Universidade de São Paulo
Escola de Comunicação e Artes

Luiza Romani Ferreira Banov

– GRAFIAS DA DANÇA EM DESLOCAMENTO –
experiência, memória e transmissibilidade

São Paulo, 2020.

Luiza Romani Ferreira Banov

– GRAFIAS DA DANÇA EM DESLOCAMENTO –
experiência, memória e transmissibilidade

Tese 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 Doutora em Artes Cênicas.

Área de concentração:

Teoria e Prática do Teatro

Linha de pesquisa:

Texto e Cena

Orientação:

Prof.^a Dr.^a Sayonara Sousa Pereira

São Paulo, 2020.

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 inseridos pelo(a) autor(a)

BANOV, Luiza Romani Ferreira
Grafias da dança em deslocamento : experiência, memória e
transmissibilidade / Luiza Romani Ferreira BANOV ;
orientadora, Sayonara Sousa Pereira. -- São Paulo, 2020.
307 p.: il.

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

Bibliografia
Versão corrigida

1. Transmissibilidade em dança 2. Processo de criação 3.
Corpo memorial 4. Coreografia 5. Dramaturgias em
deslocamento I. Pereira, Sayonara Sousa II. Título.

CDD 21.ed. - 792.8

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: BANOVA, Luiza Romani Ferreira

Título: **GRAFIAS DA DANÇA EM DESLOCAMENTO** - *experiência, memória e transmissibilidade*

Tese 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 Doutora em Artes Cênicas.

Aprovado em 17 de outubro de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Presidente: Professora Dr.ª Sayonara Sousa Pereira

Instituição:

Titular:

Instituição:

Titular:

Instituição:

Titular:

Instituição:

Titular:

Instituição:

Dedico este trabalho
à Sayô, pela garra e coragem de sua trajetória.

Aos meus pais e irmão.

À Sophia, Catharina, Maria Thereza e Carlos,
seres que me inspiram a permanecer em movimento.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, às Forças do Universo e seu condutor, por possibilitarem os CAMINHOS percorridos.

À **Escola de Comunicação e Artes** da USP, por ser pública e por permitir espaços de troca, investigação e devaneio. A seus funcionários e professores, que edificam esse espaço.

À **Marli** e ao **José Roberto Ferreira**, pais precisos e amados para esta minha estadia na Terra. Eles que me mostram todos os dias a fragilidade e potência do ser humano e que, em suas essências, me alimentam de pesquisa e poesia desde sempre.

Ao **Carlos Henrique** que, na liberdade do amor sincero, caminha ao meu lado errando, acertando e aprendendo muito.

A **Maria Thereza**, **Catharina** e à **Sophia** parceiras, minhas mestras e companheiras.

À avó **Yolanda Romani** que pôde, com seu sorriso e grande disposição, me inspirar.

À avó **Carmem Ferreira** (*in memorian*), a quem a doçura sempre me alimentou.

Ao avô **Josué Ferreira** (*in memorian*), que inspira pela garra e coragem.

Ao avô **Vado** (*in memorian*), que trouxe a força da ação em sua arte manual.

Meus avós desaguam em meus queridos tios, tias, primos e primas, a quem também agradeço pela ancestralidade que nos une e nos transforma.

Ao meu querido irmão, **Murillo Ferreira**, e à **Verônica Vitti** por acolherem meu trabalho.

À **Aurea Menten** por estar presente em momentos cruciais deste trajeto e de todos os outros, ao **Fernando**, **Fabio** e **Laure** pela amizade.

A **Maria Lucia e Diniz**, que me cuidaram desde pequena e, simbolicamente, entre tantas coisas me presentearam com a caixinha de *SOPRO*.

Aos queridos amigos gaúchos **Neusa, Bob, Otavinho** que, mesmo em distância física, fortalecem este trabalho no amor e afetividade.

Aos professores e professoras titulares e suplentes da banca examinadora desta tese.

