar. E você tem que sempre estar ligado nisso e ir cuidando do trabalho, de como você quer que ele evolua até o final da aula. E a gente vai muito no automático, às vezes. Nem sempre você está... Não caiu do céu! Isso é treino, é trabalho. É muito trabalho! E essa sensação de eu sentir a diferença entre estar inteira ou não... você precisa estar confiante dentro do que você está fazendo. O que eu falei até agora: andar junto com você mesma, no que você faz. E, esse estar inteiro, eu acho que é quando você está de acordo com você mesma. Você está conseguindo alcançar. Porque, às vezes, a gente alcança aqui [*apontando pra cabeça*], a gente acha aqui, mas o corpo tá longe do que eu penso. Eu, hoje em dia, na maioria das vezes, eu penso muita coisa que eu não faço mais. Aí eu vejo que o meu corpo não é tão dilatado como eu gostaria, nem os movimentos estão amplos. Mas, se eu treinar, se eu voltar a pensar sobre isso e estudar dentro do possível [*fazendo sinal de aspas com as mãos*], eu vou alcançar alguma coisa. E esse inteiro vai aparecer, dentro do que é possível hoje. Acho que essa expectativa do trabalho... É muito trabalho. Essa coisa de hoje eu me sentir inteiro, hoje é meu dia, eu acho que tudo é trabalho e muito trabalho. Óbvio que têm pessoas que são movedores

natos. É fantástico, você vê alguém se mexendo e fala: *Uau!* Talvez, essa pessoa até não teve tanto histórico de dança no corpo. Mas, fala: *Puxa vida! Eu queria ter nascido assim.* Eu já não me acho uma movedora nata. Estudo porque me encanta e me move também. Então, são maneiras diferentes. Agora, eu acredito que você tem que estar muito consciente e ciente do que você quer e um pouco mais aberto, com a dança e com o seu corpo, pra poder estar inteiro. E, às vezes, a gente fica com os focos muito pequenos e a gente fica muito cruel com a gente mesmo. E só te impede de chegar lá e ser inteiro ali, escutando aquilo, fazendo tudo dentro daquilo que você pode. Não é o fazer melhor que esse ou aquele, é você ali. Óbvio que com trabalho, com muito trabalho, esse *ali* vai sempre estar melhor.

Sem dúvida, a partir do pensamento exposto por Angela Nolf, reconhecemos que a questão de “estar inteiro” relaciona-se com a disponibilidade do intérprete em estar consciente do tempo presente, sem deixar-se levar pelas ações automáticas. Estar confiante dentro do que se está fazendo e “estar de acordo com *voce* mesmo”. Expandir a percepção sobre estar e se colocar disponível para responder aos desafios com criatividade, abrindo espaço para que o *ser-criativo* se manifeste ao invés de insistir em *ser* criativo, escutando e “fazendo tudo dentro daquilo que você pode”. Nesse sentido, podemos supor que a criatividade é inerente ao ser humano. No entanto, como desenvolvê-la? Como criar condições para que as capacidades criativas do intérprete sejam ampliadas e para que ele se relacione de um modo “um pouco mais aberto com a dança e com o seu corpo”?

Dessa maneira, para darmos continuidade à tentativa de compreendermos um pouco mais sobre os elementos subjetivos, emocionais e psicofísicos do intérprete, implicados na criação em dança, vamos nos aproximar das experiências vividas pela artista Irupé Sarmiento, a qual nos traz considerações relevantes acerca de sua participação e atuação em dois processos criativos marcantes em sua vida. O primeiro se deu junto à *São Paulo Companhia de Dança* por meio da remontagem (2010) da coreografia *Prélude à l'après-midi d'un Faune* (1994); já o segundo relaciona-se à criação do espetáculo *Copyleft* (2014), dirigido pelo coreógrafo Jorge Garcia (*J.Gar.Cia de Dança Contemporânea/SP*).

Ter entrado na São Paulo Companhia de Dança, pra mim, foi um furacão. Os 5 anos que eu estive lá eu senti que foram 15, porque foram muitas coisas... muita coisa acontecendo, muita informação... eu voltei a dançar na ponta e eu já tinha aposentado esse lado. Mas aí foi indo, foi indo, um monte de coisas... eu tive umas experiências incríveis lá, né, muito marcantes. Até que chegou a Marie⁵⁰ ... e aí tudo parecia vazio depois daquilo... depois de ter vivido aquilo tão intensamente... nossa, foi um antes e um depois. Eu até falei pra ela *como eu vou fazer pra dançar outra coisa?* Com essa intensidade, com essa profundidade, com esse.... com esse... com esse frescor... era uma dança que o tempo inteiro estava se modificando.

- Rafael: *Mas esse processo todo exigiu uma entrega e uma disponibilidade muito grande da sua parte, né Irupé? Conte um pouco como foi viver e criar esse espetáculo?*

É. Eu naturalmente gosto muito de... quando eu faço alguma coisa, eu vou fundo... eu mergulho, eu me jogo de cabeça em tudo. Se você fala *vai lá e se joga de cabeça porque vai ficar legal*, eu vou e me jogo... eu não pergunto... eu vou. Mas, com o fauno, nem eu percebi como eu estava me jogando. Eu acho que eu nem pensei em investigar ou falar *ah, o que é o fauno mitologicamente, as histórias que têm dele, os filmes...*

Ele simplesmente apareceu. Ela (*Marie*) tem uma coisa que eu acho que é incrível... ela foi levando a gente ao universo do fauno sem a gente perceber. Então a gente trabalhava com a respiração, a gente trabalhava com a sensação, com cores, com cheiros... e quando você

⁵⁰ Marie Chouinard (1955), coreógrafa de *Prélude à l'après-midi d'un Faune* (1994). Quando Stéphane Mallarmé (1842-1898) escreveu *A Tarde de um Fauno*, em 1876, ele queria escrever poesia para o teatro. Este poema foi o que inspirou Claude Debussy a compor *Prélude à L'après-midi d'un Faune*, em 1894. Baseada no poema e com a música de Debussy, Vaslav Nijinsky (1889-1950) compôs sua primeira coreografia homônima, em 1912, em Paris. O trabalho era permeado pelo tom ritualístico e sensual e foi inspirado nos movimentos dos frisos gregos. A obra foi um escândalo para a época e chocou o público parisiense. Na primeira versão *L'Après-midi d'un Faune* (1987), Marie Chouinard partiu da observação das fotos de Adolphe de Meyer, da coreografia de Nijinsky. Em 1994, a coreógrafa incorporou a música de Debussy na obra. Marie se valeu da horizontalidade, da bidimensionalidade, da posição das mãos retas e dos pés em rotação interna. As sete ninfas da coreografia de Nijinsky aqui se tornam luz, que aparecem e desaparecem na cena. A SPCD foi a primeira Companhia no Brasil a dançar uma obra de Marie Chouinard. (Informações do site: <http://www.spcd.com.br/remontagens.php>).

percebia, você via uma árvore com mistérios e luzes, e um entardecer. Quando a gente cavava o chão, a gente conseguia ver as unhas entrando no chão, abrindo espaço para você fazer sua cama onde você depois iria se deitar com a ninfa... Tanto é que no início a gente aprendeu, a gente sabia a coreografia, mas quando a Carol⁵¹ chegou, a gente não tocou na coreografia. A gente ficou no início só caminhando... investigando como caminhava aquele animal... os pés, como saem... Então a gente ficava horas só caminhando, tirando os pés... *como se tiram os pés? Sobe na meia ponta ou não?* A cabeça, a torsão, o coração que descansa sobre o peito... Então a gente ia sentindo isso e ia se transformando nisso. E o que era incrível é que a mulher não é um fauno... o homem, naturalmente, é um fauno. A mulher não é fauno... não tem com que penetrar nada. O homem naturalmente... a posição com que caminha... o centro é embaixo. A gente tem o centro no coração. Então a gente se mexe pela emoção. O homem é mais... ele vai direto ao assunto. A mulher é mais *ah, não sei, será?*... É tudo assim, né? E a gente precisava tirar o lado feminino e encontrar o lado masculino. Então a gente ficava o tempo inteiro com uma posição... com o quadril pra frente... era o tempo inteiro pela pélvis que a gente caminhava... pelo primeiro chakra que a gente ia entrando... e tudo vinha da terra que ia subindo e ia transformando e fazendo com que você se expandisse no espaço. Então a gente foi indo com todas essas sensações e com os cornos, com o peso dos cornos... não era só uma cabeça... tinham coisas que estavam ali pesando também... e tinha o universo desse ser que é solitário, e que parece que era dono de tudo aquilo, mas ao mesmo tempo é frágil, é brincalhão. Então a gente foi criando tudo isso e, aos poucos, quando foi aparecendo a coreografia, você já estava olhando pro espaço, para o lugar de um jeito completamente diferente...

Até aqui, a partir das palavras de Irupé, é possível notarmos o modo integral de como a artista estabelece relações entre o seu corpo, sua subjetividade e sua imaginação simbólica com a materialidade daquilo que dança. Ao nos revelar os elementos presentes na criação por ela experienciada, tais como o trabalho com a respiração, com cheiros, cores e sensações, entendemos que a aproximação com o universo poético e estético, relativo à obra criada, se deu mediante uma compreensão de corpo que ultrapassa o corpo puramente mecânico, biológico, que apenas *executa* movimentos ou que é visto como um mero *instrumento* para a criação. Outros fatores, inconscientes e energéticos, subjetivos e intuitivos entraram em ação durante a criação, ganhando plasticidade, materializando-se e constituindo-se enquanto

⁵¹ Carol Prieur (diretora de ensaio da remontagem).

movimento dançado, revelando-se entre o perceber e o agir, entre o sentir e o expressar. Assim, a interação desses fatores, provocada e gerada (também) pela prática da dança, conseqüentemente gera uma expansão das capacidades perceptivas e criativas dos sujeitos-intérpretes, os quais transmutam-se em *imagem-pensamento-sentimento*, tornando-se a própria dança materializada enquanto criação. No entanto, vamos prosseguir com as palavras de Irupé Sarmiento, a qual dá continuidade ao relato de suas experiências.

- Rafael: *Como foi a relação com a apropriação dessa coreografia?*

Foi uma relação de improviso... mas ela tem uma estrutura... *você entra, você volta, para, continua...* pra essa primeira ninfa você entra ninfa, depois volta e faz mais outras coisas e *blábláblá*. Mas os passos que você faz entre isso eram livres. Você podia fazer cinco, você podia fazer grande, como você podia fazer um ou três rápidos. Então, nesse sentido, a gente podia fazer o que quisesse. E o engraçado é que essa coreografia foi só feita

por mulheres... ela falava que o desafio era justamente a coreografia ser interpretada por uma mulher, porque o homem naturalmente já tem isso. Então o lindo era a transformação de uma mulher em um fauno. Tanto é que eu lembro que teve uma vez que eu saí do espetáculo e teve um moço que estava perguntando pelo bailarino que estava fazendo o fauno. E aí me apresentaram para ele e ele dizia “*não, o bailarino... é um homem*”. E diziam “*não, é ela*”. Então eles viam um homem mesmo... tinham pessoas que não conseguiam ver uma mulher... minha mãe nem me reconheceu. E foi uma coisa alucinante... tanto é que eu vejo que agora eu teria maturidade para fazer aquilo. Eu sinto que naquele momento foi incrível, mas eu acho que só agora eu conseguiria entender o fauno de verdade... eu acho que agora ele aconteceria realmente. E eu amaria fazê-lo de novo... eu amaria. E seria um grande desafio porque eu teria que me desapegar do fauno que eu encontrei lá... porque agora seria outro fauno... seria outro fauno completamente diferente... eu acho que seria um fauno mais perverso... porque lá eu estava muito ninfa, mais do que eu já sou... porque eu vivo em um universo paralelo. Mas agora eu sinto que eu já me aterrei mais, eu já estou mais na realidade. E conectar esses dois universos, para

mim, foi muito sofrido e eu consegui isso com o trabalho com o Jorge Garcia⁵², com o solo, porque eu propus para ele isso... fazer meu nascimento aqui... eu queria abrir meu universo para o mundo para deixar o meu lugar seguro... e aí eu precisava convidar todo mundo para entrar nesse universo que deixaria de ser seguro, porque aí as pessoas já teriam entrado. E isso, para mim, foi muito sofrido... tanto é que o solo é muito doloroso.

- Rafael: *Irupé, você pode contar um pouco do processo de criação desse solo?*

É engraçado porque esse processo aconteceu muito naturalmente. Ele tinha uma ideia de fazer o “*Copyleft*”, que é a permissão para você modificar uma obra, e eu disse a ele que eu estava fazendo naturologia com uma amiga, que foi bem no período que eu sofri um acidente no Balé (*da cidade de São Paulo*), quando eu fracturei a cervical em um ensaio do “*Balcão de Amor*”⁵³. E teve um dia que a gente fez um monte de coisas, e a gente fez uma meditação que se chama “*meditação do útero*”. E nesse dia eu vi que eu não queria nascer. E aí eu me encontrei com o Jorge (*Garcia*) e falei sobre isso... eu falei que eu queria nascer. Aí eu levei um monte de músicas e a gente começou a improvisar umas coisas e ele foi fixando algumas coisas já no primeiro dia... coisas separadas. Nós fizemos umas quatro coisas sem *link* nenhum. E aí eu fui pra casa e comecei a pensar várias coisas. Aí no segundo ensaio eu cheguei e perguntei para o Jorge se eu podia mostrar uma coisa... eu tinha juntado tudo... e eu disse que se ele não gostasse a gente podia continuar. E aí ele disse “*claro*”. Nesse dia eu tinha levado uma música... aí ele colocou a música e eu comecei a fazer... o solo. Aí quando eu terminei, eu perguntei *e então, o que você acha?* E ele falou “*está pronto!*” Então no segundo ensaio a gente já tinha o solo. E aí no período que ele ensaiou os outros solos, a gente só foi trabalhando detalhes, agregando outras coisas, alguns disparos... a gente só foi acrescentando coisas na estrutura que a gente já tinha feito. Porque era um universo tão vivo que ele falava “*eu fico receoso de como falar as coisas para não*

⁵² O pernambucano Jorge Garcia atuou como bailarino e coreógrafo em importantes obras de dança como *Cisne Negro*, *Cia de Dança*, *Balé da Cidade de São Paulo*, além da realização de trabalhos independentes como fundador do GRUA (Gentlemen de Rua), grupo de improviso, vídeo e performance, vivências em óperas, teatro e cinema. Em 2005 fundou a *J. Gar. Cia de Dança Contemporânea*, onde aprofunda sua pesquisa de linguagem em dança e outras possibilidades artísticas. (Informações obtidas no site: <http://www.teatroguaira.pr.gov.br/2014/12/1435/Bale-Teatro-Guaia-traz-a-Curitiba-o-coreografo-Jorge-Garcia.html>).

⁵³ O *Balcão de Amor* (2014), do israelense Itzik Galili, com música do cubano Pérez Prado (1916-1989), teve sua estreia realizada pelo *Balé da Cidade de São Paulo* em maio de 2014, no Theatro Municipal de São Paulo.

cortar você... para você não se sentir fechada”. E ele foi super generoso, super querido... ele foi tocando as coisas de um jeito muito generoso, carinhoso e cuidadoso, e aí terminou naquele solo⁵⁴.

Com a experiência descrita acima, sobretudo referente à atuação no processo criativo de “*Copyleft*”, Irupé Sarmiento, inevitavelmente, nos faz resgatar (ou rememorar) alguns aspectos e modos de pensar a dança presentes nas primeiras décadas do século XX, mais precisamente com as práticas e experimentações iniciadas por Laban, os quais poderíamos supor que ainda se fazem notar na contemporaneidade. Para auxiliar-nos com a exposição dos “aspectos” e “modos de pensar a dança” dos quais falamos, citamos Eugenia Casini Ropa (2014, p. 43):

O movimento, ação física individual e coletiva, foi visto não só como o modo mais idôneo para conferir ao corpo energia e beleza, mas também como o meio privilegiado de ligação do homem com o movimento universal da natureza, enquanto o ritmo, elemento regulador e harmonizador do movimento com o cosmos, tornou-se a base de qualquer atividade física organizada. Contemporaneamente, o gesto, entendido como manifestação física do movimento, em função da conexão direta que adquire cada vez mais com a dimensão interior do homem, tornou-se revelador sensível de pulsões e significados ocultos, carregado de uma “expressividade” reveladora da harmonia resgatada do indivíduo consigo mesmo e com o cosmos.

Ora, não seria exatamente a revelação “sensível de pulsões e significados ocultos” presentes na “dimensão interior do homem” o que Irupé Sarmiento e Jorge Garcia tentaram evidenciar com a criação de “*Copyleft*”? Ademais, quando nos fala de sua característica de “viver em um mundo paralelo” e de seu desejo de “conectar esses dois universos”, abrindo “o seu universo para o mundo para deixar o seu lugar seguro”, Irupé nos exemplifica, por meio de sua própria experiência, o que pode vir a ser essa “harmonia resgatada do indivíduo consigo mesmo e com o cosmos”, descrita por Eugenia Casini Ropa. Nesse sentido, também adotamos nesta pesquisa a perspectiva de entendermos a “história da dança” como uma *continuidade*, e não enquanto *ruptura* de um momento para o outro. Talvez uma continuidade não dos mesmos princípios estéticos, mas dos mesmos *valores*, tal como é sugerido por

⁵⁴ O espetáculo *Copyleft* era composto por sete solos, realizados por mulheres-intérpretes. Estreou em dezembro de 2014, seguindo em temporada durante os primeiros meses de 2015, na sede da *J.Gar.Cia de Dança Contemporânea*, em São Paulo, com concepção, coreografia, iluminação e cenário de Jorge Garcia.

Laurence Louppe (2012). Dentre os *valores* reconhecíveis no decorrer das diferentes épocas, a autora cita:

a individualização de um corpo e de um gesto sem modelo que exprime uma identidade ou um projeto insubstituível, a produção (e não a reprodução) de um gesto (a partir da esfera sensível individual – ou de uma adesão profunda e cara aos princípios de um outro), o trabalho sobre a matéria do corpo e do indivíduo (de maneira subjetiva ou, pelo contrário, em ação na alteridade), a não-antecipação sobre a forma (...) e a importância da gravidade como impulso do movimento (quer se trate de jogar com ela ou de se abandonar a ela) - (LOUPPE, *op. cit.*, p. 45).

Assim, refletindo ainda sobre as significativas palavras de Irupé Sarmiento acerca da criação em dança, encontramos em Susanne Langer um pensamento que dialoga e contribui com a ampliação de nosso entendimento acerca das experiências vividas pela intérprete entrevistada.

Não importando aquilo que a dança deve supostamente alcançar, quais elementos dramáticos ou rituais ela abrange, seu primeiro movimento é sempre a criação de um reino de Poder virtual. “Êxtase” não é outra coisa que o sentimento de entrar em tal reino. Há formas de dança que servem principalmente para romper os vínculos com a realidade e estabelecer a atmosfera “do outro mundo” em que operam as forças ilusórias (LANGER, 2011, p. 201).

Para finalizarmos este tópico, gostaríamos de expor uma última nota de experiência, a qual nos revela os pensamentos da artista Lucienne Guedes referentes às relações estabelecidas com a criação artística. Em suas palavras, podemos notar a presença de alguns pontos discutidos neste tópico, tais como a questão de “estar inteiro” e de perceber-se e agir no tempo presente.

- Rafael: *Lucienne, como a sua trajetória influenciou o seu pensamento sobre criar, ser e estar em cena? Como você percebe o seu corpo hoje para poder criar? Esse amálgama de sensações, emoções e pensamentos que compõem e são também “corpo”?*

Talvez o que eu tenha percebido, Rafael... agora, assim... é que... como eu vou dizer?... É esquisito porque essas coisas a gente não tem como dizer... ah... ahn... [*um grande silêncio*]. Eu não sei... eu diria assim pra você: não tem um jeito de eu fazer ou de eu entender isso que seja independente do trabalho que eu estou fazendo. Ou seja, não tem essa atriz aqui [*ela aponta para si mesma*] sem o que ela está fazendo especificamente ali. Porque se eu for fazer uma coisa, como agora eu vou fazer, que eu acabei topando... eu vou ter que fazer coisas, dispor de coisas que no “*Memórias Impressas*” eu não precisei fazer, por exemplo. Claro que isso tem a ver com a minha trajetória, que sempre existiu numa ideia de processo colaborativo. E essa ideia de processo colaborativo, longe de ser só um processo de criação de dramaturgia, sempre implicou em mim o posicionamento... físico, inclusive. Não havia como fazer uma coisa com a ideia de montar uma peça, compor um personagem, caracterizar não sei o que... eu nunca tive isso. Então sempre houve... esses processos todos acabaram fazendo de mim uma pessoa que gosta de dramaturgia, digamos assim... seja lá o que se possa pensar como dramaturgia. Mas gosta de pensar não só internamente como é estar em cena, mas gosta de pensar o que é... o que é eu estar em cena ali, naquele momento, fazendo aquilo. Então é uma espécie de sensação que é fora e dentro, o tempo todo. E uma não anula a outra. Então não tem um corpo genérico. Não tem, digamos, uma Lucienne genérica... tem o trabalho que eu estou fazendo agora e como eu me virei pra fazê-lo. Mas tem umas conquistas que eu carrego... entre elas, essa possibilidade que eu te falei de ver fora e dentro... que é um ator-dramaturgo no sentido de que, ao mesmo tempo em que faz a coisa, percebe o que está compondo fora de si. Percebe o que é fora de si mesmo, assim. Se a gente for falar da ideia do *Viewpoints*⁵⁵, por exemplo... tem uma ideia desse cara que, ao mesmo tempo em que age, percebe todo um espaço negativo. Quando ele se movimenta, percebe como tudo se reconfigura e como todas as coisas estão ligadas, sabe?

⁵⁵ Os *Viewpoints* (pontos de vista) foram originalmente desenvolvidos nos anos 70 pela coreógrafa Mary Overlie. A *Teoria de Viewpoints* foi adaptada para o teatro pelas diretoras Anne Bogart e Tina Landau. *Viewpoints* é uma filosofia traduzida em técnica de improvisação que possibilita um vocabulário para pensar e agir sobre movimentos e gestos. Esta técnica é muito utilizada para treinar performers, construir um grupo e criar movimento para o palco. *Viewpoints* é uma gama de nomes dados a certos princípios do movimento através do tempo e do espaço; nomes estes que constituem uma linguagem que discorre sobre o que acontece em cena. São nove os *Viewpoints* Físicos, subdivididos em duas categorias: Tempo (Tempo, Duração, Resposta Cinestésica e Repetição) e Espaço (Forma, Gesto, Arquitetura, Relação Espacial e Topografia). (Informações obtidas pelo site: lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/cs/usu_doc/os_viewpoints.doc).