À **Prof.^a Dr.^a Royona Mitra** que, gentilmente, movimentou os caminhos desta tese, encorajando-me a pesquisar o que estivesse próximo a mim enquanto pesquisadora e me desafiando a encarar esta possibilidade.

Aos “lapettianos”, **Aline Serzedello Villaça, Ametonyo Silva, Carla Ávila, Dada Felix, Daniel Costa, Danilo Oliveira, Juliana Moraes, Karina Almeida, Leticia Oliveira, Luana Joya, Luciano Mendes de Jesus, Maira do Nascimento, Nadya Moretto, Robson Lourenço, Sophia Vilasboas Slomp, Wesley Fernandez, Vanessa Macedo** que, lado a lado nesta caminhada, puderam, cada um a sua maneira, inspirar e compartilhar indagações na arte e pesquisa.

A **Sue Giles e Penny Baron**, que se dispuseram, literalmente, a cruzar o oceano no intuito de compartilhar experiências, fortalecendo nossa tese sobre encontro e transmissibilidade que existe no campo artístico.

À **Marina Henrique**, que se despiu e se entregou quando a convidei para o trabalho, sendo, além de uma inspiração artística, uma grande amiga.

À artista **Luiza Braz Batista**, que inspira as relações de afeto e trânsito deste processo.

Aos artistas **Arthur Kolbetz, Ana Paula Neves, Bruno De Castro Silva, Camila Sant’ana, Danilo Trimmer, Estér Ferreira Leite, Fernanda Ferreira, Gabriel Goes, Ivy Calejon, Jayana Gandhi, João Maria Silva Junior, José Augusto Neves, Marina Henrique, Márcio Sartório, Nanah D’Luize, Paulo Heise, Tiago De Luca, Vera Cristina Athayde, Yuri Peron, Rodrigo Oliver, Virgilio Machado** que, de uma maneira ou de outra, fortaleceram e contribuíram imensamente para esta caminhada. Muitas vezes concretizando os pilares deste trabalho e permitindo trocas ricas de afetos e criatividade.

À **Escola Novalis**, seu corpo docente, pais e alunos, que fazem desta escola um lugar onde podemos seguir aprendendo sobre os seres humanos, sobre a vida e, principalmente, sobre seus movimentos sendo antes de tudo uma extensão de nossa casa e família.

Às alunas **do Núcleo Dédalos** que, entre aulas de movimento e muita filosofia, sempre

inspiraram as reflexões aqui apresentadas.

À **Fabi Bernardes** e aos parceiros que se dispõem a “girar” comigo fortalecendo os caminhos do movimento.

À **Tania**, nossa fada madrinha que está sempre disposta a nos ajudar.

À **Leticia Olivares**, que aceitou mergulhar no caos deste “meu” mundo, contribuindo na lapidação das técnicas acadêmicas.

Ao **Gustavo Domingues** que, com muita euforia, se dispôs a poetizar esta escrita em imagem.

A **Aurea, Cris Castro, Leza, Maria Eduarda, Maria Thereza, Catharina e Sophia** que, de ponto em ponto, contribuíram para algumas das tramas que enlaçam o trabalho.

À **Ivana Vandemiatti**, que despertou em mim a magia, ludicidade e segredos do corpo em movimento.

A todos os professores do Departamento de Artes da UNICAMP, em especial ao professor **Dr. Eusébio Lobo** por, gentilmente, me iniciar à pesquisa acadêmica.

Por último e como encerramento deste ciclo, à minha orientadora **Prof.^a Dr.^a Sayonara Sousa Pereira** por se dispor a orientar este trabalho com ética e honestidade. Agradeço a inspiração artística, acadêmica e humana. Honro nosso encontro nesta dimensão.

RESUMO

BANOV, Luiza Romani Ferreira. Grafias da dança em deslocamento - *experiência, memória e transmissibilidade*. 2020. 306 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

A presente pesquisa sustenta, como propulsoras, quatro práticas criativas: *CAMINHOS 1998/2017*, *SOPRO* (2011, 2013, 2015), *No coração uma semente* (2015) e *...labirintos intermitentes...* (2017), todas tendo seu processo desenvolvido na cidade de Piracicaba, interior do estado de São Paulo. A dança que atravessou estes quatro processos permitiu o reconhecimento de fatores inerentes e comuns a eles: o deslocamento espaço/temporal, a experiência, a memória e a transmissibilidade. Esta realidade nos levou à investigação desses elementos comuns para ampliar a percepção dos mesmos enquanto condutores dos processos criativos, encontrando, assim, pontos de conexão e de desconexão que possibilitem a reflexão dos possíveis deslocamentos presentes nas grafias destas danças. Então, é possível afirmar que a dança transita por movimentos e histórias corporais desenvolvidos por bailarinos/contadores de histórias. Dessa maneira, a grafia dos movimentos se move através do tempo e do espaço, e também de um corpo para outro. E é nesse sentido que arquivos, testemunhos e, especialmente, a “oralidade” do corpo tornam-se elementos fundamentais para que a ortografia permaneça, mesmo que novas intensidades e tensões de movimento sejam criadas. Autores como Nelson (2013), Ingold (2011), Klein (2018), entre outros, amparam a pesquisa.

Palavras-chave: Transmissibilidade em dança. Processo de criação. Corpo memorial. Coreografia. Dramaturgias em deslocamento.

ABSTRACT

BANOV, Luiza Romani Ferreira . Título: Dance graphics in displacement - *experience, memory and transmissibility*. 2020. 306 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

The present research supports, as drivers, four creative practices: *CAMINHOS 1998/2017*, *SOPRO* (2011, 2013, 2015), *No coração uma semente* (2015) and *...labirintos intermitentes...* (2017), all having their process developed in the city of Piracicaba, in the state of São Paulo. The dance that went through these four processes allowed the recognition of factors inherent and common to them: the space/time displacement, experience, memory and transmissibility. This reality led us to investigate these common elements to broaden their perception as drivers of creative processes, thus finding points of connection and disconnection that make it possible to reflect on the possible displacements present in the spellings of these dances. So, it is possible to say that dance moves through body movements and stories developed by dancers/storytellers. In this way, the spelling of the movements moves through time and space, and also from one body to another. And it is in this sense that archives, testimonies and, especially, the “orality” of the body become fundamental elements for the orthography to remain, even if new intensities and tensions of movement are created. Authors such as Nelson (2013), Ingold (2011), Klein (2018), among others.