Claro, isso é uma coisa que eu descobri, acho que domino, e que eu posso quase sempre usar como uma espécie de competência espacial, física, dramatúrgica, sei lá... técnica também, mas num lugar que vai sempre precisar de muita vida. Então algumas coisas como essa eu consigo carregar de um trabalho pro outro, mas isso não me garante que eu vou fazer aquilo bem de jeito nenhum, porque cada material... cada trabalho vai me exigir coisas completamente diferentes, nesse sentido, né? Mas é claro: eu tenho uma preferência e uma vida de processos criativos colaborativos, né... em que isso existe como possibilidade... não é só um detalhe.

Corpo, técnica: consciências em movimento

“Nosso corpo é apenas uma estrutura social de muitas almas.”
(Friedrich Nietzsche)

Ao nos colocarmos diante do problema de pensar a criação em dança do ponto de vista do intérprete, torna-se inevitável não tecermos considerações e não passarmos pelas questões do “corpo” e da “técnica”; questões essas que, como veremos, também estão presentes nos discursos das artistas entrevistadas. No entanto, como pensarmos o corpo na contemporaneidade? A quais referências podemos recorrer para articularmos essa questão, também inerente à dança? Laurence Louppe (2012, p. 70) nos diz que “toda investigação sobre o corpo requer um silêncio meditativo e concentrado, em que o sujeito do corpo parte à procura de si – do outro em si ou de si no outro.” A mesma autora ainda nos diz que, na contemporaneidade:

A anatomia humana e mesmo as funções elementares do corpo foram revisitadas e, por vezes, destacadas ou deslocadas pela dança contemporânea, a fim de reclamar, além das formas admitidas e reconhecíveis, todos os outros corpos possíveis, corpos poéticos suscetíveis de transformar o mundo mediante a transformação de sua própria matéria (LOUPPE, *op. cit.*, p. 74).

Logo, para discutirmos sobre o que pode ser, o que pode gerar e o que pode ser criado por meio dessa transformação dos corpos poéticos, dessa “transformação de sua própria matéria”, muitos fatores devem ser considerados para não cairmos apenas na fisicalidade do corpo. Nesse sentido, também encontramos nas palavras de Michel Bernard um auxílio para fundamentarmos a perspectiva que estamos tentando elaborar, nesta investigação, em relação ao entendimento de “corpo”. O autor nos alerta para o fato de que “é preciso trabalhar com o corpo adotando outro olhar e substituindo esse modelo substancialista, semiótico e instrumental pelo reticular, intensivo e heterogêneo de *corporeidade*” (BERNARD, apud BARDET, 2014, p. 64; grifo nosso).

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, para pensarmos sobre a questão da *corporeidade*, o antropólogo, sociólogo e filósofo francês Edgar Morin (1973) e a pesquisadora Denise Najmanovich (1997) propõem a expressão *corpo multidimensional* para caracterizarem o “corpo-sujeito” atravessado por suas experiências de vida; um “corpo-sujeito” que se

(re)elabora e se constitui diariamente por meio de suas ações, apreensões e relações consigo mesmo, com o ambiente e com o mundo. Para Edgar Morin:

O ser humano é um ser vivo complexo, uno e múltiplo simultaneamente, que faz parte de um tempo considerado uno e múltiplo também, do qual, além de ser o produto, é o produtor. Corpo multidimensional, que além de ser técnico e racional, é mítico, festivo, dançante, capaz de sentir e provocar êxtase, amor e guerra (MORIN, apud MENDES; NÓBREGA, 2004, p. 130).

Já para a pesquisadora Denise Najmanovich:

Na contemporaneidade, começamos a poder pensar em um corpo multidimensional: um corpo ao mesmo tempo material e energético, racional e emocional, sensível e mensurável, pessoal e relacional, real e virtual. O corpo vivencial, diferente do corpo da modernidade, não é um objeto abstrato, (...) não se refere a substância alguma, nem tem um referente fixo fora de nossa experiência como sujeitos encarnados (NAJMANOVICH, apud CÂNDIDO, 2003, p. 131)

Ao relacionarmos a corporeidade e/ou esse *corpo multidimensional* com os assuntos presentes nesta pesquisa, bem como com os estudos sobre o fazer e pensar a dança, encontramos na obra de José Gil (2013) uma proposição de corpo também interessante. O filósofo sugere a expressão *sistema-corpo* na relação que estabelece entre dança e filosofia: um “corpo-sujeito” integrado e constituído pela dinâmica das relações entre matéria, intelecto, consciência, espírito, emoção e energia.

Para pensarmos, portanto, no *corpo-dançante*, na presença desse *sistema-corpo* ou do *corpo multidimensional* na dança, há que se considerar uma complexa camada de dimensões que são internas ao próprio corpo físico, as quais compreendem as atividades de regulação biológica, sensorial, cerebral, muscular, fluídica e etc, e também as que são externas ao corpo, constituídas pelas conexões de troca com o ambiente e de relações estabelecidas com o mundo. Assim, todas elas participam e estão presentes no fazer artístico do sujeito-intérprete, na composição e realização dos movimentos, na criação em dança e em suas relações com seu próprio corpo. Laurence Louppe nos diz que “na maior parte do tempo, diferentes corpos circulam, visíveis ou invisíveis, no interior dos corpos dançantes, como vagas misteriosas, cujas referências corporais se confundem ou se sobrepõem” (LOUPPE, *op. cit.*, p. 81).

Ou seja, há uma infinidade de relações estabelecidas e instauradas entre o corpo do sujeito-intérprete e o ambiente que configuram uma determinada corporeidade. Tais relações podem ser apreendidas e implicadas durante a criação em dança, ou durante a realização do movimento dançado, a partir das quais novos modos de pensarmos o corpo na dança tornam-se possíveis. Nesse sentido, a percepção aguçada que o intérprete pode desenvolver a respeito das interações de seu corpo no mundo (e do mundo em seu corpo), também torna-se material para a criação do movimento, constituindo e reconfigurando corporeidades.

No que tange às discussões sobre esse entendimento de corpo, o qual estamos propondo por meio das exposições até aqui realizadas, a prática da dança também evidencia sua participação na constituição dessas corporeidades. Quem nos esclarece esse ponto é novamente Laurence Louppe (*op. cit.*, p. 85), a qual nos diz que:

(...) a dança empenha-se no advento de um corpo que não é dado previamente. Por outras palavras, a dança explora uma multiplicidade de corpos, cada um contendo como que uma partitura secreta, um imenso leque de possibilidades e de tonalidades poéticas, algo que Laban designa por *assinatura corporal*. Estes corpos transmutam-se através das épocas, das culturas e dos indivíduos e, segundo mecanismos individuais, entre situações e respostas. Não são somente um campo de interferências, mas um campo suscetível de organizar tais interferências. Dançar consistiria, assim, em tornar legível a rede sensorial que o movimento explora e cria a cada instante.

Para verificarmos como pode se dar a efetivação desses entendimentos de “corpo” e “construção de corporeidades” no fazer artístico em dança, apresentaremos a seguir um trecho da entrevista realizada com a artista Vanessa Macedo, o qual talvez nos aproxime e nos exemplifique, um pouco mais, sobre como essas questões podem se configurar durante o cotidiano do fazer artístico dos intérpretes de dança, inseridos no contexto de uma companhia de dança. Vejamos:

- **Rafael:** *Vanessa, diante das suas experiências com a criação em dança, quais são os desafios enfrentados pelo intérprete em relação ao corpo ou à técnica corporal?*

Eu acho que aí vai muito de trabalho pra trabalho, não tem muito como generalizar. Quando eu falei que o desafio na *Quasar* era o movimento, é porque realmente a gente tinha um tempo pra seguir, a gente tinha uma contagem, a gente tinha uma forma muito determinada, então aquilo era muito mais... aquele desafio era daquele jeito porque a proposta coreográfica e cênica daquele coreógrafo pedia aquilo. Então quando a gente transfere aquilo pra outros tipos de propostas de outros coreógrafos, o desafio é outro. Então eu

acho que é difícil falar qual o desafio do intérprete porque depende sempre do tipo de trabalho que ele está fazendo, né? Em alguns momentos, o desafio do intérprete vai ser *não se colocar* naquele formato e em outros momentos vai ser *se colocar* naquele formato. Então eu senti isso em relação à *Quasar* e diferenciei do Sandro [*Borelli*] porque eu acho que a proposta dos coreógrafos era muito diferente, né? Agora, se eu falar do ponto de vista do coreógrafo, eu volto sempre pra mesma questão que eu tenho falado desde o início. Quando você tem uma ideia... você propõe um corpo e um... é tudo junto... você entende aquele trabalho, você tem uma ideia pra aquele trabalho, uma concepção, um sentimento... e tem um corpo que você vê compondo tudo aquilo. E aí você imagina aquele corpo, o processo vai começando e, de repente, durante o processo, os intérpretes vão mostrando uma outra face daquilo, né... uma outra qualidade daquele corpo, mais interessante ainda, que não estava previsto, porque o processo ele se torna autônomo. Então você vem e você tem aquela ideia, você compartilha aquela ideia e todo mundo começa a construir aquilo, mas em algum momento parece que aquilo foge das suas mãos e vai se dando de um jeito que tem a ver com aquele espaço, se é dia ou se é noite, com a cor daquela parede, se a gente abriu a janela ou se não abriu, qual trilha a gente usou, quem estava lá na sala... e isso vai te levando pra um lugar que você não estava esperando. *Ah... seria esse lugar, seria esse corpo, seria essa ideia...* não! Tudo teve a ver com aquela composição. Aquele espaço, aquelas cores, aquela trilha, aquelas pessoas... e aí aquela composição vai te levando, e grande parte dessa composição eu acho que é de responsabilidade do intérprete, porque é como ele recebe aquilo e vai devolvendo pro espaço, né? Então passa pelo corpo dele... um exemplo disso foi no “*Aos vencedores, as batatas*”⁵⁶, né? Por exemplo: eu nunca pensei

⁵⁶ Espetáculo criado pela *Cia Fragmento de Dança*, com direção e coreografia de Vanessa Macedo, o qual teve sua estreia realizada em maio de 2014. Durante o processo de criação deste espetáculo, o pesquisador atuou como intérprete-dançarino.

em trabalhar com alguma cena cômica. Então, é um exemplo claro do que eu estou falando agora. Jamais eu partiria de um pressuposto de chegar aonde a gente chegou. Aquilo estava fora da minha cabeça, não porque eu descartasse e dissesse *eu não quero fazer isso, eu não acho interessante*, mas porque eu nunca pensei em fazer isso. E aí o que acontece... o processo foi levando a gente pra um lugar que foi trazido pelos intérpretes. Quando a Jéssica trouxe a máscara ou quando trouxe elementos cênicos engraçados e aquilo começou a ser construído daquele jeito... ela começou a me encantar... vocês todos que estavam no processo. Você trouxe também elementos cômicos. Então vocês me trouxeram elementos que eu não teria dado pra vocês de primeira, como matéria bruta para ser transformado, né? Vocês me trouxeram aquilo, foi muito interessante, e aquilo começou a fazer parte do trabalho porque o processo foi levando a gente pra esse lugar, né? Então, nisso que é o processo e nisso que são todos os elementos que se cruzam, eu considero o intérprete o coração disso tudo, porque ele que realmente vai recebendo aquilo no corpo dele e vai reagindo, né? E aí ele me responde, eu respondo pra ele, ele me responde de volta e aquilo vai indo pra um outro lugar, né? O Edgar Morin também fala isso, né... que a partir do momento em que você lança uma coisa pro espaço, acabou... você lançou... você tomou a decisão de lançar, mas depois, o que vai acontecer com aquilo, é da natureza né? No nosso caso, é do processo de criação... o processo vai se formando por ele próprio, né? Claro que tem a ver com as nossas escolhas. Se a gente resolveu trabalhar de janela fechada, então está escuro e vai ser mais angustiante. Ou não, a gente quer trabalhar de dia, num lugar... a gente vai fazendo essas escolhas, mas de repente elas também vão escolhendo a gente, né... vai se invertendo essa situação. Eu sinto muito essa inversão nos processos. Eu tenho uma ideia de alguma coisa e aí, quando eu vejo, o processo foi começando a fazer as perguntas, ele próprio pra gente, e aí ele começou a tomar as rédeas das coisas e a gente vai junto com ele, se equilibrando, sabe?

A partir das palavras de Vanessa Macedo, podemos compreender como pode se dar a construção das corporeidades presentes em uma obra de dança, ou em uma proposta coreográfica, tendo em vista a relação estabelecida entre intérpretes e coreógrafos, a relação desenvolvida pelos intérpretes consigo mesmos, com seus desejos e propostas poéticas e com o universo criativo dos coreógrafos. A artista nos evidencia, ainda, como pode se dar a elaboração de um determinado vocabulário de movimento, de um determinado “jeito de corpo”, ou entendimento de corpo, mediante as experiências proporcionadas ao intérprete

pelos processos criativos; ou, também, mediante as escolhas artísticas realizadas e adotadas pelos artistas envolvidos em um processo de criação. Nesse sentido, se tornam indispensáveis as palavras de Laurence Louppe (*op. cit.*, p. 81):

Os grandes artistas deixam o corpo do intérprete falar como uma textualidade, refletindo os pensamentos e os debates que, no interior de um projeto coreográfico, harmonizam os vários princípios corporais. (...) Assim, mais uma vez a noção de *intérprete* enquanto mero substituto dos criadores da obra vacila, porque a criação coreográfica deixa de ser um fato único e originário de um *autor*, como se verifica na maior parte das obras de arte. Vários corpos circulam e reúnem-se no corpo e na sensibilidade do coreógrafo e, nesse diálogo com o corpo dos bailarinos, eles próprios cruzados por múltiplas histórias pessoais, os corpos multiplicam-se.

Por meio da leitura do trecho citado, além de compreendermos como pode se dar a construção dos corpos e das corporeidades, presentes numa obra de dança, por meio da relação estabelecida entre intérprete e coreógrafo, também entramos em contato, novamente, com a perspectiva do *intérprete* poder ser encarado como *cocriador* de uma proposta coreográfica, de uma dança, de uma corporeidade; como produtor e propositor de um movimento dançado, de relações tecidas com esse movimento e não apenas como um mero executante. Continuemos, pois, com as reflexões de Vanessa Macedo, agora indagada acerca de como se dão seus modos de entendimento de corpo, e de técnica corporal, durante o momento em que está em cena. Vejamos o que a artista nos diz:

- **Rafael:** *Vanessa, como se dá a sua percepção de corpo, da técnica necessária para você realizar o que é preciso fazer durante a cena, e como você relaciona isso com o que acontece no momento presente no qual você está dançando?*

Eu também respondo de novo que eu acho que tem muito a ver com cada trabalho. Porque quando o desafio é muito técnico, físico... que aí já aconteceu comigo em trabalhos da Cia Fragmento e em trabalhos que eu já fui intérprete. Por exemplo, “*O Processo*”, do Sandro [Borelli], que era um trabalho que eu ficava 50 minutos sem colocar o pé no chão, só transitando de um corpo pra outro dos bailarinos... eu tinha que usar muita força, eu não podia encostar o pé no chão. Eu tinha que ficar o tempo todo pendurada em cima deles,

passando de um corpo pra outro durante aqueles 50 minutos. Então, assim... tinha um desafio técnico muito grande, como agora no solo que eu fiz na Cia Fragmento que tem uma primeira parte das massas da ginástica... tem um desafio muito grande, técnico. Então quando existe um desafio técnico, eu acho que ele ajuda... eu sinto que ele ajuda a ter um corpo presente, porque ele faz com que você não tenha espaço nem tempo de fugir... sua mente não consegue dar uma escapadinha, sabe? Foi o que o Bongiovanni⁵⁷ falou pra mim, quando eu entrevistei ele, em relação à pirueta. Ele falou: “*eu quero ver a bailarina, no tombé pas de burrée, ela vai pensar no lanche que ela tem que comer, mas na pirueta ela não vai poder pensar, senão ela cai*”. Então, isso é exatamente o que eu sinto, assim... quando existe um desafio técnico que é muito rigoroso, eu não acho que isso... isso poderia ser um jeito de me tirar totalmente da intenção da cena e tornar aquele corpo mecânico, que pode acontecer; aí também vai da qualidade do intérprete, porque ele vai focar só no movimento e no que ele tem que cumprir, que é um aspecto negativo, ou pode ter o aspecto positivo que pode vir a contribuir, porque é um desafio técnico tão grande e o seu corpo tem que estar muito bem treinado praquilo, que você não vai escapar... você vai ficar cem por cento naquilo, mas ao mesmo tempo você já é um intérprete que tem essa potência da presença. Então isso só casou, só ajudou, só melhorou você a conseguir ficar cem por cento na cena. Então, nesses trabalhos que tinham esse desafio técnico, eu sentia que eu estava, digamos assim, ocupada do início ao fim. Nos trabalhos que são mais teatrais, ou que tem cenas com mais pausas que, de repente, você tem que sustentar a pausa, eu acho mais difícil... eu acho que é um trabalho muito mais forte do intérprete de ficar sustentando esse vazio, né... que não pode ser vazio. Ah, então tem lá uma cena acontecendo e eu estou em cena, mas eu estou em pausa... e aí como fica meu olhar, como fica... Ou então se eu estou fazendo um trabalho que é muito teatralizado e tem menos dificuldade técnica, eu tenho que fazer uma ação mais lenta, e aí eu tenho que ficar muito mais focada no preenchimento dessa ação, eu acho que é mais difícil. É um desafio maior, mas os dois tem a sua potência igual, né? Eu acho que aí depende de como você lida com uma situação e lida com a outra... porque eu sei de intérpretes que falam assim “*Ah, eu penso nisso... eu vou dar um passo, eu vou encostar, eu vou virar minha cabeça*”, e tem outros que pensam “*eu estou caminhando, eu estou...*”, transformam esse jeito de pensar o movimento pra realizar a mesma ação e pra chegar no mesmo lugar. E aí eu acho que essa motivação

⁵⁷ Luiz Fernando Bongiovanni é bailarino, professor, coordenador de oficinas, coreógrafo e diretor do *Núcleo Mercaria de Ideias*, com sede na cidade de São Paulo (SP). (Informações obtidas por meio do site: <http://www.luizbongiovanni.com.br/info.html>).

interna, né... ela não é a mesma que o público vê, né? Eu já vi trabalhos que tinham vários elencos que às vezes a motivação interna de um dos que mais me interessava como espectadora, quando eu escutava qual era a motivação interna, era a menos interessante... então ela não importa. E o Barba⁵⁸ fala isso também, ele fala que pode ser ridícula a sua motivação interna... ela não precisa ser importante do ponto de vista do outro, porque essa motivação ela é muito íntima. E aí, falando da minha motivação, quando existe um desafio técnico, eu acho que ela está, por natureza, mais preenchida, mas ela corre o risco de cair naquele lugar mais mecânico, porque o desafio está muito mais focado no movimento, que pode se perder e, por outro lado, quando é um lugar contrário a isso, você corre o risco de escapar mais tempo durante a cena. Então assim... tudo é um cuidado, né.... o tempo todo. Em cada situação eu vou buscando uma referência. No “*Corpos Frágeis*”⁵⁹, que eu fico quase 30 minutos na meia-ponta, eu fico tentando preencher aquilo variando a qualidade do movimento, focando naquele universo que é muito teatral, porque a fisicalidade daquela situação é muito mais de resistência, né... e é uma resistência não só física, mas de você também continuar naquela sincronia com o grupo. E tem outras situações que é diferente o que pede... eu acho que cada situação demanda uma motivação interna e faz com que você se coloque de uma determinada forma na cena. E claro que tem o que é de cada um também, né... o que cada um traz. Eu tenho isso... eu tenho falado muito pro pessoal agora... *dancem com o coração*, porque eu preciso muito dessa motivação no campo emocional... mas é uma particularidade minha. Tem gente que não trabalha com isso e é um intérprete super presente. Então, esse lugar de como você se coloca como intérprete, como você se coloca presente na cena, eu acho que é muito pessoal e é uma busca diária... e é uma busca muito íntima que tem uma relação com a proposta de cada trabalho, pra você ir encontrando a situação que cada cena pede, né?

Diante das palavras de Vanessa Macedo, estabeleceremos um diálogo com algumas reflexões elaboradas por José Gil (2013), para podermos pensar sobre as questões levantadas pela artista. Ela nos diz que, diante de um desafio técnico muito rigoroso, ela percebe que o seu corpo se torna mais presente, pois o desafio faz com que ela “não tenha espaço nem tempo de fugir; sua mente não consegue dar uma escapadinha”. Ora, se pensarmos nesse

⁵⁸ Eugenio Barba (1936), italiano, é escritor, pesquisador e diretor do *Odin Teatret*. Criador do conceito da *Antropologia Teatral* e da ISTA (*International School of Theatre Anthropology*). (Informações obtidas no site: <http://www.odinteatret.dk/about-us/eugenio-barba.aspx>).

⁵⁹ Espetáculo da *Cia Fragmento de Dança*, com coreografia e direção de Vanessa Macedo.

corpo multidimensional agenciado pela dança, nesse *sistema-corpo* que se coloca em movimento e em relação com os desafios técnicos, José Gil (*op. cit.*, p. 22) nos propõe a ideia de que:

(...) o movimento dançado também age sobre a consciência, suscitando uma “consciência-inconsciente” que caracteriza o estado de consciência do bailarino. Trata-se de “libertar o corpo” entregando-o a si próprio: não ao corpo-mecânico nem ao corpo-biológico, mas ao corpo penetrado de consciência, ou seja, ao inconsciente do corpo tornado consciência do corpo (e não consciência de si ou consciência reflexiva de um “eu”).

Logo, durante a realização de ensaios, aulas de dança, treinamentos técnicos e relação com um determinado material coreográfico, temos a possibilidade de investigar não somente a forma como o intérprete realiza uma determinada coreografia ou sequência de movimentos, mas, principalmente, a relação que estabelece com isso; a relação de como emprega todas as capacidades de seu “sistema-corpo” para superar um desafio técnico e entregar-se ao movimento, sem entrar *em conflito* com ele. É, talvez, a composição dessa relação construída pelo intérprete (materializada durante a realização dos movimentos), esse caminho por ele percorrido durante sua criação, que pode “dar vida” à uma coreografia, que pode auxiliá-lo a “preencher uma ação” e “tornar o seu corpo presente”, como nos diz Vanessa Macedo. Nesse processo, portanto:

O bailarino adquire uma consciência especialmente alerta (*awareness*) dos processos dos quais o seu corpo se tornou sede. (...) Ele apreende o sentido geral da sua dança, a situação do seu corpo no espaço e frente ao público, o jogo dos olhares e das energias na atmosfera, antecipa o sentido dos movimentos que realiza. Está consciente de tudo isto num grau muito superior ao de uma consciência normal. (...) Tal é a *awareness* ou consciência do corpo do bailarino (GIL, *op. cit.*, p. 134 e 135).

Desse modo, as estratégias usadas para uma criação em dança e/ou para estabelecer relações com um desafio técnico, por exemplo, podem estar diretamente associadas ao modo como o intérprete desenvolve, apreende e percebe, também, a consciência de seu “sistema-corpo”. “Assim, a consciência do corpo nasce dos poros da consciência – onde nada do exterior se suspende a uma palavra, o corpo vem preencher a lacuna” (GIL, *op. cit.*, p. 122). Nesse processo, tornam-se presentes as dinâmicas de interações da consciência do corpo, desenvolvida pelo próprio intérprete, com a consciência do mundo, transformando o modo como o intérprete pode perceber e se relacionar com a técnica, com a composição e com a

realização do movimento numa criação em dança. Quem nos auxilia no entendimento desse processo é novamente José Gil (*op. cit.*, p. 134):

A consciência do corpo não acaba no corpo. Mergulhando no corpo, a consciência abre-se ao mundo; já não como “consciência de alguma coisa”, já não segundo uma intencionalidade que faria dela a doadora do sentido, não pondo um objeto diante de si, mas como adesão imediata ao mundo, como contato e contágio com as forças do mundo. Assim, (...) a consciência do mundo abre-se ao mundo graças ao corpo. Por sua vez, o corpo abre-se e multiplica as suas conexões com o mundo.

No entanto, para darmos continuidade ao entendimento de como essas ideias podem estar presentes na prática e no cotidiano dos intérpretes de dança, traremos à tona, agora, as palavras da artista Danielli Mendes. Ao refletir sobre a sua relação com a técnica, a intérprete nos traz considerações significativas acerca de um pensamento que pode estar presente numa determinada parcela dos jovens artistas que estão compondo a cena contemporânea de dança; sujeitos esses que são da mesma geração (ou com idade semelhante) a do pesquisador, como é o caso da intérprete Danielli Mendes. Nesse sentido, sugerimos nos lançar com atenção sobre as palavras que se seguirão, com vistas a encontrarmos outros modos de entendermos a técnica, para além do discurso da mera reprodução ou repetição de códigos. Durante a elaboração dos seus pensamentos, a intérprete expõe como se constituiu o seu ponto de vista acerca da técnica em dança, desde a sua formação em *Dança na Universidade de Campinas* até os dias atuais. Vejamos o que ela nos diz:

- **Rafael:** *Danielli, como sua experiência de formação na UNICAMP colaborou com o desenvolvimento de seu entendimento sobre a técnica em dança?*

Eu tive muita dificuldade.... eu vou falar da dificuldade pra você entender a base, tá? Sempre me encantou muito entender os mecanismos da cena, independente se era teatro ou dança, mas pensar a cena... entender como eu posso resolver aquilo. Esse pra mim é meu trabalho como intérprete: eu quero entender os mecanismos e resolver aquilo cenicamente... essa era a

minha questão naquele meu momento de formação. E aí, a UNICAMP me dava aulas de dança, construía corpos. Então eu tinha aulas de *Danças do Brasil*, que foi incrível, porque

eu não conhecia nada de um corpo que você pesquisa ele na estrutura, depois você coloca ele em formas que estão presentes na nossa cultura, e isso tem muita sensação... foi muito bom, eu nunca tinha feito isso. E eram muitas aulas separadas, aula de técnica... e isso me irritava um pouco porque eu queria construir coisas com meu corpo... eu não queria ficar treinando ele em coisas diferentes. Eu queria trabalhar o corpo pra cena. Então, na verdade, o que eu buscava na UNICAMP ela não podia me oferecer, que era um processo criativo... preparar um corpo pra um processo criativo, porque era isso que eu vinha fazendo desde sempre. Então eu ia pra UNICAMP e tinham lá as aulas de técnica, e eu dizia: *pra quê? Pra quê que eu vou ficar treinando um corpo genérico?* Porque eu não sabia qual a finalidade eu ia dar praquela corpo. Então, pra mim, era uma coisa muito genérica; pra mim, não criava memória... eu falava: *eu vou fazer essa aula e amanhã eu vou esquecer essa aula...*

- Rafael: *Por que ela não estava direcionada à uma criação poética?*

Porque eu não queria ficar esticando a perna. Eu queria organizar uma cena... eu queria construir coisas com o meu corpo e, pra mim, não importava muito se eu ia ter uma técnica apurada ou não, porque eu tinha um discurso assim... na época, eu lembro que eu falava uma coisa que é: quando você quer se comunicar, você precisa... por exemplo, se você precisa falar com alguma pessoa, você escreve um e-mail ou você dá um jeito daquela escrita passar o que você quer comunicar... você dá um jeito de se comunicar. E eu queria me comunicar na cena; e, dentro disso, eu falei: o meu corpo vai dar um jeito de se organizar pra isso, porque eu já tinha algumas ferramentas; eu já tinha passado por um processo com a Mariana Muniz⁶⁰. Então eu estava mais interessada em pesquisar maneiras de colocar o que eu queria.... o que eu queria falar em cena. E, na época, eu achava que eu tinha muita coisa pra falar. Eu falava: *nossa, eu preciso fazer essa cena, eu preciso*. Eu lembro que no meu trabalho de conclusão de curso, que foi o ano que eu peguei firme mesmo na UNICAMP, foi o ano que eu falei: *ah, agora vamos ver se meu discurso serve... agora eu preciso criar uma coisa*. E, dentro disso, tinham as aulas... eu estava fazendo aula de balé naquela época, porque no último ano eu tive aula

⁶⁰ Mariana Muniz é atriz, bailarina, diretora e coreógrafa da *Cia Mariana Muniz de Teatro e Dança* (SP). Nasceu em Caruaru, Pernambuco. Formou-se pela *Escola de Danças do Teatro Municipal do Rio de Janeiro* e, desde 1974, dedica-se ao trabalho com a dança contemporânea.

de balé... aula da Holly, que era uma aula de Moderno e eu precisava de técnica... eu precisava de força lá, porque eu pulava corda; tinha uma cena que eu pulava corda e batia um bolo, ao mesmo tempo... e quem batia a corda era o Lucas, que era o meu parceiro de criação. Então eu queria fazer essas coisas... eu queria fazer uma cena de uma mulher na cozinha que, no meio de seus afazeres, da sua coisa corriqueira e ordinária, ela tem um delírio. Era isso que eu queria fazer: mostrar situações cotidianas e delírios. E, dentro disso, eu sabia que eu precisava pular corda, que eu precisava dissociar a parte de baixo da parte de cima e isso é uma questão técnica. E eu tinha uma cena com o Lucas que eu tinha que ficar completamente desacordada e ele mexia o meu corpo; então eu sabia que eu precisava trabalhar o “soltar” e a “passividade”. Então, dentro da necessidade da cena, eu queria trabalhar o meu corpo. Eu não queria virar uma atleta pra poder estar em cena, sabe?

- **Rafael:** *E isso tem a ver com o modo como você pensava a técnica, né? E hoje, como você enxerga a técnica? Mudou alguma coisa?*

Então... hoje, depois do processo do “*ANTONIA*”⁶¹, mudou um pouco a minha relação com isso, com a técnica. Porque era dentro disso que eu falei... eu achava que eu tinha que treinar coisas específicas pros pensamentos de cena que eu tinha, pros desejos de cena que eu tinha. Então, eu não tinha vontade de fazer uma aula de balé ou uma aula de chão, ou qualquer tipo de aula só pra treinar o meu corpo. Porque tinha aquele discurso... tinha não... tem esse discurso de que o bailarino tem que estar apto, tem que estar disponível com o corpo. Eu acho que tem várias maneiras de ser disponível, né? Uma delas é essa questão mais técnica, estrutural do corpo... é, sem dúvida. Só que naquela época eu não acreditava nisso. Eu tinha um discurso que era: eu vou ficar treinando o meu corpo, treinando o meu corpo... pra quê? Pra deixar ele disponível pra quê? Pra qual diretor, pra qual cena, pra quê que eu estou fazendo tudo isso? E eu via um pouco como desgaste de energia aquilo. Por quê? Porque eu estava dentro de um trabalho com a Mariana, que ela fazia toda uma preparação corporal voltada pro trabalho que a gente ia fazer. Então eu não fazia aula... eu ensaiava. E não tinha uma preparação como às vezes a gente faz: *ah, dá uma aula de técnica para os bailarinos, para eles se aquecerem, e depois o ensaio...* não tinha essa divisão na Mariana. Era tudo junto

⁶¹ “*ANTONIA. Como se em sua dança quisesse reinventar o exaustivo ciclo do nascer e morrer*”. Espetáculo que teve sua estreia realizada em março de 2016, na cidade de São Paulo, com direção e coreografia de Morena Nascimento.

voltado pra cena. Então isso me encantava muito no processo com a Mariana. Então eu não tinha esse momento de aquecer o meu corpo, ficar disponível e depois ir pra cena... essa separação não tinha na Mariana. E, então, não fazia sentido pra mim fazer aula de técnica só pra aquecer o meu corpo. Mas aí eu mudei um pouco a relação com isso, porque quando você está em um processo em que essa parte não diz respeito a você... você não vai pensar a cena, você não sabe quais são os mecanismos que vão operar naquela cena, você não tem como aquecer o seu corpo especificamente praquilo, aí sim você tem que estar preparado pra tudo. Por exemplo, no processo do “*ANTONIA*.” eu tinha um problema de fôlego básico, assim... de me machucar no começo porque o meu corpo não estava preparado pra fazer o movimento, de ter caminhos e fluxos de movimento no corpo, porque tudo isso é muito treino. Se a gente não treina, não vai ter. Então, nessa escolha desse trabalho, como intérprete voltada só pra isso, aí fazia todo sentido, pra mim, ter aula de qualquer técnica antes do ensaio; mas também já não era qualquer técnica, porque durante o processo a gente foi definindo aulas, né... a Morena foi definindo aulas que ela sabia que iam ser boas para o processo. Então, quando é um processo do qual você não conhece nada, é bom ter esse outro lado que eu falei... da técnica como um tipo de escuta, que é sim ter um corpo disponível; e aí um corpo disponível do jeito que você quiser.

- **Rafael:** *Danielli, nesse sentido, como é a sua relação com o seu corpo quando você faz uma aula de dança com uma técnica já estruturada? Você enxerga o seu corpo como algo além de um simples instrumento?*

Tem duas coisas, eu acho. Por exemplo, em uma aula de balé, se eu tenho que colocar o braço... o braço tem um lugar onde ele tem que chegar, a perna tem um lugar onde ela tem que chegar dentro de um limite. Então eu tenho que visitar esse lugar; eu não tenho como fugir disso, entende? Eu tenho que tentar chegar até esse lugar e, pra mim, isso é autoconhecimento. Se me deixar sozinha ensaiando ou fazendo uma aula de improvisação, talvez eu não chegue nesses lugares que estão estruturados por uma técnica. Então, pra mim, tem essa questão de colocar o corpo em situações que já foram construídas e que funcionam, mas com certeza eu estou conectada com outras coisas. Eu não estou ali a serviço só do código. Pra mim, é autoconhecimento, é escuta de intérprete você se colocar numa aula de técnica, eu estou fazendo um trabalho de intérprete, eu estou tentando entender o que é que está sendo

pedido para o meu corpo fazer naquele momento, né? E isso, pra mim, faz sentido agora. Então, tem coisas que eu não conseguia fazer há três ou quatro anos atrás em uma aula de técnica, porque eu não me permitia fazer aquilo. Não era porque minha musculatura não conseguia fazer aquilo... era porque eu não me permitia me colocar em situações, porque meu pensamento não queria aquilo artisticamente, também. Então, eu vejo como um processo de autoconhecimento do trabalho do intérprete você fazer qualquer aula estruturada, e se colocar em posturas... deixar o seu corpo visitar posturas que já foram elaboradas, né? Então, por isso, nesse sentido, eu prefiro fazer uma aula assim do que ficar conectada com os meus próprios fluxos de movimento e reproduzindo eles... porque eu já fiz muito isso... e eu acho isso muito importante, mas depois que eu visitar esses outros lugares, porque isso abre um espaço enorme. E eu estou sentindo falta disso, de ter espaço, sabe? Então, eu acho que tem que ter o momento que você organiza – quer dizer, não *tem que ternada*, né? – mas eu estou sentindo que tem que ter o momento que você se coloca... Se você tirar toda a carga do balé, né... toda a carga que a gente tem de que o balé funda um bailarino... não, não funda! Você pode ser um bailarino sem fazer aula de balé. Eu acho que a dança já passou dessa discussão, né... do que funda um bailarino. Na verdade, o que funda um bailarino? Nada, a não ser o desejo dele de estar em cena, se ele é um bailarino cênico, né? Mas eu acho que o balé organiza... tem um pensamento de corpo que é legal, pelo menos para mim, nesse momento, de... até simbolicamente... por exemplo, se você abaixa a cabeça, se você levanta, em determinado ritmo, dinâmica... isso dá uma sensação pro corpo e eu acho importante passar por isso pra você ter mais material caso alguém, algum dia, me peça pra fazer ou ter um determinado fluxo de movimento. Que foi a questão do “*ANTONIA*”, por exemplo... eu não estava preparada pra ter essa disponibilidade... eu preciso que você salte, que você faça isso, que você faça aquilo, que é o que é pedido pra um bailarino e, de repente, você fala *nossa, cadê essa memória, cadê esse corpo?* E aí eu acordei pra essa possibilidade de: *tá, tem as coisas que você quer realizar em cena, mas tem as coisas que outras pessoas vão pedir pra você fazer em cena...* e aí, como você se relaciona com isso? E eu quero fazer esse tipo de trabalho; então eu preciso ter ferramentas, né?

A partir da relação com as palavras e reflexões de Danielli Mendes, tornam-se necessárias as seguintes indagações: o que uma aula de técnica pode nos revelar? Como nos relacionarmos com a técnica em dança adotando o entendimento de “corpo” que estamos tentando construir neste estudo - um “sistema-corpo” ou “corpo multidimensional”? Como

essa perspectiva de “corpo” nos ajuda a compreender uma aula de técnica, por exemplo, para além do panorama da simples *reprodução de códigos*? Nesse sentido, algumas respostas para tais indagações podem ser encontradas nas próprias reflexões da intérprete Danielli Mendes. Além disso, se considerarmos as exposições realizadas e os pensamentos elaborados até o presente momento, podemos compreender que, ao realizar uma preparação corporal por meio de técnicas estruturadas, o intérprete não necessariamente precisa lidar com essa prática apenas sob o ponto de vista do “aprisionamento”, mas enquanto reapropriação de seu corpo, reelaboração de si e autoconhecimento.

Aqui, acreditamos que, enquanto nossos “corpos” estiverem submetidos a padrões e posturas impostas pela própria vivência no cotidiano – pelos próprios modos de vida “codificados” em sociedade –, qualquer aula de técnica ou qualquer prática corporal que o faça se movimentar de modos diferentes o “libertará”, e não o contrário. Assim como nos casos das danças criadas e materializadas por meio de coreografias estruturadas em partituras corporais, o tipo de movimentação que constitui determinadas técnicas de dança pode nos revelar características históricas, éticas e estéticas das épocas em que foram elaboradas. Ao se relacionar com essas movimentações, tendo em vista um *corpo multidimensional*, o intérprete tem a possibilidade de atualizar, expandir e ressignificar essas informações no presente, atento às manifestações psicofísicas e energéticas que podem ser ocasionadas durante esse processo e, assim, verificando o que ainda reverbera e o que não ecoa mais; o que já está ultrapassado e o que ainda está, talvez, longe de ser superado.

Lidar e se relacionar com uma determinada técnica de dança, sob essa perspectiva, nos proporcionará colocarmos em ação o entendimento do corpo que vai além do corpo físico. Ainda que movimentando-se por meio de códigos, não é só a *matéria* que é colocada em movimento. Consciências, fluxos energéticos, emoções e sensações também se movimentam, garantindo ao intérprete a oportunidade para que se reencontre consigo mesmo e com suas capacidades *multidimensionais*. Nesse sentido, é a José Gil (*op. cit.*, p. 134) que novamente recorremos. Ele nos diz que:

(...) os movimentos da consciência disseminam-se pelo corpo inteiro, infiltrando nele a sua própria energia; e, deixando-se pouco a pouco transportar pelos movimentos do corpo, a consciência torna-se primeiramente consciência do corpo (concentrando-se e agudizando os seus próprios processos), em seguida, *corpo de consciência*, transmitindo os seus movimentos uns aos outros com a fluidez dos movimentos corporais. Tudo

isso contamina, amplia, intensifica os movimentos da consciência e os movimentos do corpo: as trocas e as osmose energéticas libertam outras energias enterradas num e noutro plano (somático e psíquico).

Desse modo, para finalizarmos este tópico, apresentamos as reflexões elaboradas pela artista Irupé Sarmiento, ao ser indagada sobre suas relações com a técnica. Como veremos, por meio das palavras da artista, é possível observarmos que ela compreende a técnica colocando-se à escuta desse “corpo multidimensional”, estabelecendo diálogos sensíveis, imagéticos e poéticos com ele: uma relação com o corpo que ultrapassa a reprodução de formas e de códigos preestabelecidos. Vejamos:

- Rafael: *Irupé, como você faz para manter a técnica presente no seu corpo e como você enxerga a técnica na dança?*

Eu não sei... eu acho que hoje eu escuto muito o meu corpo. Eu faço o que ele está precisando... eu não forço ele. Eu escuto muito ele porque ele fala muito comigo. É engraçado porque eu nunca consegui ver a técnica como uma... como falar a palavra para não parecer estranho? Porque tem gente que vê o balé ou as aulas de dança como uma obrigação para manter o corpo com a técnica. Mas eu acho que a técnica não é uma consequência de você fazer aulas de balé. A técnica... você pode ter técnica fazendo qualquer coisa. E, para mim, não é o fim. O fim não é a técnica e sim o que chega no meu corpo. Tanto é que, para mim, fazer aulas de balé é dançar... não é uma coisa racional... eu não consigo pensar a aula de balé... eu danço ela. Então, quando chega alguém que me fala que o braço é *assim* e que eu tenho que ficar dura, eu não consigo fazer, porque eu sou completamente sensorial. Para mim, tudo é sensação. Se um coreógrafo me diz “*eu gostei disso*”, o que eu registro é a sensação que eu tive e não o que eu estava fazendo com o corpo, a forma. Eu registro o que eu senti. Então, quando eu vou dançar, eu tento acordar as sensações.

- Rafael: *Então, pra você, a forma acontece naturalmente?*

Sim, mas claro que você estuda. Tem coisas que... a sutileza você trabalha, porque não é sair com a sensação por aí, porque senão fica sujo e um monte de coisa. Então, tem um trabalho metódico de, por exemplo, quando você vai descer, como apoiar o pé no chão? Não é só cair. Quando você vai pegar em alguém, como você chega até a pessoa? Isso tudo, para mim, vem da sensação. Para mim, quando algum bailarino me põe no chão, é como se eu estivesse pisando em nuvens... então eu tenho esse cuidado com o que é. Tanto é que, quando alguém me corrige no movimento, eu preciso ver alguém fazendo para eu entender. Eu trabalho muito com a fotografia, com a imagem... às vezes eu decoro coisas só olhando. Eu não gosto de ficar repetindo porque eu acho que isso automatiza; eu estudo, eu faço... se tem que ficar 5 horas ensaiando, eu vou ficar, mas no lugar vivo, e não no da repetição. Se é só por repetir, eu não consigo, eu fico frustrada. Para mim, ensaio é como se eu estivesse no palco... tem que ser vivo.

A travessia do corpo

“A gente é efêmero, né? Acho que a dança é isso. A dança é aquele momento onde você acorda... está entre o sonho e a realidade. É aquele momento em que você acordou, mas parece que ainda está em outro lugar... é isso.” (Irupé Sarmiento)

Para pensarmos sobre os desafios enfrentados no exercício de tentar traduzir em palavras o ato de dançar, como se dá (e do que se constitui) a elaboração da percepção de quem dança sobre aquilo que se materializa em um determinado tempo-espço e as capacidades desenvolvidas por um *corpo multidimensional* para relacionar-se, interagir e apreender o mundo por meio de sua dança, partimos dos seguintes questionamentos: seria mesmo apenas o *próprio corpo* o objeto da dança? Quais são as *travessias* realizadas e percebidas pelo sujeito que dança, provocadas durante o ato de *dançar*? Quais são os mistérios engendrados em um corpo que dança, que “entra em uma espécie singular de vida, estranhamente instável e, ao mesmo tempo, estranhamente regrada; estranhamente espontânea, estranhamente inteligente e certamente planejada”? (VALÉRY, 2011, p. 09). Este mesmo autor, em seu texto “*Filosofia da Dança*” (1936)⁶², nos traz considerações significativas para nos auxiliar com a elaboração de um campo de entendimento acerca dessas questões:

Parece que a pessoa que dança se fecha, de alguma maneira, em uma duração que ela mesmo engendra, uma duração toda feita de energia imediata, feita de nada que possa efetivamente durar. Ela é o instável, ela propicia o instável, exige o impossível, abusa do improvável e, por força de seu esforço para negar o estado normal das coisas, ela cria a ideia na mente de um outro estado, uma condição excepcional – um estado que é apenas ação, uma permanência que se constituiria e se consolidaria através de uma produção incessante de atividade, comparável a pose vibrante de uma abelha ou borboleta na frente do cálice de flores que ela explora e que permanece, no comando da potência motriz, quase imóvel, apoiada pela batida incrivelmente rápida de suas asas (VALÉRY, *op. cit.*, p. 08 e 09).

⁶² Conferência apresentada à *Université des Annales* em 05/03/1936, publicado em VALÉRY, Paul. **Philosophie de la Danse**. *Oeuvres*, Tome I. Paris: Pléiade, 1957, p. 1390-1403.

Nesse sentido, podemos pensar que junto dessa instabilidade sentida, provocada e instaurada no (e pelo) sujeito que dança, materializa-se também uma *travessia* do corpo para estados, energias, ritmos e fluxos de *imagens-pensamentos-sentimentos* expandidos, diferentes daqueles experienciados no cotidiano, numa situação corriqueira e automatizada, por exemplo. No intuito de tentarmos compreender como se constituem a elaboração e a percepção dessas ideias pelos próprios sujeitos que dançam, convidamos as intérpretes entrevistadas para refletirem conosco sobre os questionamentos apresentados acima (no início deste tópico), os quais surgiram mediante o encontro com as seguintes palavras de Jean-Luc Nancy⁶³ (apud BARDET, 2014, p. 62):

Diz-se muito pouco quando se diz que a matéria-prima, o meio ou o objeto da dança é o próprio corpo, e que isso definiria sua singularidade entre as artes: na realidade, o objeto é a travessia do corpo, seu transe. Travessia pelo quê? Por nada, talvez, ou por uma energia, ou por uma graça – porém, qualquer que seja a palavra, travessia do corpo pelo incorporeal que o retira da sua organização e da sua finalidade de corpo. O corpo se torna o incorporeal de um sentido que, no entanto, não está em outra parte que não através do corpo.

A possibilidade de pensarmos a criação em dança não somente investigando o “corpo” como “matéria-prima”, mas também a *travessia do corpo*, é uma ideia que há muito nos instiga e nos move. É claro que para que essa *travessia* aconteça, se materialize e seja minimamente percebida, é necessário considerarmos a existência (e também a *presença*) de um corpo. Porém, nesse caso falamos em um corpo expandido, um “*sistema-corpo*” (como nos diz José Gil), um *corpo multidimensional*; em suma, um corpo retirado de sua mera “organização e de sua finalidade de corpo”. Logo, quando *este* corpo dança, podemos supor que o que ele agencia, articula, movimenta e nos revela não são somente formas de desenhos traçados no espaço. Ademais, quando se pensa e se realiza uma criação em dança partindo *desse* entendimento de corpo, certamente aquilo que se deseja vai além de simplesmente praticar habilidades técnicas e físicas, por exemplo; ultrapassa a ideia de uma simples execução ou reprodução de movimentos pelo tempo-espaço.