Keywords: Dance transmissibility. Creative process. Memorial body. Coreography. Displaced dramaturgies.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1.....	22	FIGURA 49.....	104	FIGURA 96.....	197
FIGURA 2.....	23	FIGURA 50.....	104	FIGURA 97.....	197
FIGURA 3.....	24	FIGURA 51.....	104	FIGURA 98.....	197
FIGURA 4.....	25	FIGURA 52.....	105	FIGURA 99.....	214
FIGURA 5.....	26	FIGURA 53.....	105	FIGURA 100.....	215
FIGURA 6.....	27	FIGURA 54.....	105	FIGURA 101.....	216
FIGURA 7.....	28	FIGURA 55.....	141	FIGURA 102.....	216
FIGURA 8.....	29	FIGURA 56.....	142	FIGURA 103.....	224
FIGURA 9.....	30	FIGURA 57.....	142	FIGURA 103.1.....	225
FIGURA 10.....	31	FIGURA 58.....	143	FIGURA 103.2.....	225
FIGURA 11.....	38	FIGURA 59.....	143	FIGURA 104.....	226
FIGURA 12.....	38	FIGURA 60.....	144	FIGURA 105.....	227
FIGURA 13.....	39	FIGURA 61.....	144	FIGURA 106.....	228
FIGURA 14.....	39	FIGURA 62.....	145	FIGURA 107.....	229
FIGURA 15.....	40	FIGURA 63.....	145	FIGURA 108.....	230
FIGURA 16.....	40	FIGURA 64.....	146	FIGURA 109.....	231
FIGURA 17.....	41	FIGURA 65.....	146	FIGURA 110.....	232
FIGURA 18.....	41	FIGURA 66.....	146	FIGURA 111.....	235
FIGURA 19.....	42	FIGURA 67.....	146	FIGURA 112.....	235
FIGURA 20.....	42	FIGURA 68.....	147	FIGURA 113.....	236
FIGURA 21.....	42	FIGURA 69.....	147	FIGURA 114.....	236
FIGURA 22.....	43	FIGURA 70.....	148	FIGURA 115.....	236
FIGURA 23.....	43	FIGURA 71.....	148	FIGURA 116.....	252
FIGURA 24.....	46	FIGURA 72.....	149	FIGURA 117.....	253
FIGURA 25.....	47	FIGURA 73.....	149	FIGURA 118.....	253
FIGURA 26.....	53	FIGURA 74.....	150	FIGURA 119.....	254
FIGURA 27.....	53	FIGURA 74.1.....	150	FIGURA 120.....	254
FIGURA 28.....	54	FIGURA 75.....	152	FIGURA 121.....	255
FIGURA 29.....	54	FIGURA 76.....	161	FIGURA 122.....	255
FIGURA 30.....	55	FIGURA 77.....	162	FIGURA 123.....	276
FIGURA 31.....	55	FIGURA 78.....	162	FIGURA 124.....	287
FIGURA 32.....	59	FIGURA 79.....	162	FIGURA 125.....	288
FIGURA 33.....	59	FIGURA 80.....	162	FIGURA 126.....	289
FIGURA 34.....	60	FIGURA 81.....	162	FIGURA 127.....	290
FIGURA 35.....	60	FIGURA 82.....	163	FIGURA 128.....	291
FIGURA 36.....	61	FIGURA 83.....	163	FIGURA 129.....	292
FIGURA 37.....	61	FIGURA 84.....	163	FIGURA 130.....	293
FIGURA 38.....	62	FIGURA 85.....	164	FIGURA 131.....	299
FIGURA 39.....	92	FIGURA 86.....	164	FIGURA 132.....	300
FIGURA 40.....	93	FIGURA 87.....	189	FIGURA 133.....	301
FIGURA 41.....	94	FIGURA 88.....	191	FIGURA 134.....	302
FIGURA 42.....	94	FIGURA 89.....	191	FIGURA 135.....	303
FIGURA 43.....	95	FIGURA 90.....	192	FIGURA 136.....	304
FIGURA 44.....	95	FIGURA 91.....	194	FIGURA 137.....	305
FIGURA 45.....	96	FIGURA 92.....	194	FIGURA 138.1.....	306
FIGURA 46.....	96	FIGURA 93.....	194	FIGURA 138.2.....	306
FIGURA 47.....	103	FIGURA 94.....	194		
FIGURA 48.....	104	FIGURA 95.....	195		

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: PRELÚDIO ou PONTO BAIXO	13
<i>Reminiscências</i>	16
1 _ PRIMEIRO ENLACE: CAMINHOS 1998/2017	20
VARAL DE MEMÓRIAS I_1	22
1.1 Arquivos e transmissão, relíquias de um passado	33
<i>1.1.1 Registro de criação</i>	38
VARAL DE MEMÓRIAS I_2	46
1.2 Resquícios do processo e seus diálogos	48
<i>1.2.1 Registro de criação da remontagem</i>	53
1.3 Origem	56
VARAL DE MEMÓRIAS I_3	59
<i>1.3.1 Roteiro coreográfico da remontagem</i>	63
1.4 Metodologia de corpo a corpo	65
<i>1.4.1 Caminhos na visão criadora</i>	73
Entrelace I _ Experiências	76
2 _ SEGUNDO ENLACE: SOPRO_em três tempos	90
VARAL DE MEMÓRIAS II	92
2.1 Histórias de si	99
<i>2.1.1 Registro de criação</i>	103
2.2 Solo na dança?	106
2.3 Do eu ao outro e vice-versa	110
2.4 Metodologia de corpo a corpo	113
<i>2.4.1 Roteiro coreográfico da remontagem</i>	116
<i>2.4.1.1 Tessituras</i>	120
Entrelace II _ MEMÓRIA	123
3 _ TERCEIRO ENLACE: uma dança para depois ...labirintos intermitentes...	139
VARAL DE MEMÓRIAS III	141