Desse modo, para darmos vazão ao desenvolvimento dessa ideia, observarmos como a sua apreensão pode se materializar em palavras e entendermos por quais caminhos ela pode nos conduzir quando colocada diante dos próprios sujeitos que dançam, vamos nos

⁶³ Jean-Luc Nancy (1940): filósofo francês, professor emérito da Universidade de Estrasburgo (França).

aproximar dos discursos das intérpretes entrevistadas. Iniciemos, então, pela exposição das reflexões elaboradas pela artista Maitê Molnar, frente às palavras de Jean-Luc Nancy.

Pra mim, isso faz todo o sentido. Porque, pra mim, a dança é isso... é claro que tem que ter corpo. Eu gosto de estar com o corpo presente, porque sem ele não existe dança, assim. Eu acho que a dança começa por aí. Mas, só um corpo que dança enquanto forma também não me diz muita coisa. Então eu entendo que só isso não resolve. Precisa ter alguma coisa que vai além, que vai transcender um pouquinho pra te chamar pra algum lugar. Então... eu vou relacionar com o que eu faço hoje, por exemplo: eu tenho uma coreografia pra fazer e peguei, ok. Mas, se eu só executá-la, vai ter só um corpo se mexendo aqui. É claro que podem entender isso enquanto dança, tem um corpo se mexendo, então é dança. Mas isso é pouco; pra mim também é pouco... pelo que eu faço e pelo que eu vejo quando tem só um corpo se mexendo na cena, sem transcender pra outro lugar. Então, eu acho que aí é que está essa questão que ele fala. Só um corpo é pouco e, a partir do momento em que esse corpo vai pra algum lugar, que ele até fala, não sabemos direito o que é, mas que é uma coisa que acontece, é esse lugar que o movimento me traz de eu ir pra algum lugar que eu não sei o que está acontecendo; a partir desse lugar do movimento que foi me dado, que o meu corpo fez... eu fui pra algum lugar, consegui te mostrar alguma coisa, consegui ampliar essa coisa só física e corporal pra algum lugar de um outro estado, que a gente não pega, que a gente não vê. E essa coisa de voltar pro corpo, porque tudo isso se deu porque eu me mexi, né, porque o meu corpo fez isso acontecer. Então, a partir de um movimento, eu atinjo um estado, eu chego em algum lugar possível por causa do movimento que eu comecei... é muito doido. E é isso: como é bom quando você assiste algo que você nem lembra exatamente o movimento que a pessoa fez; aquele corpo fez um movimento e te levou pra um outro lugar e você fez... *[nesse momento, ela suspira e pausa sua fala, em suspensão]*... você foi junto com a pessoa... você sente mais um estado do que só ver um corpo. Mas o que é que te proporcionou esse estado? O corpo. Então, eu acho que isso é que é a magia da dança... eu acho que é isso... que delícia, gente... que delícia sentir isso. *[Risos]*. E eu estou pensando agora em como é bom fazer, porque eu sinto isso dançando... quando acaba um espetáculo, eu nem lembro de ter feito aquela parte coreográfica, sabe? Eu lembro mais de ter estado num lugar... num estado. E eu penso

nossa, mas pra eu estar naquilo, eu estava me movimentado... o meu corpo me fez chegar naquele lugar... e como isso é importante e interessante. Quando eu assisto dança, também. Quando eu vejo isso é quando a pessoa transcende o movimento... ela sai dali, ela sai... sei lá... vai pra outro lugar... e quem dá isso é o corpo em movimento. Isso é maravilhoso, gente.

- Rafael: *Maitê, você quer falar mais alguma coisa?*

É tão difícil falar... você me fez pensar em tantas coisas. Mas eu acho que, tudo isso que a gente viu e falou aqui, eu acho que é o que a dança tem de melhor, assim... o quanto a dança é generosa com tantas diferenças... porque o que eu disse aqui foi muito de mim, é o que eu acho. Mas muitas pessoas podem pensar outras coisas totalmente diferentes, né? Então como a dança é mágica, né? Porque, por exemplo, a gente dançou juntos... você dança com sete pessoas, oito... e como cada um aciona a dança de uma forma, né? Como é possível o mesmo resultado estético ser acionado de formas totalmente diferentes. Tem gente que não está nem aí, só faz lá uma contagem, só pensa na técnica e está ótimo. Pra mim isso é pouco. Eu preciso estar num outro estado... mas os acionamentos diferentes vão chegar num mesmo lugar. Mas... eu acho que o público sente tudo isso também, né? Não podemos dizer que isso é sempre uma regra, não tem regras. Mas, eu acho que o público sente. Eu acho que a dança só pela dança é pouco. Mas eu acho que, ainda assim, a dança é bem generosa, nesse sentido de agregar tantas formas de pensar diferentes, tantos modos de acionar os fazeres e chegar num mesmo resultado... isso é incrível.

A partir das palavras de Maitê Molnar, podemos entender essa *travessia* do corpo como o acesso a outros estados de consciência, de percepção e apreensão da realidade. A criação em dança compreendida também como um meio de nos reapropriarmos das nossas capacidades humanas, para expandirmos nosso olhar e nossa ação sobre o mundo. Maitê ainda nos apresenta considerações sobre uma dança democrática, “generosa com tantas diferenças”, presente em nossa contemporaneidade, onde vários modos de existir tornam-se possíveis. Para darmos continuidade, vejamos o que a artista Vanessa Macedo tem a nos dizer acerca da ideia apresentada por Jean-Luc Nancy.

Eu entendo isso como essa relação de simbiose ou de tensão ou esse amálgama que existe entre o que você é, ou o que o seu corpo diz, o que você sente... tudo junto pra fazer acontecer a tal da presença, a tal da inteireza em cena... de você estar cem por cento em uma ação. Porque assim... eu me interessei muito pela questão técnica, porque eu acho que ela é importante pra trazer um tipo de vocabulário, de uma estética... um tipo específico de comunicação, porque ela comunica alguma coisa daquele jeito, mas ela não está separada da sua história de vida, da sua intenção, de quem você é, da sua percepção de mundo, né? Então, quando você fala *caminha na cena*, você caminha carregando tudo isso. Você não caminha só pensando em calcâneos, metatarso... você caminha pensando na sua história de vida, né... você traz isso pra cena. E aí o que eu acho que acontece... é que algumas pessoas trazem muito isso pra cena, com muita propriedade, e outras têm dificuldade. Quando a pessoa costuma separar muito quem ela é, como ela percebe, o que ela sente de como ela dança, ela não vai bem. É isso que eu sinto, né? Você precisa usar isso a seu favor. Você pode estar... e pode ser até contraditório, né... *deixe os seus problemas lá fora e vem trabalhar*... não! Esses problemas eles têm que se materializar a seu favor. Então tudo isso pra mim... a angústia, a tristeza, essa vontade e essa coisa insaciável de *quero fazer e não consigo*... tudo isso tem que vir a meu favor. Tem que estar no meu corpo, tem que estar na minha história e na minha dança, né? E quando a gente... algumas pessoas por imaturidade e outras eu acho que por dificuldade mesmo de colocar isso, não dançam com o coração... de quando eu falo *ah, dança com o coração*... traz isso pra cena... traz isso, porque eu quero ver isso... me interessa ver isso, né? E me interessa ver e me interessa fazer, porque pra mim não faz sentido não fazer assim, e também não faz sentido ver algo que não seja assim. Então eu entendo assim essa leitura... ele atravessa, perpassa, porque a gente é tudo isso. E eu acho lindo quando eu vejo um intérprete e ele carrega uma história de vida nos olhos, sabe? Como às vezes a gente vê numa fotografia, numa imagem que você vê que aquela pessoa carrega uma história ali... e eu acho tão bonito, porque aquilo é tão humano e te aproxima e, de uma certa forma, mostra uma relação tão mais intensa de você com o seu corpo, né... de dizer que aquilo não existe separado de você porque ele não existe, e que aquilo faz parte de você e é você... quando você consegue colocar isso junto, né? E essa é uma dificuldade que eu já tive e que eu vejo em muita gente porque é natural. É natural você começar no início, ou então por uma dificuldade de atingir determinada coisa que o

coreógrafo pede ou algum desafio técnico, você se separar totalmente dessa coisa mais integrada, né? Ou por insegurança, ou porque sua história de vida... geralmente a gente esconde, coloca pra baixo do tapete tudo o que pode causar algum tipo de constrangimento, de insegurança... então a gente vai escondendo todos os nossos defeitos, né? Você vê isso numa aula... na parte que a pessoa tem mais dificuldade, ela está mais escondidinha, e na hora em que ela tem uma dúvida é mais difícil de tirar... tudo isso eu tento entender como material de dança, sabe? Pensando nas dificuldades que eu tive e pensando no outro lado de ser coreógrafa, como é que isso pode vir a nosso favor... como é que eu trabalho com essa dificuldade e aceito, mas é uma aceitação que não é no sentido de que eu não vou fazer nada pra isso mudar, né... É uma aceitação de que eu reconheço isso em mim e vou estar sempre me desafiando a superar isso, né? Porque eu acho que a gente traz... o motivo maior da gente separar nosso sentimento, nossa história de vida da nossa dança são as nossas inseguranças, incertezas e falta de confiança de que tudo isso junto pode vir a ser muito melhor, sabe? Enfim... eu acho que é isso.

Com as reflexões de Vanessa Macedo, percebemos o quanto ainda é presente, na prática da dança, a ideia de um “corpo-objeto” separado do “sujeito”. No entanto, a artista elabora o seu entendimento acerca da *travessia do corpo* se posicionando exatamente contra essa ideia: uma travessia que só acontece quando são consideradas, inclusive como material para a criação, as histórias de vida dos intérpretes. A artista nos diz: “quando a pessoa costuma separar muito quem ela é, como ela percebe, o que ela sente de como ela dança, ela não vai bem”. Então, como entendermos e colocarmos em ação, de fato, na prática da dança e *durante* o seu fazer, a ideia de que não é necessário separarmos aquilo que somos daquilo que fazemos, aquilo que criamos daquilo que sentimos, o que percebemos de como agimos?

Como é sabido, no que tange ao campo teórico, essas dicotomias (aparentemente) estão sendo revisitadas ou vêm sendo desfeitas, desarticuladas e desmembradas há tempos. No entanto, por que elas ainda são tão notadas na prática artística, numa aula de dança, por exemplo, ou durante a apropriação técnica de um determinado vocabulário de movimento? Por meio de quais ações, por meio de quais relações de nós com nós mesmos, e de nós com os outros, conseguiremos “virar essa chave”? Como diminuirmos a distância entre aquilo que pensamos daquilo que fazemos? Como entendermos que o que pensamos inevitavelmente se materializará, em maior ou menor escala, durante nossas práticas de dança? Nesse sentido, acreditamos ser necessária (se não urgente) a criação de espaços,

condições e realidades em que os mecanismos de produção dessas dicotomias sejam, de uma vez por todas, destruídos e, junto deles, também os mecanismos que geram “nossas inseguranças, incertezas, falta de confiança”. É claro que esse é um ponto de vista utópico; porém, se ao menos tentarmos ampliar nosso desejo de investigarmos novos ou outros modos para compreendermos (e nos relacionarmos) com esses mecanismos, talvez consigamos amenizar a separação de “nossos sentimentos, nossa história de vida de nossa dança”, entendendo que “tudo isso junto pode vir a ser muito melhor”.

Em contrapartida, no que tange ao intérprete, é importante que ele consiga se relacionar, de maneira construtiva, com dois aspectos fundamentais para o seu desenvolvimento: a paciência e a persistência. Saber reconhecer suas dificuldades e aceitá-las; mas “uma aceitação que não é no sentido de que eu não vou fazer nada pra isso mudar. É uma aceitação de que eu reconheço isso em mim e vou estar sempre me desafiando a superar isso”, como nos diz Vanessa Macedo. É preciso paciência para que o intérprete saiba respeitar e lidar com o tempo necessário para que uma real apreensão da dança, da técnica, do movimento, da coreografia (e etc) aconteça. E esse já não é um tempo cronológico, necessariamente, mas um tempo cósmico e universal – um tempo de vida, de experiências conscientemente apreendidas, de atualização de memórias no presente; um tempo que gera e provoca uma real integração entre entendimento e ação, entre o físico, o emocional e o intelecto: uma transformação psicofísica e energética do sujeito que o prepara para expandir-se em direção a novos entendimentos de si no mundo.

As próximas considerações sobre a *travessia do corpo* – nosso assunto em questão – são trazidas pela artista Angela Nolf. Vejamos o que ela nos diz ao relacionar-se com o trecho de Jean-Luc Nancy.

- Angela: Ai, que máximo isso! Sem querer, a gente falou muita coisa disso, não foi? Em outras palavras porque, por exemplo... É bonito isso. Você passa pra mim?
- Rafael: *Claro, eu posso te mandar por e-mail. Eu gosto muito desse trecho porque muitos estudos em dança, às vezes, inevitavelmente acabam caindo só na questão do corpo. E ele fala que o objeto da dança é a travessia do corpo, né?*

Mas, pra você atravessar, você tem que ter corpo. E aí alguns trabalhos de corpo podem parecer um pouco áridos ou maçantes; algumas escolhas de trabalho de corpo; algumas escolhas que, hoje, eu... Eu lembro muito bem o meu diálogo com o Klauss [Vianna], foi muito rico pra mim, porque ele abria meus olhos pra um corpo que eu não via. Mas eu brigava demais.

Porque eu observava, entendia o que ele queria falar, mas eu via que eu estava muito distante daquilo, com o meu corpo. E teve um dia, a gente conversando... Eu chorava... eu sou super emocional, eu choro. E ele falou: *“você não tem que jogar nada fora”*. E eu falei: *eu vou jogar meu balé fora. Pra quê ter feito balé tantos anos? Que corpo é esse que eu adquiri? Não é essa a dança que eu quero*. E eu não sabia nem que dança era. Mas eu tinha que ser outro corpo. E ele falou: *“não joga nada fora. Traz isso que você tem pra essa vivência que você quer construir hoje. Mas, carrega o seu corpo com o que você fez”*. Aí eu entendi. Eu só ia conseguir atravessar... eu não sei se eu atravessei qualquer coisa até hoje..., mas se eu estivesse junto com o que eu fiz, com o meu corpo. Óbvio, não adianta estar junto de uma coisa que não constrói, uma coisa errada ou um corpo mal informado. Um corpo minimamente informado que queria estudar. Mas eu só vou conseguir atravessar se eu tenho um corpo. E esse corpo não é reproduzir formas e eficiências, porque isso nada mais é do que instrumentalizações... que você joga fora, se precisar. Mas você vê que esse corpo passou por lugares. Pode não ter sido uma técnica formal, pode ter sido outro tipo de treino; pode ter sido outra vivência que ele se beneficiou muito mais, até, e fez ele ser quem ele é hoje, do que se ele tivesse feito um técnica formal. Porque ele construiu alguma coisa. E não se constrói só por um meio. E aquela coisa... eu volto sempre pro meu treino, *“porque o balé é a técnica mais importante”*; *“porque sem balé”*... Imagina! É uma técnica que constrói, sim; que dá uma possibilidade muito ampla, sim. Mas ela não é única. E, dependendo do que eu for trabalhar, não é nela que eu vou buscar. Mas se eu tenho, minimamente, ela carregada no corpo e se ela tiver digerida de forma inteligente; se o meu corpo tiver entendido isso aqui dentro [apontando para a cabeça], eu posso, talvez, carregar outras coisas junto, sem jogar ela fora. Porque eu queria jogar ela fora. Porque eu queria olhar um corpo... quando eu via alguém se mover, que me encantava, eu falava: *meu! Eu nunca... eu jamais vou chegar a ter essa sensibilidade de corpo*. Porque eu não tinha disponibilidade de corpo com o treino em que eu havia me enquadrado; na gavetinha que eu tinha me colocado. Mas treinos não são gavetas. Por isso que, hoje, eu falo assim: *que*

bom, eu posso fazer uma aula. É mais uma aula, é mais um tipo de trabalho que é eficiente, mas não é o único. Mas quando você olha as pessoas se movendo, você fala: *Puxa! Que bacana.* Como que essa escola, esse treino está ali, num cara fazendo um chão. O cara fazendo uma avaliação no chão, eu vejo que ele pode ter se beneficiado, por ter feito numa época da vida dele, uma informação mais acadêmica, se foi o caso. E a falta dessa informação... Eu vejo um corpo e falo: *Que pena! Se ele tivesse um pouco mais de instrumento, ele seria... Nossa! Como seria incrível.* Ele poderia se beneficiar, com essa disponibilidade dele, com um treino um pouquinho maior de outras capacidades. Não digo o balé, mas outras capacidades que poderiam dar pra ele um corpo mais aberto ainda do que ele já tem. E tem gente que você vê... É por isso que eu falo, esse texto é fantástico. Porque você vê que é através, mesmo. Mas, no final do texto, o que ele fala? Tudo isso volta pra onde?

- Rafael: *Para o corpo.*

O seu corpo é o seu amigo e o seu grande inimigo. Mas o que eu acho é que é mais aqui [*apontando pra cabeça*]. Porque a gente tem que aprender a entender o corpo. Porque, aí, eu falo que umas pessoas se movem mais inteligente ou elas têm mais facilidade pra se mover. E outras pessoas querem trabalhar a dança, mas têm mais dificuldade. Mas também podem trabalhar a dança. Eu me vejo muito nisso e vejo que foi possível, porque eu tenho muita dificuldade. E foi possível! Ainda vê-se muita dificuldade. Mas caminhei alguma coisa, mesmo com a dificuldade. Então, é esse gás que te move. E pra você ficar, como a gente falou, inteiro ou ver se o corpo atravessa... Se a gente olha de outro viés, parece que a gente não precisa de instrumentalização nenhuma, porque você tem um corpo e esse corpo já sabe. O corpo já tem, cotidianamente, coreografias. Ele já tem, cotidianamente, sistemas. Ele pode dançar com isso? Pode. Mas alguns são brilhantes e se desenvolvem com essa maneira de treinar, com yoga, com maneiras muito interessantes de pensar esse corpo, o qual a pessoa tem. Outros criam as suas assinaturas de mover, são muito interessantes. Mas uma grande maioria se beneficia de treinos. Pode ser o que for. Aí não dá pra generalizar. Eu tenho meu corpo. Eu sou artista! Eu sou artista! Esse texto é muito lindo.

Com as reflexões de Angela Nolf, podemos notar como está presente em seu discurso a ideia de que só é possível alcançar uma real travessia do corpo por meio da integração de suas dimensões e capacidades físicas, emocionais e intelectuais. Para ela, é necessário que o intérprete desenvolva uma relação com sua história, com suas vivências, seus treinos físicos e experiências vividas com a dança sem abandoná-las, mas trazendo-as junto de si; sobretudo conscientizando-se delas, integrando novas maneiras de pensar o seu corpo e de interagir com o seu corpo. Angela também nos apresenta a ideia de nos relacionarmos com as técnicas de dança para melhor compreendermos o corpo, e não para formatá-lo ou aprisioná-lo em códigos: “a gente tem que aprender a entender o corpo” para que a *travessia* aconteça. E por que não nos utilizarmos das próprias ferramentas da dança para alcançarmos outros estados de corpo, novos entendimentos de corpo e novos modos para nos (re)aproximarmos/(re)apropriarmos de nós mesmos?

Agora, para finalizarmos este tópico, seguiremos com a exposição das palavras de Lucienne Guedes. Neste caso, chamamos a atenção dos leitores para o modo como a leitura do trecho de Jean-Luc Nancy despertou na artista algumas memórias de obras de dança, nas quais ela percebe a presença da tal *travessia do corpo*, relacionando-a com a capacidade que o intérprete tem de, ao falar de si, poder refletir sobre seu próprio ofício e também revelar a relação existente entre aspectos presentes no seu campo de atuação, no seu fazer artístico, com a sociedade e com o mundo. Vejamos o que a artista nos diz:

Isso é o tipo de coisa que a gente lê que é muito difícil de apreender só com as palavras, né? Você tem que ficar um pouco imaginando que sensação é essa. Mas eu acho que, de uma maneira ou de outra, isso tem a ver com essa ideia de corpo-testemunha que eu te falei, porque essa ideia não representa nada, mas ao mesmo tempo ela não se fecha em si, porque uma testemunha calada não é testemunha, né? Nesse sentido, ela só é testemunha quando testemunha... quando sai de si. Mas também nunca será só o fora, porque o que ela testemunha é a si mesmo, digamos assim. Então eu acho que esse trecho é uma outra maneira, talvez, de dizer desse corpo-testemunha. Eu me lembrei, quando você estava lendo aí, de uma... de uma... você já

assistiu o Jérôme Bel⁶⁴ quando ele dirigiu a Veronique Doisneau⁶⁵? Você podia assistir isso, está no youtube⁶⁶. Eu gosto muito do Jérôme Bel, que é um coreógrafo... eu nunca vi ao vivo as coisas, mas eu vejo por aí. Ele tem esse trabalho com a Veronique Doisneau. Ela é uma bailarina da Ópera de Paris que está se aposentando e o Jérôme Bel faz esse trabalho com ela sobre esse momento do aposentar-se. E ele também dirigiu um trabalho pro festival de Avignon de 2013 que se chama *Cour d'Honneur*, que é o nome do teatro grande de Avignon lá, que ele também sai de 14 narradores, não atores, que vão ali narrar o que eles pensam de Avignon ou o que eles viram de Avignon como memória. Então a memória dos caras sobre Avignon é o espetáculo de Avignon nesse momento. É muito bonito o que o Jérôme Bel faz e ele é coreógrafo, né... veio da dança também. É... o trabalho com a Veronique tem uma coisa muito bonita, assim, que é... eles estão falando dela. Ela chega e ela diz “*Olá!*”, com roupa de balé, de ensaio... com sapatilha e água na mão... ela entra no Ópera de Paris, aquele negócio imenso... então ela entra, põe a garrafa de água no chão e ela vai dizendo “*Olá, meu nome é Veronique Doisneau, tenho 42 anos, trabalho aqui há tanto tempo*”... tudo é autorreferente. E então ela começa a fazer algumas coisas. Entre elas, ela diz que ela nunca foi solista... ela nunca conseguiu ser solista... e ela é ótima bailarina, mas ela não sabe porque ela nunca foi essa solista. E ela vai contando isso e aí ela mostra o papel que ela fazia no “*Lago dos Cisnes*”, que ela nunca foi solista. Então ela mostra o papel que ela fazia como coro de cisnes, o que significava, muitas vezes, ficar parada ali, naquela posição, muitos minutos enquanto os solistas dançavam e a música estava rolando. Então você, pela primeira vez, vê uma bailarina do coro parada horas com aquela música, aquele solo do violino que é a coisa mais linda do mundo, e ela parada ali, nem podendo olhar, porque a cabeça tinha que estar pro outro lado. Então ela, ao falar de si e se colocar no trabalho, sem nunca deixar de falar de si, ela nos abre uma coisa muito maior do que ela mesma, sabe? Não só de como funciona um balé, por exemplo, mas também de como um ser humano funciona, ou funcionou, ou as poucas escolhas que ele tem, enfim... E aquilo vai tomando muita força... é muito bonito de ver. Ou seja, o tempo inteiro é autorreferente, mas não, porque ela revela todo o resto e um mundo e uma experiência, né? Tem também uma bailarina, ela é mineira, ela se chama Denise Stutz⁶⁷. Ela também fez um espetáculo solo, que eu também não vi ao vivo, mas que também, em

⁶⁴ Jérôme Bel (1964), coreógrafo e bailarino francês.

⁶⁵ Bailarina aposentada da *Ópera de Paris*. Mais informações sobre esse trabalho podem ser encontradas no site: <https://dospassosdabailarina.wordpress.com/2012/10/22/veronique-doisneau/>

⁶⁶ Os vídeos citados pela artista podem ser acessados por meio dos *links* que encontram-se nas *Referências*.

⁶⁷ Denise Stutz (1956) é uma bailarina mineira. Em 1972, fundou o *Grupo Corpo*, encabeçado hoje por Paulo e Rodrigo Pederneiras.

um determinado momento, ela parava e lia uma carta. E nessa carta... eu não vou conseguir reproduzir completamente, mas era alguma coisa, lá por um trecho que dizia assim... ela dizia “*eu queria transformar o mundo... eu queria fazer do mundo um lugar mais justo... mas eu só consigo salvar a mim mesma.*” E o gesto é lindo, porque reconhece que... eu não consigo salvar o mundo, eu só consigo salvar a mim mesma. E salvar a mim mesma significa estar aqui. Então, não necessariamente o fato de ser autorreferente significa ficar em si mesmo, sabe? Mas usar o *si mesmo* para o salto é perfeitamente possível e até desejável, digamos assim. Então, de uma maneira ou de outra, isso que você leu pra mim diz respeito a isso, sabe? Talvez não tanto num sentido mais... é... só de percepção da dança ou do movimento, mas também num sentido filosófico, digamos assim... de uma ideia que está encontrando o seu caminho ali.

- Rafael: *Lucienne, você gostaria de falar mais alguma coisa?*

Ah... não... eu tenho um pouco a sensação que talvez eu não seja um bom exemplo pra você. Porque, por exemplo, a gente estava fazendo o “*Memórias Impressas*” lá no Centro Cultural São Paulo, né... e um dia, o Antunes Filho⁶⁸ foi assistir. E aí ele ficou depois no final do espetáculo e ele ficou de longe...

olhava pra mim... aí veio, bateu no meu ombro... saiu... voltou... algumas vezes ele fez isso, até que ele veio e me abraçou muito forte, assim, e ele me disse assim: “*onde é que você estava que eu nunca te vi?*” Aí você fala: *claro que já me viu... você assistiu isso e isso e isso...* e ele falou: “*não, não assisti não... eu não vi você ou então a peça não me deixou te ver.*” Aí ele deu tchau e eu fui descendo as escadas e me dei conta de um novo oráculo... posso levar isso como um oráculo, certo? Porque eu gosto mais de oráculo do que de... [ela dá um tapa em sua própria mão]. Aí eu fiquei pensando e eu falei: *ele tem razão.* Junto com o oráculo da Pina Bausch, eu pude me dar conta de muito tempo em que eu fiquei longe da cena, embora sem ter parado um instante de trabalhar enlouquecidamente... trabalhar três turnos, inclusive... *como assim, não me viu? Eu não parei de trabalhar durante esses vinte anos que você está dizendo aí. Eu não parei de trabalhar um só minuto, como não me viu?* Tem algo aí que agora começa a fazer sentido pra mim, assim... agora começa a me liberar pra eu te falar tudo isso que eu estou te falando, embora isso que eu

⁶⁸ Antunes Filho (1929), brasileiro, é um importante diretor de teatro, com extensa carreira junto ao *Grupo de Teatro Macunaíma*, com sede no SESC Consolação, em São Paulo.

estou te falando também sejam coisas muito difíceis e que não podem me impedir de ir pra cena, porque eu acho que, muitas vezes, elas impediram. Talvez não de ir pra cena, mas de fazer parte de longos processos que não deram em nada, ou longos processos que deram em oito semanas ou oito dias. Processos super incríveis que morreram dali a pouquinho e ninguém viu. Coisas que você trabalha um ano e meio e apresenta quatro vezes, né? Eu não estou mais a fim disso, sabe? Embora eu tenha reconhecido que o meu pensamento é um pensamento que é difícil... eu não sei resolver tudo isso que eu te falei... eu não sei, mesmo. Mas eu também não consigo ser de outro jeito. É como se eu tivesse lá na frente, um pouco, do que eu sou capaz de fazer, sabe? Eu também reconheci isso, um pouco, no meu tipo de movimentação, assim... mas existe alguma coisa que hoje eu quero reparar... é isso... é preciso ser visível no sentido de... não é um “eu” visível, não é disso que eu estou falando, mas é preciso fazer com que as coisas tenham consequência... que o pensamento vire teatro... e que o teatro vire encontro e que as pessoas vejam teatro, porque senão a gente fica só [*ela faz um gesto com as mãos de enrolar algo*]. Então um pouco dessa chave virou pra mim, assim. Eu não sei se também é por conta da idade, porque você fala: *meu, eu só vou fazer aquilo que eu tiver achando muito importante, assim...* digamos, não tem muito tempo pra perder. Então, ou eu faço consequentemente as coisas ou eu não vou fazer não, sabe? Então é um momento especial pra mim... eu estou um pouco nessa ideia de *vai fazer... vai fazer*. Para... para com esse negócio de processo longo super interessante que ninguém vê e que não aconteceu nada. Pode ser super interessante, mas se não virou nada... virou memória de alguém, pelo menos? Não, então... não sei... eu... tudo isso que eu estou te dizendo eu tenho vontade de fazer acontecer.

Notas pedagógicas sobre o intérprete

Para finalizarmos este capítulo, escolhemos trazer à tona a escrita deste tópico por observarmos que a atividade pedagógica se faz muito presente na prática de todas as intérpretes entrevistadas. Nesse sentido, questionamos as artistas acerca de como elas pensam os modos como têm se dado a formação dos intérpretes nos dias de hoje, como elas têm analisado a presença de novos intérpretes na cena contemporânea e como vem se constituindo seus entendimentos acerca da relação de contribuírem com a formação de novos intérpretes, mediante os seus contextos de atuação.

Logo, apresentaremos a seguir o que as artistas Angela Nolf e Lucienne Guedes nos disseram acerca dessas questões. Optamos em evidenciar apenas as reflexões dessas artistas, visto que ambas têm atuado e participado consideravelmente no campo artístico-pedagógico, colaborando com a criação de grupos e companhias, dando aulas em universidades e centros educacionais, orientando projetos e pesquisas em arte, dentre outras atividades. Aqui, é importante salientarmos que o próprio pesquisador também já foi aluno das duas artistas citadas. Vale ressaltar, ainda, que não nos deteremos na análise dos discursos que se seguirão, uma vez que acreditamos no fato de que as próprias palavras das intérpretes já apresentam, em si, apontamentos e considerações significativas acerca deste assunto. Vejamos, então, o que as duas artistas têm a nos dizer, iniciando pela exposição das reflexões de Angela Nolf.

- **Rafael:** *Angela, baseando-se nas suas experiências pedagógicas, o que você acha que os intérpretes contemporâneos estão levando pra cena? O que você acha que a cena contemporânea está ganhando, ou perdendo, com esses novos intérpretes que estão chegando?*

Eu não posso dizer que a cena esteja perdendo porque, às vezes, a gente tem que perder pra ganhar. Porque quando a gente troca ideia, você conversa, não é porque é o único caminho, a única maneira; ou eu acho que a técnica com que eu trabalho é... é uma maneira. Então, quando eu começo a ver, e eu procuro ver o máximo possível de dança, às vezes me incomoda um pouco, porque parece que tudo é possível. Tudo é possível, mas dentro de um respeito muito grande, de um pensamento muito

grande, de uma qualidade muito grande. E também aí têm esses dois mundos. Porque, durante um período, a gente podia ver muito laboratório no palco, muito trabalho ainda em processo no palco. O que, na época, me incomodava. Agora, incomoda a mim. Outros podem achar extremamente interessante. Quando você vai ver um trabalho de improvisação, um trabalho que é costurado só através de trabalho de improvisação, é muita técnica, muito estudo pra fazer aquilo. E é extremamente interessante, acontece naquele momento. São pessoas extremamente disponíveis e capazes e trabalham muito pra fazer aquilo. Não vêm da inspiração divina. Então, tudo é muito trabalho. Tudo é muito aprofundado. E têm maneiras de aprofundar. Uns acham que estão se aprofundando muito. Às vezes, o produto cênico não chega. Mas isso é uma questão... E não é muito de... são escolhas. São escolhas. Então, às vezes, a gente até arrisca num produto cênico que você não sabe muito bem no que vai dar. Porque você tem espaço pra arriscar; isso que é bacana. Você tem espaço pra arriscar e às vezes você erra. Erra, quando eu digo, quer dizer que você reconhece... *Puxa! Não é esse o meu caminho.* Mas, através de ter feito um trabalho de uma maneira e que, talvez, não tenha saído do jeito que você esperava – por causa dos intérpretes ou por *x* motivos –, você dá um salto enorme para o próximo. Então, tudo é tão frágil. Tudo tem que ser tão generoso quando a gente olha. Eu fico muito preocupada porque, quando eu vejo alguém lá em cena, é muito difícil estar lá, né? Então eu respeito pra caramba. Seja a pessoa quem for. Seja uma antiga mestra minha ou os jovens. Mas, às vezes, eu acho que tem que ter muito cuidado pra estar lá. É outro lugar, tem que ter cuidado. E independe de tempo. Às vezes, a pessoa tem pouco tempo de estrada, mas a pessoa é muito interessante. Não estou falando que só tem que ter profissional, que tem que ter estudado vinte mil anos pra poder estar lá. Não! Mas tem que ter alguma coisa séria pra dizer. Séria não de seriedade, mas uma verdade, uma responsabilidade lá dentro. E, em alguns momentos, ficou muito chato ver dança contemporânea. Muito chato! E eu não sei se eu que estou ficando muito chata e muito exigente; que também tenho que dar um passo pra trás e falar: *Opa! O pessoal está fazendo. Eu não estou.* Eu estou fazendo outras coisas; estou colaborando de outras maneiras. Ficou muito chato ver dança. Ou nós estamos muito exigentes também. E o que peca, o que eu acho um pouco, é essa produtividade pra esse supermercado de dança. Então, um projeto, de seis meses, uma coreografia, mais outro prêmio, mais seis meses. Quer dizer, é um mundo de coisas pra se falar sobre esses fomentos e sobre os prêmios. Eles são extremamente importantes e foi muito bom pra dar uma alavancada; e alavancou e ajudou e ajuda, ainda, muita produção. Deu alicerce pra muita gente que tem o que falar; muita

gente que tem uma assinatura pra desenvolver. E deu uma possibilidade pra isso acontecer. Mas foram se formando muitos núcleos que também estão se desenvolvendo. Mas, talvez, estão com um compromisso de produção muito em série. Tem que parar pra pensar. Tem que parar pra estudar. E como, talvez, eu tenha vivido outro tipo de cultura, a gente ficava fechado numa sala meses e meses estudando, porque não tinha uma hora e um fomento pra entregar. Hoje em dia é muito assim. Então, às vezes, têm grupos jovens que vão fazendo em série e não param pra estudar, pra repensar, amadurecer e maturar o que está se fazendo. E isso está perdendo um pouco qualitativamente. Até para as pessoas mais sólidas, que vão atrás de um formato pra sobreviver. E esse formato massacra. Eu acho que temos que achar outras maneiras de pensar a dança e pensar a sobrevivência com ela. Porque eu acho que nisso a gente está perdendo. Esse *friisson* de fazer dança. E, desculpa, eu não acho que... Eu dou aula há mais de... Falar quantos anos é terrível... mas eu dou aula há uns 40 anos. Você acredita que, às vezes, eu fico super insegura pra dar uma aula? Eu tenho que estudar mais porque, na minha aula, eu não alcancei o que eu queria. Ou não achei que os alunos... Eu devia ter feito mais, ou fui exagerada... Com 40 anos dando aula. E eu fico pensando: se a gente quando cria, quando dança... Às vezes vem em série, vem uma coisa, assim, muito...

- Rafael: *Pré-fabricada?*

Eu não vou falar que é pré-fabricada. É muito difícil. As pessoas estão seriamente envolvidas. Mas, às vezes, eu acho que tem que cavucar mais um pouco. E esse problema de ter que trabalhar em série as produções, muito próximas umas das outras, infelizmente não dá tempo para o artista se distanciar e estudar um pouco mais; pesquisar, negar o que está fazendo e ver outras coisas. Não dá pra acertar o tempo inteiro. Não dá! E eu acho que isso prejudica. E tem um grupo, por exemplo... Não existiam tantos grupos. Hoje em dia têm mais de 60, 70 grupos na cidade. Como que pode ter tanta gente criativa assim? 70 companhias de dança. E tem e é bacana. Mas, assim... É curioso: têm muitos grupos criando; têm muitos criadores-intérpretes – ou intérpretes-criadores –; ou eles saem já solistas porque o campo é pequeno, o dinheiro é curto. Então, “*vou fazer meu solo*”... Também é genuíno. E têm coisas incríveis, tem gente muito bacana. Em pouquíssimo tempo você vê artistas jovens trilhando um caminho e você fala: *especial!* Mas, não é um

formato que cabe pra todo mundo. Então, se juntar pessoas, ficar um tempo maior com pessoas, estudando... Isso já está morrendo, não tem mais. As pessoas ficam com um grupo estudando, acaba o fomento e vão pra outro grupo e você não consegue viver aquela história, amadurecer um pouco mais, crescer artisticamente naquele pensamento daquele grupo, daquele criador. Algumas pessoas conseguem. Mas a maioria fica flutuando de um trabalho pro outro. Eu acho que isso perde um pouco também. Então, todos esses fatores prejudicam uma conjuntura que não dá pra traçar uma linha reta, que é por esse motivo. Mas, tem muita gente seguindo um caminho melhor.

Nesse momento, fazemos uma pausa na descrição da entrevista apenas para salientarmos que a artista Angela Nolf nos apresenta uma questão que há tempos também já intrigava Rudolf Laban, a qual não podemos deixar de explicitar aqui, por meio das palavras de Eugenia Casini Ropa (2014, p. 24):

Somente afrontando e superando juntos, dia após dia, os problemas materiais e psicológicos do grupo, compartilhando privações e fadigas, assim como aspirações e satisfações, pensava Laban, é que o grupo poderia transformar-se em um “templo vibrante” de sua própria utopia expressiva, uma comunidade que soubesse se exprimir dançando, em uma espécie de oração vibrante, a quintessência da própria alma coletiva.

Continuemos, pois, com as palavras de Angela Nolf:

- Rafael: *Angela, nesse sentido, você acha que as coreografias estão perdendo uma certa qualidade hoje em dia, em termos de... As coreografias estão ficando desinteressantes?*
- Angela: Se as coreografias estão ficando desinteressantes?
- Rafael: *É. Eu não sei... parece que está se desenvolvendo, hoje em dia, um preconceito muito grande com “coreografia”. O que você acha?*

Eu acho que são outras formas de trabalhar. Por exemplo, de onde eu vim, você lia a coreografia no papel. A coreografia estava escrita em *Benesh* ou *Labanotation*. Eu tinha que aprender a ler. No *Royal Ballet* a gente tinha que aprender a ler aquilo. E, daí, chegava uma pessoa pra passar pra mim aquilo lá. Eram coreografias estabelecidas; com algumas

revisões, às vezes, até adaptações para o meu corpo. Mas eu tinha que seguir aquele formato coreográfico. Trabalhei aqui também com pessoas que coreografavam e que coreografam até hoje. O Luís, a Ana, a Suzana. Várias pessoas que estão fazendo outras coisas, mas que trabalham com escritas coreográficas. A Vanessa trabalha com escrita coreográfica... O próprio Borelli trabalha com escrita coreográfica, também. Mas, daí, ele vai moldando pra dar a atmosfera daquela cena. Mas é tudo delineado coreograficamente. Já alguns intérpretes ou alguns criadores trabalham dentro de uma improvisação, dentro de um lado sensorial, dentro de uma evolução de corpo que vai pra outro caminho, que pode ser fantástico. Mas tem que ser muito maduro, tem que ter muita estrada. Eu não digo em idade, mas compreensão daquilo; um corpo muito disponível e inteligente pra caminhar naquele discurso que o coreógrafo quer e que o criador quer. E pode ser muito interessante. Quer dizer, têm várias maneiras. Porque, quando a gente fala... Existe muita resistência, sim, dos bailarinos. Porque quando você dá uma... Até os estudantes... você dá uma sequência e eles dizem: *“Ah! Eu vou ficar aprendendo passinho?”* Não são passinhos. Mas o que você pode fazer desta sequência no seu corpo. Eu estou dizendo... Até as sequências desconstruídas. *“Ah! Mas eu quero... Eu sou um improvisador.”* Ele não consegue nem reter. O olho dele não consegue nem enxergar o movimento, porque ele só sabe fazer o movimento que o corpo dele está habituado a fazer enquanto criador-intérprete, pra ele ou para o núcleo que ele trabalha. Aí, quando chega um coreógrafo ou criador que vai formalizar uma construção coreográfica, tem uma enorme dificuldade de pegar, porque nunca treinou pegar alguma coisa, que também é um jeito de dançar. É um jeito. Você pode até treinar algumas... Formalmente, uma coreografia muito fechada, uma proposta fechada. Você treina muito aquilo e o coreógrafo começa a quebrar, começa a jogar fora um monte de coisa. Mas o resultado partiu de outro lugar. Os bailarinos hoje, em grande maioria, eles improvisam e vão através da sua facilidade em improvisar. Que é um caminho muito legal, também. Que eu, enquanto intérprete, senti muita falta, aliás. Porque, como eu vim de um treino muito “assim” [*faz gesto com as mãos, indicando a viseira utilizada nos cavalos*], quando me davam uma disponibilidade, eu não sabia pra onde ir. É péssimo! Então, os dois mundos... Seria muito interessante se eles fizessem isso [*faz gesto unindo as mãos*], e não ficassem só aqui ou só ali. Hoje eu acho que eu tenho um pouquinho mais de disponibilidade; se as pessoas me dão algumas informações eu consigo apresentar no meu corpo um pouco.

- Rafael: *Das duas coisas?*

Na improvisação é muito difícil. Porque vinha pra outro código, que também é um código. Algumas companhias ainda trabalham com esses códigos fortemente. Até muitos contemporâneos trabalham com códigos muito fortes. E até a dança contemporânea está repleta de códigos. Então, quando a gente vê... Você me perguntou se as coreografias não estão interessantes: eu acho que é o assunto. Não é tanto a coreografia. Porque hoje não se olha a coreografia... Eu não olho a coreografia assim [*faz gesto com as mãos, indicando um plano*]. Tem um colega que me manda uns vídeos de coreografias bem assim [*faz o mesmo gesto anterior*]. Lindos os bailarinos. Ele cria e tal e me manda. Eu tenho uma dificuldade enorme de fazer uma... Eu aprecio... mas de fazer uma apreciação pra ele, porque já não me satisfaz. Como ele entende ou como ele aprecia a simetria, as pessoas. Ele ainda... Eu não falo ainda porque ele vive aquilo. Eu procuro viver outras coisas. Então, eu acho muito difícil. Eu quero me encantar com outras coisas. Eu respeito. Quando são coisas bem feitas, eu digo: *Pô! Mandaram bem*. Mas eu já fiz bastante disso e eu acho que eu quero me encantar com outras coisas. Sem negar. E eu acho que essa juventude de hoje em dia está aprendendo a não negar, o que eu acho bacana. Agora, eu não acho que estão pouco criativos. Tem bailarino... eu acho que falta corpo. Falta corpo para as coreografias ficarem interessantes. Porque tem muito de um montão de coisa. Muito adereço, muito externo, mas não tem corpo. Falta corpo. E corpo não é pirueta, não é girar, não é... É outra questão. Mas, pra ter corpo, precisa ficar muito tempo trabalhando uma informação; que o seu corpo construa alguma coisa. Falta essa construção de corpo, eu sinto. Fica um corpo que também é muito bacana, mas é aquele corpo... Um corpo *blasé*, um corpo fácil.

- Rafael: *Cotidiano?*

Que, também, fácil, é muito difícil ser fácil. Se fazer fácil em cena é muito difícil. É outro lugar que eu estou falando. Talvez, fica um pouquinho... Eu estou colocando como uma disponibilidade corporal que às vezes não tem, um corpo disponível, fácil, cotidiano que não é bom. Pode ser muito bom...

- Rafael: *Sim, mas se o intérprete souber trabalhar cenicamente isso, né?*

É... e com uma maturidade com o corpo. Aí, você vai... Você vê que tem outra história atrás, aqui [*indica a cabeça*], que carrega esse corpo. Ele pode estar parado, ele pode estar sentado. Dança é isso tudo... Estar andando. Não estou falando corpo que gira e faz. Mas falta corpo. Falta um corpo que pensa mais. E isso eu sinto falta. Aí eu falo: as coreografias estão fracas? Não, imagina. Tem gente muito legal. Falar a palavra coreografia, hoje em dia, parece que é o formato coreográfico. Você vê alguns criadores, talvez de uma escola mais antiga, que são muito interessantes e ricos pra gente aprender com eles, com a escola antiga. Quando eu falo... É uma outra visão; a gente aprende muito com essas pessoas. E, às vezes, muitos pularam essa etapa, de talvez viver algumas coisas no corpo, não só na cabeça, mas no corpo. E aí, você vivendo, você pode ter escolhas, ter mais escolhas. Têm algumas pessoas que, quando você assiste a coreografia... Quando eu falo coreografia é porque eles trabalham coreograficamente. O Luís Arrieta, ele fez uma montagem pro *Balé da Cidade*. Eu conheço um pouco a sistemática, a maneira como ele pensa... É muito curioso. Você assistiu o duo dele com a Irupé? Não assistiu? É lindo ver. E eu entendo um pouquinho... Dois intérpretes mágicos. Mas os mundos muito diferentes, o dele e o dela. Isso é rico! De onde ele vem, como ele se estrutura, como ele pensa hoje com o tempo dele, com o corpo dele. É maduro, né? É inteligente. Assim como ela; de onde ela vem. Então, quando eu vejo um coreógrafo assim, que eu já até trabalhei um pouco, junto, eu entendo a estrutura como ele cria. Quando eu vejo alguns trabalhos... Eu vejo o *Kylián*⁶⁹, eu vejo o *Forsythe*⁷⁰... A gente já tá um pouco acostumada a entender até algumas repetições de procura estética. Embora eles sejam... têm feito coisas incríveis e trabalham com uma formalidade coreográfica muito grande. Então, coreografia não quer dizer corpo criativo que gira e faz... É como você lida com isso. Como que esse corpo inteiro lida com isso. Eu acho que é sobre isso que é interessante pensarmos.

Ao final das palavras de Angela Nolf, vale lembrar que a questão inicial que despertou suas reflexões, descritas acima, estava relacionada à interferência dos intérpretes sobre a cena contemporânea. Já para a artista Lucienne Guedes, nós invertamos a perspectiva de

⁶⁹ Jirí Kylián (1947), bailarino e coreógrafo checo, de Praga.

⁷⁰ William Forsythe (1949), bailarino e coreógrafo estadunidense.

entendimento acerca dessa questão, indagando-a sobre os desafios apresentados ao intérprete frente à cena contemporânea. Seguiremos, então, com as reflexões e apontamentos feitos por Lucienne acerca dessa nossa questão artístico-pedagógica, chamando a atenção dos leitores para o fato da artista ter se colocado, diante da pergunta, tanto como pedagoga quanto, também, como intérprete.

- **Rafael:** *Lucienne, considerando a sua trajetória como artista-pedagoga, qual o maior desafio que você acha que vem sendo apresentado aos intérpretes pela cena contemporânea?*

Olha... eu tenho muito medo de ficar... pra trás... de não perceber essa cena a que você se refere. Eu estou tentando ao máximo... eu quero sempre estar... muito viva nesse sentido... mudando paradigmas... eu quero muito, assim. Então, eu espero... portanto, eu só posso avaliar isso sob o meu ponto de vista...

reconhecendo que ele quer se mover, muitas vezes. Mas se a gente for falar de teatro contemporâneo, que eu acho que é o que a gente tem que fazer, e pelo que eu tenho encontrado em salas de aula, a questão principal talvez seja: *o que é que você quer, hein?* *Afinal de contas, o que é que você quer com esse teatro que você quer fazer? Ou o que é que você quer que o seu teatro faça, afinal de contas? O que é que move você a estar nesse lugar?* Então, eu acho que a principal coisa na qual eu investiria hoje, como pedagoga... a principal coisa seria fazer essa pergunta... e eu acho que ela tem, principalmente, dois flancos que são a preparação intelectual, que está muito difícil... e as condições de entender isso fisicamente, completamente, assim. Como é que você pode se dispor pra isso? Porque não adianta você só ficar pensando intelectualmente como é que você se vira com os problemas que a gente tem. Então... talvez possa haver até uma outra perna nesse tripé, que eu ainda não descobri... mas eu acho que tem que ter, sim, uma formação intelectual aberta... que olha para as coisas de uma maneira relacional, porque teatro é relacional... precisa ser relacional... precisa fazer essa tal dessa experiência funcionar... e a outra é o que eu preciso ter pra conseguir fazer essa experiência acontecer. E eu acho que aí é corpo e

tudo junto, sem separar... mas é, sobretudo, de expor isso. A Eleonora Fabião⁷¹ tem uma ideia muito interessante desse performer, digamos... ela acredita que é um tripé... que é a capacidade de se conectar, ou seja, de conectividade, a memória... que vem através das posturas e... e a capacidade sensível... a sensibilidade. Ou seja, a capacidade de se conectar com os outros, seja parceiro de cena ou com o outro que está ali, e isso é inclusive energético... é uma capacidade que a gente pode se dispor... a gente pode garantir que a coisa esteja, mais ou menos, disposta; essa coisa da memória, que você busca pelas posturas ou pelo corpo-testemunha, que aí já sou eu falando... que é o que você aciona como memória de si e do outro; e essa ideia de ativar a sensibilidade... o tato, o olhar e tudo... de ser uma pessoa capaz de ativar a sua própria sensibilidade... os sentidos, mesmo, numa potência alta. Então, se a gente pensa... vamos pensar nesse corpo relacional e na capacidade intelectual que ele tem de articular os materiais. Eu digo essa capacidade intelectual... pode parecer um *treco* chato, mas eu digo de um mundo que, pelo menos aos meus olhos, ele se apresenta como um... de uma maneira que a gente não pode ser ingênuo... nesse sentido eu estou falando... de você não ser ingênuo diante do que está acontecendo. Não fique achando que... não... não dá, pra ser ingênuo não dá! Você pode ser o que você quiser... você pode ser suave, delicado... se você quer. Mas o que não dá é pra ser ingênuo e achar que a coisa está acontecendo quando não está, ou achar que você simplesmente pode fazer o que você quiser sem pagar o preço daquilo que está sendo feito, sabe? E quando eu faço esse tipo de questão, ou quando eu proponho esse tipo de discussão... intelectualmente não sejamos ingênuos, pensamos na forma relacional e qual é esse corpo relacional... e eu pergunto o que você quer que seu teatro faça, eu recebo muito brilho no olho, assim. É pouca gente que não quer discutir isso... e é bom. Mas eu acho que a principal coisa é a gente descobrir como essas coisas vêm juntas como experiência. Eu não sei como é que faz isso, né... mas, pelo menos pelos lugares ou pelos coletivos que eu já passei, essa pergunta é importante e sempre foi importante, desde o *Vertigem* de 1992 até o *Vertigem* de agora, do ano passado, também o *Teatro de*

⁷¹ Eleonora Fabião (Rio de Janeiro/RJ) é professora adjunta e coordenadora do Curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É Doutora em Estudos da Performance pela New York University (2006), Mestre em Estudos da Performance pela New York University (2001) e Mestre em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1996). Possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1989) e em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1989). Trabalha principalmente com os seguintes temas: arte da performance, estudos da performance, direção teatral, arte do ator, dramaturgias do corpo e dramaturgia experimental contemporânea. (Informações obtidas por meio do seguinte endereço eletrônico: http://teatropedia.com/wiki/Eleonora_Fabião).

Narradores... a própria *Cia Livre* e a *Balagan*. Quanto mais clareza as pessoas têm daquilo que elas querem que o teatro faça, mais importante vai ser a busca de conseguir um encontro que revele isso. Agora, isso não é fácil, mas isso me dá cada vez mais vontade de ficar fazendo essa pergunta nos ambientes pedagógicos, assim... porque as respostas que chegam me tiram do lugar.

Com as palavras de Lucienne Guedes, encerramos, portanto, a descrição das entrevistas e também este segundo capítulo. Nesse momento, apenas nos restam as seguintes indagações: como os depoimentos presentes nesta dissertação nos evidenciam os modos de pensar, refletir e perceber as experiências vividas pelos intérpretes desse nosso tempo? Como suas reflexões nos fornecem aspectos de suas práticas, de suas inserções e atuações no campo da dança? De que maneira podemos nos relacionar com esses depoimentos para compreendermos um pouco mais sobre a dança, bem como sobre os aspectos socioculturais de nossa sociedade? Como os percursos das intérpretes, até aqui evidenciados por meio da exposição de seus pensamentos, nos revelam os processos de transformação pelos quais a dança (e as artes do espetáculo) vêm passando?

Além disso, como os discursos aqui apresentados podem ampliar os modos de elaboração do conhecimento acerca do intérprete e de seu fazer artístico? Como o intérprete também pode garantir à dança novos modos de investigar suas escritas e (re)elaborar suas escrituras? Como é possível que pesquisadores cheguem a conhecer as maneiras como os intérpretes pensam, sentem e percebem a dança e o seu ofício? O pesquisador percebe aquilo que seus informantes percebem? Como as artistas lembram, sobre o que lembram e como escolhem contar aquilo que lembram? Em suma: como isso tudo nos revela o modo como suas memórias operam? A que esses modos se relacionam?

Para tais questionamentos, possivelmente, reconhecemos que não há respostas que não gerem outras e novas questões. Nesse sentido, é importante que, cada vez mais e ininterruptamente, sejam reinventados e propostos novos (e outros) modos de realizarmos pesquisa em dança. No entanto, para discutirmos os assuntos presentes nas últimas indagações (descritas acima), seguiremos com o próximo capítulo, o qual evidencia como lidamos com o fazer artístico em dança, tendo a memória como estímulo e material para a criação; criação essa que se configurou como a primeira experiência e atuação do pesquisador enquanto *criador-intérprete*.

III.

SA.MO.VA.R: citando e reinterpretando memórias

Antes de falarmos do solo

Antes de adentrar a descrição e a reflexão sobre o processo criativo do solo *S.A.M.O.V.A.R.*, preciso esclarecer os caminhos que me conduziram até ele. No início, o medo e a insegurança de criar algo e de estar no palco “sozinho” não me permitiam decidir pela realização de um solo. Sim, *medo* e *insegurança*: sentimentos presentes na vida de qualquer sujeito (acredito eu) que se dispõe a estar na cena e revelar, tanto para o público quanto para si mesmo, tudo aquilo que diz respeito ao humano. Em minha trajetória nas artes cênicas, nunca havia passado pela experiência de atuar como *criador-intérprete*.

Assim, no início desta pesquisa, éramos cinco *sujeitos-criadores-intérpretes*. Mais adiante, restaram apenas dois: eu e a amiga Mayra Coelho. Com a participação de Mayra, criamos e ensaiamos um dueto cênico-coreográfico de aproximadamente 15 minutos, sem título definido, o qual foi apresentado à banca de qualificação desta pesquisa, realizada no dia 17 de setembro de 2015. Desta experiência, para além da gratidão pelo companheirismo e pela disponibilidade de Mayra em participar desta pesquisa, trago comigo as palavras geradas durante esse nosso encontro criativo, transcritas abaixo.

Atuar nos sentidos. Absorver os afetos. Aguçar as paixões. Despertar os desejos. Ampliar a razão. Desejos de experienciar. A busca por conhecer. Consciências multiplicando-se e disseminando-se, ávidas pelo *sentir*. Eis a possibilidade da *forma*. Eis a criação de um corpo. Corpos. Respiração. Surge a vida, surgem os humanos. Mundos em movimento. Corpos rigidamente contornados com a *vida-do-eu*. *Corpos-multidão* que respiram a vida do mundo. O conflito entre o *eu* e o *mundo*; a dúvida entre eu no mundo, e a certeza do mundo em mim. Amor. Expressão. Medo. Impressão. Liberdade. Prisão. Paixão. Confusão... Mais uma bebida. Realização! Realizar-se, para depois encontrar-se novamente com a decepção. Produzir, funcionar, operar, canalizar. Sentir, enxergar, a pele, o ódio, a fome, a redenção. A busca desenfreada e incessante pelo sentido da vida. Qual o sentido da vida? Anuncia-se o trânsito entre o visível e o invisível: “o espírito retira da matéria as percepções que serão seu alimento, e as devolve a ela na forma de movimento, em que imprimiu sua liberdade”, já dizia Henri Bergson (2010, p. 291). A criação. O criador. O que é a criatura? A morte. A ilusão. É mentira! É verdade! Eternas e infundáveis realidades. Por enquanto, a nossa: organizada em leis de terra. Do pó viemos. Ao pó retornaremos?

No entanto, como o universo tem suas razões, Mayra Coelho precisou deixar o processo. Foi então que me vi colocado frente a frente com o desafio de criar e apresentar um solo. Depois de um tempo amadurecendo esta ideia, concluí: *enfrentarei o desafio, sendo esta uma oportunidade de viver uma nova experiência, mas não quero estar sozinho*.

Para atender a essa condição, constatei que teria que trazer junto a mim e levar para a cena todos aqueles que me possibilitaram criar, ser e existir. Logo, assim o fiz (do modo como será descrito a partir do próximo tópico desse capítulo), e segui em direção à criação do meu primeiro solo de dança: uma experiência muito prazerosa. Contudo, antes de partirmos para as reflexões sobre o processo de criação do solo, propriamente dito, deixo aqui registrada uma foto do ensaio realizado com Mayra Coelho, no dia 03 de julho de 2015, a qual evidencia parte de um movimento que foi integrado à estrutura coreográfica do solo *S.A.M.O.V.A.R.*

Imagem 13: Mayra Coelho e Rafael Sertori em ensaio, durante a primeira etapa de investigações cênico-coreográficas desta pesquisa. Foto: Bárbara Lins

SA.MO.VA.R

Um solo de Rafael Sertori

Imagem 14: Rafael Sertori em cena na estreia do solo, no TUSP (SP) | Foto: Bárbara Lins

SA.MO.VA.R é a estruturação cênico-coreográfica desta pesquisa, a qual discute questões referentes à criação em dança do ponto de vista do intérprete. Neste solo autobiográfico, Rafael materializa e atualiza, na cena, memórias de vocabulários de movimentos, rastros de emoções, sentimentos, desejos e afetos impressos em seu corpo, experienciados durante sua trajetória na dança. O intérprete coloca em diálogo, a todo o momento em que a dança acontece, as assinaturas coreográficas das artistas Sayonara Pereira, Morena Nascimento e Vanessa Macedo, numa tentativa incessante de (des)construir seu próprio corpo e (re)inventar sua própria identidade.

Procedimentos para a criação

A escolha de elaborar e apresentar publicamente o solo *S.A.M.O.V.A.R.*, enquanto uma das estratégias de investigação empregadas neste trabalho, está diretamente relacionada à concretização de um propósito muito claro: evidenciar possíveis caminhos para a realização de uma pesquisa de natureza teórico-artística, bem como tentar efetivar e materializar, poética e esteticamente, algumas questões presentes nesta pesquisa, referentes à criação em dança e à *atuação* do intérprete em nossa contemporaneidade. Dentre essas questões, podemos citar: quais os elementos e procedimentos que o *intérprete* pode adotar para criar e pensar a dança e, assim, contribuir com a produção do conhecimento sobre o seu próprio fazer artístico? Como o *intérprete* pode manusear criativamente e materializar em dança algumas ideias, questionamentos e conceitos presentes na teoria?

Com essas questões latentes, parti rumo ao desafio. Desde o início do processo criativo, cuja duração total foi de aproximadamente 10 meses⁷², constatei que um desejo insistia em se fazer perceber: desenvolver a criação cênico-coreográfica a partir das memórias inscritas em meu corpo durante minha trajetória na dança. Diante da permanência desse desejo a cada novo dia de ensaio, sem hesitar, deduzi: as memórias de determinados vocabulários de movimentos por mim experienciados, bem como a busca incessante por estabelecer um diálogo poético com a minha própria história (e, conseqüentemente, com a história de algumas danças), seriam os principais elementos usados para a criação do solo.

Nesse sentido, resgatei de minha trajetória de formação e inserção na dança todo o material usado no processo criativo, sendo a *memória* o grande fio condutor na configuração dramaturgica da obra cênico-coreográfica. Durante essa trajetória, caracterizada principalmente por relações artísticas estabelecidas com profissionais que atuam na cidade de São Paulo, são marcantes as experiências de criação em dança vivenciadas com as coreógrafas Sayonara Pereira, Vanessa Macedo e Morena Nascimento. Com cada uma delas, em determinados períodos de minha existência, pude aprender e integrar em meu corpo novos vocabulários de movimentos, novos modos de traçar um desenho no espaço, novos caminhos para ser e estar em dança, novas ferramentas para expressar, comunicar e transmutar algo em (e com a) dança. Enquanto intérprete de seus trabalhos coreográficos, tive a oportunidade de colocar em prática a alteridade, a empatia; enxerguei o outro “um pouco além”. Pude apreender, ao máximo, seus desejos e universos criativos e me relacionar

⁷² Este tempo também compreende as pausas, interrupções e retornos dos ensaios.

com suas propostas estéticas e poéticas. Integrei traços de suas personalidades; viajei nos labirintos e nos subsolos de seus mundos e de suas realidades; vivi rastros de suas emoções e fragmentos de seus sentimentos ao ir para a cena e materializar movimentos por elas imaginados e coreografados. Em suma: dissolvi a carcaça de indivíduo presente em *mim* para abrir-me aos outros seres presentes em *nós*.

Logo, tendo em vista a reflexão sobre todos esses processos de criação vivenciados com as coreógrafas citadas, recorri às *memórias inscritas em meu corpo*, retomando alguns gestos e movimentos de dança para serem usados como material no desenvolvimento da estrutura coreográfica do solo. Para Sayonara Pereira (2011, p. 02 e 03), ao empregarmos a expressão “memória inscrita no corpo”:

falamos de faculdades que constituem um conjunto de saberes, valores e conhecimentos que podem ser apreendidos através de práticas performativas, tais como: a poesia, a música, o canto, a encenação ou a dança. Questionamos quais valores fazem parte da memória e como esta poderá ser preservada. E, ainda, de que maneira as linguagens das artes sinestésicas, que constituem as performances em que a memória pode ser vista, poderão auxiliar na sua utilização.

Ainda de acordo com a autora, ao nos valermos da *memória* como elemento de criação de uma obra materializada em cena, um dos maiores interesses caracteriza-se pelo diálogo que podemos estabelecer entre a *obra* e o *corpo do intérprete*,

que é igualmente um corpo poético e social, que suporta signos, os quais trazem marcas das sociedades e das culturas das quais estes signos se originam; intui gestos, expressões, linguagens corporais e traduz diferentes visões do mundo. É ainda este mesmo corpo que se deixará inscrever e se reinscrever inúmeras vezes ao longo de sua história individual, se enriquecendo através de diferentes registros e códigos corpóreos (PEREIRA, 2011, p. 03).

Dessa maneira, recorri ao meu “corpo poético e social” para resgatar grande parte das experiências corporais que vivi com as três coreógrafas, deixando com que emergissem *memórias em movimento*. Isabelle Launay (2013), em seu texto “*A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação*”, nos diz que “a memória, longe de designar a capacidade de lembrar graças às imagens que conservamos das coisas, como se estivessem impressas de modo permanente em nosso cérebro, indica um processo complexo de reinvenção perpétua

do passado no presente” (LAUNAY, 2013, p. 89). Levando isso em consideração, durante os ensaios pude retomar, reaprender e (re)desenhar em meu corpo alguns gestos característicos de seus vocabulários de movimentos, garantindo-lhes novos e outros ritmos, dinâmicas, interpretações e etc., num constante exercício de atualizá-los no presente e materializá-los em um novo contexto, diferente dos “originais” nos quais foram concebidos e realizados. Assim, as células coreográficas que surgiram no início do processo criativo e que configuraram toda a estrutura do solo, derivaram, todas elas, da memória.

No mesmo texto citado, Isabelle Launay (*op. cit.*, p. 90) nos alerta para a existência de diversas maneiras de se “trabalhar a memória de um gesto para que uma experiência corporal se conte, se transforme, se estabilize, se contamine e se dissemine, conscientemente ou não.” Mais adiante, a autora nos apresenta algumas dessas maneiras. Na criação do solo cênico-coreográfico desta pesquisa, percebo que trabalhei com duas, das quatro maneiras elencadas pela autora. São elas: o *trabalho de reinterpretação*, “que pressupõe aceitar não ser proprietário do seu gesto, mas ser possuído por ele”, e a *citação* “que presume o esquecimento da totalidade e a transferência para outro contexto”.

Em *S.A.MO.VA.R*, portanto, usei o recurso da *citação* da seguinte maneira: para construir a estrutura coreográfica como um todo, resgatei células de movimentos advindos dos espetáculos “*Unterweg(s)*” (2013), de Sayonara Pereira, “*Aos vencedores, as batatas*” (2014) e “*Corpos Frágeis*” (2015), de Vanessa Macedo e “*Antonia*.” (2016), de Morena Nascimento, nos quais tive a oportunidade de atuar como intérprete. Então, valendo-me da reapropriação dos gestos e desenhos corporais presentes nesses espetáculos, pratiquei o *trabalho da reinterpretação* para deixar-me novamente ser atravessado por eles e identificar (ou perceber) novos significados, novos caminhos corporais para poder realizá-los, novas emoções, novos fluxos energéticos, novas descobertas sinestésicas, etc. No que tange à cena que resulta do uso da memória enquanto mote para a criação, Sayonara Pereira (2011, p. 05) nos traz algumas considerações significativas:

Na composição da cena é comum percebemos memórias inscritas nos corpos que são de autoria do ator-autor, mas poderiam ser também de autoria de vários outros narradores, fazendo com que a partitura que chega na cena refinada possa refletir um somatório de experiências pessoais, vivências, diferentes técnicas e linguagens de movimento; e estas experiências poderão sempre vir a ser revigoradas por novas possibilidades poéticas.

Para complementar esse processo de elaboração *cênico-coreográfico-dramatúrgica* do solo, recorri às sensações, imagens, sentimentos e afetos gerados em meu corpo a partir da interação psicofísico-energética com esses movimentos, bem como com as lembranças do passado atualizadas no presente. Logo, o que está presente no solo enquanto movimento e que não se refere diretamente aos espetáculos citados, surgiu dessas interações descritas. Ou seja, na medida em que resgatava os movimentos e células coreográficas dos espetáculos, muitas lembranças emergiam provocando em mim novas imagens, sensações, movimentos. Ao tornar-me consciente de todo esse processo, a cena e a criação adquiriam novas materialidades que, por sua vez, delineavam e revelavam os fios dramatúrgicos do solo. Para ampliarmos a compreensão sobre a interação com a lembrança, trago à tona as palavras de Henri Bergson (2010, p. 163):

Certamente a lembrança engendrará sensações ao se materializar, mas nesse momento preciso deixará de ser lembrança para passar ao estado de coisa presente, atualmente vivida; e só lhe restituirei seu caráter de lembrança reportando-me à operação pela qual a evoquei, virtual, do fundo de meu passado. É justamente porque a terei tornado ativa que ela irá se tornar atual, isto é, sensação capaz de provocar movimentos.

Por último, tendo em vista a dificuldade e o desafio de se concretizar um solo de dança, uma vez que esse acaba sendo um processo de criação, muitas vezes, solitário, não posso deixar de citar e agradecer às pessoas que contribuíram de modo singular com seus “olhares” e indicações. São eles: a orientadora desta pesquisa, Profa. Dra. Sayonara Pereira, e os amigos Aline Alves, Bárbara Lins, Danielli Mendes, Gabriela Mafud, Nathalia Bonilha e Rodolfo Sertori. As imagens, orientações e críticas que cada um deles produziu, ao assistir aos ensaios do solo, contribuíram significativamente para que eu chegasse ao resultado final. Traduzo esse processo de troca de ideias e compartilhamentos, experienciado no encontro com as pessoas citadas, novamente por meio de Henri Bergson (*op. cit.*, p. 14):

Percebo bem de que maneira as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo: elas lhe transmitem movimento. E vejo também de que maneira este corpo influi sobre as imagens exteriores: ele lhes restitui movimento. Meu corpo é, portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe.

Entre a *escrita da dança* e uma *dança escrita*

“A imagem ou a sensação interior percebida pelo artista, antes mesmo de ser encarnada, não é uma imagem no sentido de uma ilustração, mas a cristalização de uma experiência vivida ou imaginada.” (ROBINSON, apud LOUPPE, 2012, p. 261)

Para descrever a estrutura da dança que se configurou a partir dos procedimentos empregados na criação do solo, recorrerei a um dos recursos estéticos usado na obra: o jogo entre uma *dança escrita* em um papel e uma *escrita da dança* no corpo, e vice-versa. Ou seja, escreverei agora, nas páginas que se seguem, sobre uma dança cuja *escrita* também se faz presente na cena. No entanto, torna-se importante esclarecer um ponto: todos os elementos que estão presentes na criação do solo se relacionam diretamente ao recurso da *citação* empregado, mencionado no tópico anterior. Dessa maneira, além das células coreográficas, os elementos que compõem o solo também se referem a algum traço de personalidade, rastros das poéticas, lembranças, visões de mundo ou afetos experienciados durante os momentos em que convivi com as coreógrafas. Desde a escolha do figurino, passando pela seleção das músicas que compõem a trilha sonora, bem como pelo modo como trabalhei com a inserção das músicas durante o processo criativo, até chegarmos à palavra que dá título ao trabalho, em tudo estão presentes aspectos que indicam a presença das coreógrafas em minha trajetória.

▪ Do título

A princípio, a palavra *samovar* designa um utensílio culinário de origem russa, usado para preparar ou servir chá. De antemão, vale dizer que desse significado surgiu a estruturação do primeiro momento do solo. No entanto, a palavra escrita desta maneira, *S.A.M.O.V.A.R.*, consolida-se no intuito de indicar a presença das três coreógrafas em minha trajetória na dança, suas assinaturas coreográficas, bem como os vocabulários de movimentos empregados na criação, os quais são colocados em diálogo por meio da dança que acontece (e é proposta) por meio do meu corpo em movimento. Ou seja, do mesmo modo como as artistas Sayonara Pereira, Morena Nascimento e Vanessa Macedo são citadas no solo, mediante a realização de algumas células coreográficas características aos espetáculos citados acima, elas também aparecem no título, por meio das iniciais dos seus nomes. Ao final da palavra, surge a inicial do meu próprio nome, indicando um dos objetivos da criação cênico-

coreográfica: a busca por (des)construir meu próprio corpo e (re)inventar minha própria identidade. Logo, tem-se a escrita do título: SA(yonara), MO(rena), VA(nessa) e R(afael).

- Do figurino

O figurino usado na estreia do solo (o qual pode ser visto durante as imagens apresentadas no item “*Da estrutura*”, presente neste tópico), era composto por uma calça pantalonada de cintura alta (azul), uma camiseta de malha cavada (bege), um véu (preto), usado para cobrir minha cabeça e pescoço e uma gravata (verde com detalhes em preto). A escolha por esse figurino se deu com o intuito de materializar em cena as seguintes ideias: criar uma figura aparentemente sem gênero definido; propor um jogo entre o masculino e o feminino; revelar a presença de três assinaturas coreográficas, desenvolvidas por mulheres, em um corpo masculino; indicar uma desindividualização da figura presente na cena; instaurar uma atmosfera misteriosa em relação ao corpo que se apresenta ao público.

Além disso, a escolha pela calça pantalonada está relacionada a um aspecto afetivo, relativo também à memória. Como dito no início deste trabalho, as primeiras aulas de dança que realizei em minha vida foram ministradas pela Sayô Pereira. Nessas aulas, então, Sayô quase sempre surgia vestindo calça pantalonada, de um tecido *leve* cujo nome desconheço. Eu me lembro de achar muito bonito o movimento causado no tecido quando ela dançava ao mostrar um exercício ou célula coreográfica. Por esse motivo, quis dançar esse solo (minha primeira criação *solo*) usando uma calça dessas.

No entanto, em conversa com Sayô Pereira, decidimos que a calça que usei no espetáculo “*Unterweg(s)*” (2013) – uma calça *social* (de cor chumbo) com uma saia cinza (também de um tecido muito *leve*), amarrada na cintura, por cima da calça – seria uma opção mais adequada para o tipo de movimentos realizados no solo *S.A.MO.VA.R.* Assim, após a apresentação pública, decidi trocar a calça pantalonada pela calça do espetáculo citado. Com essa troca realizada, percebi que o recurso da *citação*, adotado na composição do figurino, continuaria relacionado à Sayô, garantindo também a possibilidade de atualizarmos uma peça de roupa do passado no presente, inserida em um novo contexto. Além disso, a troca também não interferiu nas ideias presentes na composição do figurino.

- Do cenário e dos adereços de cena

O cenário do solo é composto apenas por um banco de madeira (branco), sobre o qual é montada uma *mesa de chá* com os seguintes adereços: uma xícara de chá, um pires, um bule e alguns sachês de chá. Esses adereços são tirados de dentro de uma pequena caixa de papelão, a qual também é usada no início da primeira estrutura coreográfica.

- Da trilha sonora

São três músicas que compõem a trilha sonora do solo. A ideia foi escolher três músicas, de modo que cada uma pudesse me remeter a uma sensação, a um sentimento experienciado em minha relação com cada uma das três coreógrafas. Desse modo, a primeira música a aparecer no solo, “*I Lie*” (*chorus vocal*, 2001), do compositor David Lang e texto de Joseph Rolnick, me desperta um sentimento concreto de ancestralidade; me conduz à certeza de já ter vivido muitas vidas para além desta enquanto “*Rafael*”; me impulsiona a silenciar as palavras, dando lugar à dança que pode emergir do meu corpo; assuntos esses tão presentes em minha relação com Sayonara Pereira e em seus modos de existir, de ver o mundo. A segunda música usada, “*How to pray*” (2002), também de David Lang, com sua cadência ritmada pela repetição e com a presença de batidas fortes, relaciona-se aos fortes traços da personalidade de Vanessa Macedo, com a qual aprendi a repetir exaustivamente um movimento até esvair-me em dança, confundindo minha própria materialidade com o espaço-tempo efêmero de um gesto dançado.

A terceira e última música a compor a trilha sonora é “*Endless Flight*” (2006), de Gustavo Santaolalla. Esta música, com acordes que me levam da melancolia à esperança, me reconectam aos aprendizados que trago comigo de minha relação com Morena Nascimento: jamais desistir de tentar imprimir, em cada movimento que realizo, minha *assinatura energética*, minha personalidade e meu desejo de existir *em dança*, buscando sempre a poesia que reside em cada gesto dançado. No entanto, um aprendizado é compartilhado pelas três coreógrafas: a determinação em nunca desistir de buscar, para além da *qualidade* do movimento, *profundidade* no “estar em movimento”.

Em relação ao modo como inseri as músicas na criação cênico-coreográfica, a estratégia veio das experiências de criação em dança com Sayonara Pereira e Vanessa Macedo: desenvolver as células coreográficas independente da música, deixando com que o

movimento revelasse suas próprias musicalidades e dinâmicas. Nesse sentido, as músicas surgiram no momento em que a estrutura do solo, como um todo, já estava definida. Logo, elas passaram a compor a trilha um mês antes da estreia, de modo a atuarem como uma paisagem sonora, complementando e dialogando com a atmosfera criada por meio da realização dos movimentos em cena.

- Da estrutura do solo

De um modo geral, o solo é composto por três blocos principais. No primeiro bloco (ambientado pela primeira música), uma *figura humana* aparentemente sem gênero, um tanto homem, um tanto mulher, adentra o espaço cênico carregando uma caixa, onde estão presentes um pires, uma xícara, um bule e alguns sachês de chá. Sobre o banco de madeira (que já está na cena), esta *figura* coloca os utensílios citados e prepara um chá, conforme evidencia a *imagem 15*.

Imagem 15: cena da preparação do chá, alusão direta ao título do solo. | Foto: Bárbara Lins

Na impossibilidade de tomar o chá preparado, por conta do véu preto que cobre sua cabeça (*imagem 16*), a *figura humana* vai até uma das paredes laterais do espaço cênico e escreve, conforme mostrado na *imagem 17*, as seguintes palavras:

“Boa noite a todos e todas. Hoje, agora, memórias impressas no meu corpo, rastros de minhas existências. Aos desavisados que por aqui passarem, caso perguntem se essa letra é de mulher,”

Imagem 16: *figura humana* impossibilitada de beber do chá que acabara de preparar.

Foto: Bárbara Lins

Imagem 17: texto escrito à mão, em papel colado na parede lateral do espaço cênico.

Foto: Bárbara Lins

Antes de continuar, é importante esclarecer um ponto: o desejo em criar um jogo poético, na cena, entre a *linguagem escrita* e a *escrita da dança no corpo* era algo que, há muito, eu queria concretizar. Além disso, o desenho da minha letra, muitos dizem, aparenta ser uma *letra de mulher*. Ouvi isso praticamente desde que aprendi a escrever. Sem demora, ao perceber e me conscientizar sobre o fato da *escrita coreográfica* presente em meu corpo ser, toda ela, proveniente de mulheres, desvendou-se, logo nos primeiros dias do processo criativo do solo, a frase que aparece na *imagem 17*. Desse modo, para além dessa relação entre as *escritas*, essa cena traz em si uma oportunidade de se criar um jogo com o espectador, visto que a frase fica incompleta, sendo interrompida na vírgula. Esse simples gesto de interromper uma frase antes do ponto final faz com que o espectador acompanhe comigo, atento, ao que será realizado no espaço cênico. Esse momento, evidenciado na *imagem 17*, também marca o fim do primeiro bloco do solo.

O segundo bloco, momento que marca a realização da primeira estrutura coreográfica do solo, com aproximadamente 6 minutos de duração, foi concebido mediante os seguintes estímulos para a criação: evidenciar, por meio do corpo em movimento, o espaço cênico no que tange às direções (frente, trás, laterais, diagonais); materializar memórias ancestrais, bem como memórias de alguns gestos coreográficos experienciados durante minha trajetória na dança; presentificar e personificar a *lembrança*, tornando-a a própria *figura* que dança; empregar o recurso da repetição dos movimentos (o qual é extrapolado ao máximo no final desse segundo bloco); e fisicalizar o desejo (ou o próprio verbo) de se libertar. As *imagens 18 e 19* revelam alguns desses estímulos e objetivos.

Imagem 18: diálogo entre gestos presentes nos vocabulários de movimentos de Vanessa Macedo (pernas) e de Morena Nascimento (mãos). | Foto: Bárbara Lins

Imagem 19: materialização de memórias ancestrais do intérprete. | Foto: Bárbara Lins

Além disso, após escrever a frase no papel, a *figura humana* realiza a estrutura coreográfica que compreende o segundo bloco (cuja ambientação sonora é feita com a segunda música) já trazendo, também, *citações* de algumas células coreográficas presentes nos espetáculos “*Unterweg(s)*” (2013), de Sayonara Pereira, “*Corpos Frágeis*” (2015), de Vanessa Macedo e “*Antonia.*” (2016), de Morena Nascimento. Nesse momento, a *figura humana* começa a perceber que traz para a cena elementos que a impossibilitam de continuar *desindividualizada*. Logo, o intérprete “toma as rédeas” do que acontece na cena e nota que precisa se libertar do véu preto que o descaracteriza enquanto sujeito. Assim ele o faz, empregando o recurso da repetição exacerbada de um determinado movimento, até que o véu se solte de seu corpo, conforme mostrado nas *imagens 20 e 21*.

Imagem 20: processo de se libertar do véu que cobre a cabeça. | Foto: Bárbara Lins

Imagem 21: intérprete quase liberto do véu, prestes a se revelar perante o público.

Foto: Bárbara Lins

Após o “cair do véu”, temos o rosto do intérprete revelado. A *figura humana* torna-se um sujeito. No entanto, antes que queiram imprimi-lo a definição de *indivíduo*, ele dá início ao terceiro e último bloco do solo (cuja paisagem sonora é garantida pela terceira música), levando consigo, para a cena, a presença das três coreógrafas que marcam sua experiência com a criação em dança. Realiza parte de células coreográficas que já passaram pelo seu

corpo, citando trechos revisitados e ressignificados dos espetáculos “*Aos vencedores, as batatas*” (2014), de Vanessa Macedo e “*Antonia.*” (2016), de Morena Nascimento, conforme evidenciam as *imagens 22 e 23*, respectivamente.

Imagem 22: movimento que revela um trecho do espetáculo “*Aos vencedores, as batatas*” (2014), de Vanessa Macedo. | Foto: Bárbara Lins

Imagem 23: movimento que evidencia um trecho, citado em *S.A.M.O.V.A.R.*, do espetáculo “*Antonia.*” (2016), de Morena Nascimento. | Foto: Bárbara Lins

Ademais, o intérprete também faz referência direta, em *SAMO.VA.R*, a alguns gestos apreendidos em seu corpo, característicos aos vocabulários de movimentos das três coreógrafas, do modo como revelam as *imagens 24, 25 e 26*.

Imagem 24: braços, mãos e intenção do olhar apreendidos por meio da relação *intérprete-coreógrafa*, estabelecida com Sayonara Pereira. | Foto: Bárbara Lins

Imagem 25: em ensaio, realização de um rolamento corporal presente no solo *S.A.MO.V.A.R.*, característico à assinatura coreográfica de Vanessa Macedo. | Foto: Rodolfo Sertori

Imagem 26: gesto presente em *S.A.MO.V.A.R.*, evidenciando o movimento do peito em direção ao teto (muito presente no vocabulário de Sayonara Pereira). | Foto: Rodolfo Sertori

Encerrando o terceiro bloco do solo, o intérprete realiza um último gesto para desvendar-se, como se quisesse retirar de seu corpo a presença marcante das coreógrafas. O seu intuito torna-se, enfim, poder revelar-se a si mesmo e ao público. Esta cena pode ser vista na *imagem 27*.

Imagem 27: em cena, a tentativa do intérprete de (des)construir seu próprio corpo e (re)inventar sua própria identidade. | Foto: Bárbara Lins

Por fim, a descrição da estrutura do solo chega ao fim também com a última cena. Depois de toda a escrita coreográfica revelar um corpo atravessado por registros de gestos e movimentos desenvolvidos por mulheres, o intérprete retoma a linguagem escrita e caminha em direção ao papel colocado na parede lateral do espaço cênico, conforme evidencia a *imagem 28*. No papel, o intérprete termina de preencher a frase que deixou incompleta com as seguintes palavras:

“digam que sim.”

Imagem 28: momento em que o intérprete completa a sua *escrita*, ao final do solo *S.A.MO.V.A.R.*

Foto: Bárbara Lins

Da apresentação pública

O solo *SAMO.VA.R* teve sua estreia realizada no dia 02 de setembro de 2016, às 20h, no Teatro da USP (TUSP), na cidade de São Paulo. A estreia fez parte da programação da *I Mostra LAPETT (in) PROCESSOS*, ocorrida no período de 31 de agosto a 04 de setembro, que contou com a apresentação de vários outros trabalhos cênico-coreográficos, resultados de pesquisas também orientadas pela Profa. Dra. Sayonara Pereira.

A apresentação pública teve sua importância caracterizada por vários fatores. Um deles foi a oportunidade dos integrantes do grupo de pesquisa LAPETT-ECA/USP poderem compartilhar, entre si e também com o público espontâneo, os resultados de suas investigações teórico-artísticas. Vale ressaltar que essa prática de compartilhamento, idealizada e fomentada pela coordenadora do grupo, Profa. Dra. Sayonara Pereira, contribui de modo significativo com a formação de novos artistas-pesquisadores. Tendo em vista que revelam, para além dos resultados cênicos, diferentes estratégias e modos de fazer pesquisa em arte, os compartilhamentos também ampliam nossa compreensão sobre os caminhos que podem ser adotados, quando o que se almeja é desenvolver uma investigação de natureza teórico-artística.

Além disso, realizar o compartilhamento de pesquisas em um ambiente externo à universidade favorece não somente uma divulgação mais abrangente do que se produz na academia enquanto *pesquisa em artes cênicas*, mas também a instauração de um diálogo direto entre os resultados desses estudos com a sociedade. Ademais, é com a presença do espectador que acredito estar assegurada a completude do sentido poético, social, cultural e político de uma obra cênica. De acordo com Laurence Louppe (2012, p. 29):

(...) é sobretudo na dança que a dupla presença do bailarino-espectador, também ela um encontro de corpos, se atualiza num diálogo intensificado, diálogo este tanto mais marcante para o nascimento das estesias por implicar um encontro no tempo e no espaço. Esse encontro não poderia ser adiado. Ele próprio provoca uma experiência de percepção no tempo e no espaço, uma travessia dessa experiência, de ambas as partes.

No que se refere à experiência enquanto *criador*, ter apresentado o resultado cênico-coreográfico desta pesquisa me possibilitou compartilhar um ponto de vista sobre a criação em dança que extrapola o sentido de *criação coreográfica*, por exemplo. A partir da *atuação* e da

reflexão do intérprete sobre o seu próprio fazer artístico, percebo que é possível resgatar de seu corpo, e das histórias de danças que nele estão inscritas, muito material para a criação. Ao ressignificar, atualizar e materializar essas histórias no presente, o intérprete torna-se um cocriador de múltiplas experiências e relações que podem ser estabelecidas com a dança. Dentre essas relações, tendo em vista os procedimentos empregados para a criação do solo *SAMO.VA.R*, destaco o importante modo de se relacionar com o passado e com a tradição que reside na prática da dança. Nesse sentido, cito novamente Laurence Louppe (*op. cit.*, p. 357, 358):

A memória, apoiada ou não em fontes objetivas, longe de construir um estudo de rotina num curso ou a gestão tranquila de uma herança, torna-se então um desafio, um projeto, uma interrogação aos corpos que geraram rupturas. Em vez de impor modelos, a memória ajuda-nos a avançar. Tal implica que a dança contemporânea interrogue a sua memória no seu próprio corpo. É aí que as obras fortes e necessárias partilham as suas urgências e interrogações.

Uma vez que levo para a cena um emaranhado de memórias inscritas em meu corpo, advindas de minhas experiências de criação com as coreógrafas Sayonara Pereira, Vanessa Macedo e Morena Nascimento, também trago à tona um pouco da história que essas mulheres-artistas vêm construindo na dança, bem como da tradição presente em seus próprios corpos. Sayonara Pereira (2011, p. 04), nos traz contribuições acerca disto:

É no palco da memória que acontecerá a intersecção das ideias, dos sentimentos, das subjetividades investigadas, espaço de inesperadas revelações. Composta por diferentes emoções, de diferentes períodos, perpassando por toda essência do intérprete, a memória das ações chegará até a “superfície” da carne parecendo uma matéria palpável, possibilitando uma quase reinvenção das próprias recordações.

É claro que não se pode apreender tudo do outro, nem mesmo ter a certeza de se ter apreendido a *coisa em si*, de fato, mas é possível dar certa continuidade a “uma tradição em curso que se materializa no presente” por meio do trabalho e da trajetória dessas coreógrafas. Portanto, enquanto intérprete do solo, cocrio a partir da relação com o “movimento dessa memória que se atualiza entre historicidades e temporalidades deslizantes” (NHUR, apud OLIVARES; PEREIRA, 2016, p. 20). Assim, atuo como um *corpo-testemunha* que reverbera, em sua dança, fatos experienciados; que encontra meios de totalizar processos revendo o que

se passou, reinventando o outro para mim mesmo e também para ele próprio, reinscrevendo-nos no curso deslizante da história. “Pois um corpo é uma maneira de experimentar o tempo. Cada corpo tem seu regime de temporalidade e regimes de temporalidades idênticos aproximarão corpos aparentemente distantes” (SAFATLE, 2015, p. 24).

O fato do solo criado também levar para a cena trechos de alguns espetáculos, concebidos em outros contextos e em outros momentos do passado pelas coreógrafas citadas, nos possibilita pensar em uma importante discussão, presente na contemporaneidade, relacionada à preservação das obras de dança. Nesse sentido, Laurence Louppe (*op. cit.*, p. 347, 348) nos presenteia com uma informação relevante:

É a Laban que se deve a ideia de fundar *uma biblioteca não verbal* para uso do bailarino. Seria um imenso intertexto que reuniria as obras coreográficas numa rede de abordagens e de percepções múltiplas, um arquivo onde se poderia decifrar, não os recursos ou as fontes da arte, mas o seu alcance. A preservação das obras, muito além de um *repertório* (termo um pouco redutor e demasiado tingido de corporativismo) que suscite um diálogo infinito entre as *copresenças*, entre as etapas do trabalho do corpo, mas também os seus sonhos: eis o desafio e, a nosso ver, a poética de uma dita *memória das obras*, que seria sobretudo uma preservação das linguagens e dos estados de corpo, tendo em conta menos a sua perpetuação do que o seu conhecimento e análise.

Para finalizar, a apresentação pública do solo despertou em mim uma sensação concreta, palpável e real de *estar adquirindo uma nova linguagem*; talvez porque tenha sido o momento em que me percebi comunicando, por meio da dança, pensamentos que movimentam esta pesquisa. É interessante notar como a percepção de adquirir uma nova linguagem (e poder lapidá-la ao longo do tempo) nos leva à autonomia sobre o próprio ato de pensar, sobre o próprio modo de agir, ser/estar e se relacionar com a sociedade. A aquisição de uma nova linguagem nos torna seres humanos capazes de olhar para o mundo com outras lentes, enxergando a realidade a partir de novas perspectivas. O domínio de uma nova linguagem nos possibilita elaborar e construir uma consciência crítica, redimensionando as maneiras como estabelecemos relações entre nossas existências e o tempo (histórico) em que vivemos. De um modo geral, adquirimos novas linguagens na tentativa de nos tornarmos, além de objetos, sujeitos de nossas próprias existências e, além de mero observadores, protagonistas de nosso mundo e de nossa própria realidade. Em suma, adquirir novas linguagens gera uma nova consciência (também sempre em movimento).

3º SINAL.

Ajustes Finais

“Confessemos nossa ignorância, mas não nos resignemos a julgá-la definitiva. Se há um além para as consciências, não vejo por que não descobriríamos como explorá-lo. Nada do que diz respeito ao homem pode ocultar-se, em princípio, do homem. Aliás, às vezes a informação que imaginamos muito longe, no infinito, está ao nosso lado, esperando que nos apeteça colhê-la.”

(Henri Bergson)

Últimas considerações e recomeços

Escrever as últimas palavras de um estudo como este nunca é fácil. Nesse momento, instaura-se sempre uma sensação de ter que finalizar algo que, talvez e possivelmente, esteja apenas começando, esboçando seus primeiros passos. Inevitavelmente, nos surgem muitas questões, tais como: para que nós, artistas-pesquisadores, trabalhamos? Para que e por que fazemos pesquisa? Para quem, e em função de que, nós, intérpretes, trabalhamos? Nesse sentido, tornam-se indispensáveis as palavras de Herbert Marcuse (2001, p. 117, 118):

(...) é preciso que um princípio de realidade qualitativamente diferente substitua o princípio de realidade repressivo. Dessa maneira, (...) a experiência fundamental da vida já não seria a luta pela existência, e sim a sua fruição. O trabalho alienado transformar-se-ia no livre jogo das forças e capacidades humanas. As consequências seriam o desaparecimento de toda transcendência vazia de conteúdo, e a liberdade deixaria de ser um projeto eternamente destinado à derrota. A produtividade seria determinada pela receptividade; a existência não seria vivenciada como um devir sempre fugidio e insatisfeito e sim como *ser-aí*, junto com aquilo que existe e que pode existir. (...) Se o trabalho se transformar em livre jogo das capacidades humanas, o sofrimento deixará de ser necessário para coagir os homens a trabalhar. Por si mesmos e tão somente por ser a satisfação de suas próprias necessidades, os homens trabalharão para construir um mundo melhor, onde a existência se satisfará a si mesma.

Acreditamos ser importante parar um pouco, respirar mais calmamente e nos dar tempo e espaço para refletirmos sobre essas questões. É importante que se crie fendas nessa lógica de produtividade desenfreada, sobretudo quando falamos de produção de pesquisa e de conhecimento. Aliás, o que é pesquisa em arte? O que é pesquisa em dança? Como descobrir e praticar novos modos de se fazer pesquisa em dança? O que queremos e o que ainda é preciso desvendar nesta área? Como operar e manusear os aspectos e elementos de uma pesquisa prática com a teoria? Tendo em vista as estratégias empregadas neste estudo, vale dizer que essas indagações (aparentemente sem respostas), estiveram presentes durante todo o percurso de desenvolvimento desta pesquisa, perpassando cada momento de escolha, de dúvida, de (in)certezas, interferindo também no modo como as reflexões foram construídas e aqui apresentadas.

No que tange à realização das entrevistas, não saberíamos concluir se esta foi, ou melhor, se é a melhor estratégia a ser adotada para investigarmos o tema aqui posto à prova. No entanto, o material que obtivemos a partir dos diálogos estabelecidos ao menos nos aproximou um pouco mais das particularidades, das questões e dos desafios enfrentados no cotidiano de trabalho das intérpretes entrevistadas, revelando-nos alguns de seus pensamentos e modos de refletir acerca do que significa ser (e atuar enquanto) intérprete de dança na contemporaneidade.

Ademais, devemos considerar que o contexto analisado nesta pesquisa compreende um determinado tipo específico de trabalho de intérprete, desenvolvido e praticado em companhias de dança. Nessas circunstâncias, a atuação do intérprete se dá em relação à uma estrutura já definida (ou, minimamente, pré-elaborada), que geralmente abrange a interação com práticas corporais, estéticas e poéticas específicas às linguagens (ou às escolhas) de determinados diretores-coreógrafos. Logo, acreditamos que as reflexões construídas acerca do intérprete, sob essas características, devem ser revisitadas e reinventadas frequentemente, pois a todo momento lhe chegam novos desafios a serem superados, novos modos de subjetivação, novos princípios e elementos criativos, talvez diferentes daqueles enfrentados e adotados por intérpretes independentes, sendo estes os próprios sujeitos propositores de suas práticas e criações artísticas. Em contrapartida, é importante ressaltarmos o aspecto político que reside numa organização em grupo. Atualmente, tendo em vista as enormes dificuldades (financeiras, éticas, poéticas) de manter uma companhia de dança, escolher (ou insistir) permanecer trabalhando em grupo torna-se uma ação de resistência; um modo político de existir no mundo. Além disso, é notória a expansão das forças criativas e capacidades humanas que a organização em grupo é capaz de promover.

Nesse sentido, adotamos apenas o termo *intérprete* neste estudo para também enfatizarmos a importância política desse ofício – o qual ainda resiste às práticas contemporâneas de criação em dança, nas quais as funções de *intérprete* e de *criador* estão cada vez mais se amalgamando –, e garantirmos elementos que nos revelam a riqueza que reside nesse modo de ser, estar, atuar e interagir com o mundo. Por meio de sua atuação, acreditamos que o intérprete tem a possibilidade de evidenciar e materializar tudo aquilo que nos escapa diariamente, aqueles pequenos detalhes com os quais não entramos em contato, que não notamos ou que nos passam despercebidos, que não conhecemos (e etc.), mas que passamos a conhecer no exato momento em que intérpretes lhes conferem corpo, imagem, movimento, ritmo, espaço. No instante em que despertam e trabalham certa autoconsciência

atenta à expressão de sentimentos e sensações, também nos fazem enxergar e perceber a poesia e a complexidade que cada movimento corporal, materializado em dança, traz consigo. Além disso, intérpretes têm, ainda, a capacidade (ou a oportunidade) de nos revelar e nos expor, sobretudo, nossas diferenças; aspectos que nos assemelham e nos fazem reconhecer-nos frágeis, incompletos, falhos: seres humanos.

Em relação aos assuntos abordados nesta pesquisa e à elaboração das reflexões aqui apresentadas, apenas lidamos com o fato de havermos conduzido as entrevistas em caráter de conversas, sem direcioná-las a nenhum assunto definido de antemão, a não ser para o tema central deste estudo. Consequentemente, (e levando em conta a dificuldade de encontrarmos uma teoria específica sobre a figura e o trabalho do intérprete), a escolha do material teórico consultado e empregado neste trabalho se relacionou diretamente com os principais pontos e questões que foram surgindo, mediante a realização das entrevistas. É certo que poderíamos ter melhor delineado alguns passos e definido investigar apenas os subtemas de análise e investigação apresentados no *Esquema 01*. Porém, esses eram os nossos interesses e os nossos pontos de vista (teóricos) em relação ao que deveria ser estudado e analisado. Entretanto, o contato com o campo nos revelou e nos apresentou outras questões e perspectivas sobre o intérprete e seu fazer artístico, com as quais tentamos lidar cuidadosamente, conferindo-lhes espaço para existirem também nesta pesquisa.

No que diz respeito ao solo criado, este foi o momento em que pudemos constatar que o intérprete, inevitavelmente, se constrói e se constitui apenas no fazer e no experimentar. Ao lançar-se no processo de tornar-se intérprete, o sujeito-intérprete experiencia sua própria reelaboração e (trans)formação na medida em que descobre e reinventa o mundo ao seu redor, por meio da sua dança. Existir em dança torna-se, assim, um caminho possível para tentarmos esboçar e praticar certa resistência aos modos como nossos corpos são solicitados e constituídos pelas práticas diárias do cotidiano, com seus hábitos e costumes determinados ou influenciados pela vida em sociedade. Com efeito, e para além, a criação do solo também foi uma experiência que nos evidenciou, talvez, os maiores desafios de se realizar uma pesquisa teórico-artística em dança, suscitando várias questões. Seria essa a melhor maneira para realizarmos tal pesquisa? A elaboração e apresentação de um solo é um modo efetivo para articularmos as reflexões oriundas do desenvolvimento de uma pesquisa acadêmica? O que escolher para criar e colocar em movimento? Qual a contribuição da criação de um solo para pesquisas acerca do intérprete de dança?

Não obstante, ao final desse processo investigativo, emergem muito mais questões do que respostas. Como lidar com os desafios de uma pesquisa de campo, onde diariamente surgem novos problemas, indagações, perspectivas e soluções? Como acompanhar e abarcar a agilidade das transformações (em curso) nos modos de criação e produção em dança? Qual a melhor maneira de conduzir uma pesquisa sobre intérpretes de dança e de estruturar seus dados? Diante dos percalços enfrentados durante a realização deste estudo, outras questões, neste momento, também se fazem notar, uma vez que podem servir, se não como um norte, apenas como inspirações para novos estudos ou para a continuidade desta investigação. Dentre elas, podemos citar: como os intérpretes vêm interferindo e contribuindo com a criação e desenvolvimento de novas maneiras de se fazer e pensar a dança na contemporaneidade? Como os modos de produção artística (para além do investigado nesta pesquisa, relativo à estrutura de companhias de dança), bem como os programas de apoio e incentivo financeiro, presentes na contemporaneidade, vêm delineando os intérpretes de dança? Como as relações estabelecidas com diretores-coreógrafos constroem, influenciam e (trans)formam o fazer artístico de intérpretes de dança? Como as relações entre diferentes técnicas, linguagens e procedimentos de preparação corporal vêm interferindo na constituição de sujeitos-intérpretes? Como as universidades vêm atuando na formação e geração de novos sujeitos-intérpretes?

Para adentrarmos a essas questões, reconhecemos que anos e mais anos de pesquisa continuada são necessários, com vistas a fornecer-nos pistas de como a dança vem passando por transformações e reinventando-se ao longo dos anos. Contudo, quando falamos de dança, não devemos nos esquecer de considerar sua característica de ser uma arte efêmera, complexa, mutável. Ou seja, qualquer tentativa de concluir algo, aprisionar conceitos, definir termos e especificidades concernentes à essa arte pode ser muito perigosa e demasiado precipitada. Sendo assim, acreditamos que a procura por caminhos que nos levem a investigar a figura e o fazer artístico dos intérpretes de dança, na contemporaneidade, deve ser contínua e persistente. Ademais, é importante que o intérprete de dança também seja instigado a se apropriar, cada vez mais, da busca pelo desenvolvimento de sua autonomia e de sua capacidade de reflexão sobre seu ofício, criando seus próprios meios para reinventar-se, reelaborar-se e mergulhar dentro de si (e do outro) a cada novo processo criativo.

Epílogo

“Que cada movimento teu passe da rigidez à leveza.

Que cada movimento teu tenha por sagradas as leis do corpo e do espaço.

Que cada movimento teu emergja das profundezas do corpo e da alma.

Que cada movimento teu seja independente dos moldes terrenos.

Que cada movimento teu seja preenchido pela energia formadora que emana no espaço.

Que cada movimento teu venha de uma alma liberada dos vínculos acidentais.

E que viva em ti uma outra pessoa: que leves a sua alma junto com a tua ao coração de
Deus.

E que ore a Deus junto aos outros: que estejas livre das agitações da sexualidade terrena,
livre para a união com Deus.

Que o teu movimento seja um chamado àqueles que o veem para sair da prisão e, como
uma corrente da paixão no espaço, como algo que vai além das fronteiras terrenas, para
entrar em Deus.”⁷³

⁷³ *Oração ao Dançarino*, de Fritz Böhme, presente em seu ensaio *Der Tanz der Zukunft*, de 1926 (apud ROPA, 2014, p. 86).

Referências

- ARAUJO SILVA, Antônio C. **A gênese da Vertigem**: o processo de criação de *O Paraíso Perdido*. São Paulo: Dissertação de mestrado (ECA/USP), 2002.
- _____. **A Encenação no Coletivo**: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. São Paulo: Tese de doutorado (ECA/USP), 2008.
- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BANOV, Luiza Romani F. **Dança Teatral**: reflexões sobre a poética do movimento e seus entrelaços. Campinas: Dissertação de mestrado (UNICAMP), 2011.
- BARDET, Marie. **A filosofia da dança**: um encontro entre dança e filosofia. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2014.
- BAUMGÄRTEL, Stephan. **Subjetividades na cena contemporânea**: expor a encenação citacional e suas lacunas. S. J. Rio Preto, SP: Revista FIT, 2008.
- BERGSON, Henri. **A Energia Espiritual**. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2009.
- _____. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2010.
- BOFF, Leonardo. **A Águia e a galinha**: uma metáfora da condição humana. 16 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- BONDÍA, Jorge L. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Educação, n. 19, p. 20-28, 2002.
- BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BRINKMANN, S.; KVALE, S. **InterViews**: learning the craft of qualitative research interviewing. California: SAGE Publications, 2nd ed, 2009.
- CASTRO, Juliana F. **Dança, Corpo e Paradigma Emergente**: conexões e aproximações. Curitiba: O Mosaico – Revista de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná, n. 06, p. 90-102, 2011.

CÂNDIDO, Carla L. **Freud: um monista mentalista?** São Paulo: Revista Psicologia – Teoria e Pesquisa/USP, v. 19, n. 02, p. 127-133, 2003.

CUNNINGHAM, Merce. **O dançarino e a dança:** conversas com Jacqueline Lesschaeve. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

CYPRIANO, Fabio. **Pina Bausch.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DENZIN, N. K. **Planejamento da pesquisa qualitativa:** teorias e abordagens. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DESGRANGES, Flávio. **A inversão da olhadela:** alterações no ato do espectador teatral. São Paulo: Ed. Hucitec, 2012.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro:** Repetição e Transformação. São Paulo: Hucitec, 2000.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico; as heterotopias.** São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida.** São Paulo: Nova Fronteira, 1990.

GEERTZ, Clifford. **O saber local:** novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

GIL, José. **O movimento total:** o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GREINER, Christine. **O Corpo:** pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. **O Corpo em Crise:** novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

GUMBRECHT, Hans-Ulrich. **Produção da presença:** o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto Editora PUC-Rio, 2010.

HAAS, Aline; GARCIA, Ângela. **Ritmo e Dança.** Canoas: Ed. ULBRA, 2003.

HUYSEN, Andreas. **Mapeando o Pós-Moderno.** In: Heloísa Buarque de Hollanda (org.). **Pós-Modernismo e Política.** Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

KERKHOVE, Marianne Van; PICKELS, Antoine; et al. **Dossiê: Dança e Dramaturgia**. Trad. Cássia Navas. Bruxelas: Contredanse, 1997.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. (Org. Lisa Ullmann). São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LANGER, Susanne. **Sentimento e Forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LAUNAY, Isabelle. **A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação**. Salvador: Revista Dança, v. 2, n. 1, p. 87-100, jan/jun 2013.

_____. **Poétiques de la citation en danse**. d'un faune (éclats) du Quatuor Albrecht Knust, avant-après 2000. In LAUNAY, I.; PAGÈS, S. **Mémoires et Histoire em Danse**. Paris: L'Harmattan, 2010.

LEHMANN, Hans-T. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MANZINI, Eduardo J. **Entrevista Semi-estruturada: análise de objetivos e de roteiros**. Depto de Educação Especial do Programa de Pós-Graduação em Educação, UNESP, Marília, SP, 2004. Disponível em: <http://www.sepq.org.br/IIsepeq/anais/pdf/gt3/04.pdf>

MARCONDES FILHO, C. **O princípio da razão durante: o conceito de comunicação e a epistemologia metapórica**. São Paulo: Paulus, 2010.

MARCUSE, Herbert. **Cultura e Psicanálise**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **A dimensão estética**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1997.

MENDES, Maria I.; NÓBREGA, Terezinha. **Corpo, natureza e cultura: contribuições para a educação**. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Educação/ANPEd, n. 27, 2004.

MILITO, Marina. **A utilização do gestual cotidiano em Kontakthof, de Pina Bausch – dançado por três gerações**. Campinas: Dissertação de mestrado (UNICAMP), 2012.

MORIN, Edgar. **O paradigma perdido: a natureza humana**. Lisboa: Publicações Europa-América, 3ª ed., 1973.

NAJMANOVICH, Denise. **O sujeito encarnado**: limites, devir e incompletude. In: LIMA; KNOBLOCH (org.). **Cadernos de subjetividade** (p. 309-328). São Paulo: Editora da PUC/Núcleo de estudos e pesquisas da subjetividade, 1997.

_____. **O sujeito encarnado – questões para pesquisa no/do cotidiano**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

NHUR, Andréia. **O vírus moderno**: olhares sobre a experiência do LAPET^T. In: OLIVARES; PEREIRA (org.). **Trajetórias em construção**. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NOVARINA, Valère. **Carta aos atores e para Louis de Funes**. São Paulo: 7 Letras, 2009.

OLIVARES, L.; PEREIRA, S. (org.). **Trajetórias em construção**: escritos cênicos dos pesquisadores do LAPET^T. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

OLSEN, Mark. **As máscaras mutáveis do Buda Dourado**: ensaios sobre a dimensão espiritual da interpretação. São Paulo: Perspectiva, 2004.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Vozes, 1977.

PAIXÃO, Paulo. **Quando o drama se apodera da dança**. São Paulo: Revista Sala Preta – PPGAC/ECA/USP, v. 10, 2010.

_____. **Coreografia: gramática da dança**. Site: idança.net, 2003. Disponível em: <http://idanca.net/coreografia-gramatica-da-danca/>

PEREIRA, Sayonara. **Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO**: Espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. **Corpos que esboçam memórias**. Anais do 2º Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA), 2011. Disponível em: <http://www.portalandia.org.br/anaisarquivos/5-2011-10.pdf>.

_____. **Articulando pedagogias que se entrelaçam e se (re)criam**. In: **Rituais e Linguagens da Cena**: trajetórias e pesquisa sobre o corpo e ancestralidade. Curitiba, PR: Editora CRV, 2012.

PRÓCHNO, Caio César S. **Corpo do Ator**: Metamorfoses, Simulacros. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999.

QUILICI, Cassiano S. **Antonin Artaud**: teatro e ritual. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROCHA, Thereza. **Dança e liquidade**: um estudo sobre tempo e imanência na dança contemporânea. Salvador: Dança, v. 2, n. 1, p. 9-21, 2013.

ROMANO, Lúcia R. V. **Por uma teoria da atuação**. 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/pesquisator/article/view/52350>

ROPA, Eugênia C. **A dança e o agit-prop**: os teatros não teatrais na cultura alemã do início do século XX. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. **O solo de dança no século XX**: entre proposta ideológica e estratégia de sobrevivência. Santa Catarina: URDIMENTO – Revista de Estudos das Artes Cênicas, CEART/UEDESC, v. 1, n. 12, p. 61-72, 2009.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado – Processo de Criação Artística**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2004.

SCHULMANN, Nathalie; KERKHOVE, Marianne Van; et al. **Dossiê: Dança e Dramaturgia**. Trad. Cássia Navas. Bruxelas: Contredanse, 1997.

SEARLE, John R. **Consciência e Linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

SILVA, Soraia M. **Expressionismo**: Dança de (Mu)danças. In: GUINSBURG, Jacó (org.). O Expressionismo. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SPINDLER, Patrícia; FONSECA, Tania M. **Dançando o Pesar do Mundo**. Florianópolis: Psicologia & Sociedade, vol. 20, n° 3, p. 323-330, 2008.

VALÉRY, Paul. **Filosofia da Dança**. Tradução de Charles Feitosa. Rio de Janeiro: Revista O Percevejo online, v. 03, n. 02, agosto-dez / 2011.

VILLAÇA, Nízia; GÓES, Fred. **Em nome do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

WALTHER, Suzanne K. **The Dance Theatre of Kurt Jooss**. EUA/UK: Psychology Press, 1997.

ZAMBONI, Sílvia. **A pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência**. 3ª Ed. Campinas: Autores Associados, 2006.

ZIMMERMANN, Elisabeth (org.). **Corpo e individuação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

Links do Youtube

- Veronique Doisneau:

<https://www.youtube.com/watch?v=OIuWY5PInFs&list=PL439E2B2C2CC2533C>

https://www.youtube.com/watch?v=FjPcRRH_4CM

<https://www.youtube.com/watch?v=L10LIVPE-kg>

<https://www.youtube.com/watch?v=TfsOj4a2ggA>

- Eduardo Galeano (*Un mar de fueguitos*)

<https://www.youtube.com/watch?v=DaU1Pv4u1ws>

Principais espetáculos assistidos durante a realização da pesquisa

“Sem Título” (2014) – Cia Fragmento de Dança (SP).

“Imagem-nua e outros contos” (2014) – Cia Perversos Polimorfos (SP).

“Xapiri Xapiripë, lá onde a gente dançava sobre espelhos” (2014) – Cia 8 Nova Dança (SP).

“Outras portas, outras pontes” (2014) – Cia Sansacroma (SP).

“Albedo” (2014) – Cia Maurício de Oliveira & Siameses (SP).

“Nossos sapatos” (2014) – Núcleo Mercearia de Ideias (SP).

- “Terra Trêmula” (2014) – Dual cena contemporânea (SP).
- “O canto preso” (2014) – Cia Carne Agonizante (SP).
- “Copyleft” (2014) – J.Gar.Cia de Dança Contemporânea (SP).
- “Histórias da ½ noite” (2015) – J.Gar.Cia de Dança Contemporânea (SP).
- “1ª Suíte para Violoncelo” (2015) – J. Gar.Cia de Dança Contemporânea (SP).
- “Clarabóia” (2015) – Morena Nascimento e Andreia Yonashiro (SP).
- “Rêverie” (2015) – Morena Nascimento (SP).
- “Intérpretes em crise” (2015) – de Clarice Lima e Aline Bonamin (SP).
- “Antony and the Ohnos” (2015) – com Antony e Yoshito Ohno.
- “Sim” (2015) – Key Zetta & Cia (SP).
- “Eu em ‘Ti” (2015) – Cia Carne Agonizante (SP).
- “Estado Independente” (2015) – Cia Carne Agonizante (SP).
- “Colônia Penal” (2015) – Cia Carne Agonizante (SP).
- “Movimento para um homem só” (2015) – Cia Perversos Polimorfos (SP).
- “Novos Experimentos” (2015) – In Saio Cia de Arte (SP).
- “Platô” (2015) – In Saio Cia de Arte (SP).
- “Dançographismus III” (2015) – Balé da Cidade de São Paulo (SP).
- “Fio da Meada” (2015) – Balé da Cidade de São Paulo (SP).
- “Árvore do Esquecimento” (2015) – Balé da Cidade de São Paulo (SP).
- “Cenas a 37” (2015) – Balé da Cidade de São Paulo (SP).
- “Enthusiastic Dance on the Grave” (2015) – Ko Murobushi (Japão).
- “Tragédie” (2015) – Ballet du Nord (França).
- “Vinil de Asfalto” (2015) – Edson Beserra e seu composto de ideias (RJ).

- “As estrelas são para sempre?” (2015) – Grupo Katharsis Teatro (SP).
- “Como superar o grande cansaço” (2015) – Criação solo de Eduardo Fukushima (SP).
- “Entre contenções” (2015) – Criação solo de Eduardo Fukushima (SP).
- “Um corpo só” (2015) – Criação solo de Vanessa Macedo (Cia Fragmento de Dança/SP).
- “Vão(S)” (2015) – LAPETT/ECA-USP (SP).
- “Intempéries – rumações sobre pertencer” (2015) – Mumbra Corpomóvel (SP).
- “Canto para rinocerontes e homens” (2016) – Teatro do Osso (SP).
- “Blanche” (2016) – CPT/SESC e Grupo de Teatro Macunaíma (SP).
- “Cabras – cabeças que voam, cabeças que rolam” (2016) – Cia Teatro Balagan (SP).
- “Na selva das cidades em obras” (2016) – Mundana Companhia (SP).
- “Desmonte” (2016) – Criação solo de Juliana Moraes (SP).
- “Porque somos mutantes” (2016) – Cia Fragmento de Dança (SP).
- “Céu de Espelhos” (2016) – Irupé Sarmiento e Samuel Kavalerski (SP).
- “Dançographismus IV” (2016) – Balé da Cidade de São Paulo (SP).
- “Memórias Impressas” (2016) – Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (SP).
- “Pó” (2016) – Mumbra Corpomóvel (SP).
- “Mudar: improviso transitivo” (2016) – Criação solo de Daniela Moraes (SP).
- “MayBe” (2016) – Natalia Mallo (BR/Reino Unido).
- “Deslocamentos” (2016) – Marta Soares (SP).
- “Percursos Transitórios” (2016) – Criação solo de Zélia Monteiro (SP).
- “This is not about me” (2016) – Criação solo de Gabriel Fernandez Tolgyesi (SP).
- “Nuvens Insetos” (2016) – Cia Fragmento de Dança (SP).