3.1 Do interior ao artista	153
3.1.1 <i>Registro de Criação</i>	161
3.2 Tradições, traduções, transmissões	165
3.3 Etc. etc. etc... e o artista	170
3.3.1 <i>Roteiro coreográfico</i>	176
3.4 Variações sobre o caminhar	186
3.4.1 <i>Labirintos</i>	193
Entrelace III _ Transmissibilidade	200
4 _ QUARTO ENLACE: no coração uma semente ou um rio de (des)encontros	212
VARAL DE MEMÓRIAS IV_1	214
4.1 Hibridismo e linguagens em transição	219
4.1.1 <i>Registro de criação</i>	224
4.1.2 <i>Roteiro coreográfico</i>	233
4.2 Caminhos para o encontro: criar espaços para uma dança	239
4.2.1 <i>Relatório da diretora Sue Giles ao Núcleo Dédalos</i>	245
4.2.2 <i>Polyglot Theater, uma experiência intercontinental</i>	249
VARAL DE MEMÓRIAS IV_2	252
4.3 O pedagógico como cruzamento de mundos	256
4.3.1 <i>Relatos anônimos da experiência</i>	260
Entrelace IV _ Deslocamentos	261
5 _ IN CONCLUSÕES _ Arremates	271
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	277
ANEXO I	287
ANEXO II	294
ANEXO III	297
ANEXO IV	299

Através do *sumário* apresentamos uma sugestão de caminho para a leitura, entretanto, esta pode ser realizada de maneira dinâmica de acordo com a escolha do leitor, ou seja, não requer que a ordem seja seguida, necessariamente.

----- **INTRODUÇÃO: PRELÚDIO ou PONTO BAIXO** -----

A presumida ciência que temos do tempo se esvai no passado que já não é, no futuro que ainda não é, e o presente não permanece. Este é arrastado tão rapidamente do futuro ao passado que não tem extensão na duração, um momento incapturável, posto que não permanece.

(Astrid Sayegh)

De onde parte o começo? O que o inicia? Qual o ponto de partida? A tese que vem a seguir convida o leitor a ter um olhar ampliado diante de questões que consideramos básicas da vida, como experiência, memória e transmissibilidade e como as mesmas estão intrinsicamente relacionadas ao processo de criação em dança, tema de nosso estudo. São três pilares que percebemos como condutores das indagações discutidas nesta tese e os quais consideramos como fundamentais para a existência humana e suas relações elaboradas no mundo, local que coexistem neste tempo/espço.

O trabalho, entretanto, não vislumbra elucidar estes conceitos em âmagos científicos e/ou filosóficos, estes conceitos atravessam e se revelam como motores motivacionais participantes dos processos criativos, ações artísticas relacionadas ao corpo em movimento, a dança. É, portanto, a dança o fio condutor das investigações que vamos apresentar ao longo destas páginas; são práticas criativas e processos inacabados que nos permitem tomar distância e observar o que os caminhos por si mesmos revelam e inspiram diante da comunhão de uma prática reflexiva, afinal, o fato que não se pode desconsiderar é que o movimento sempre foi um norteador dos caminhos de compreensão do mundo da pesquisadora que aqui vos fala.

Historicamente sabemos que a arte foi e ainda é marginalizada enquanto geradora de conhecimento, entretanto, muitos autores revogam esta crença e lutaram por inserir cada vez mais a arte enquanto propulsora da sabedoria. É o caso de Alves (2014), Klein (2018), Jeschke (2007), Martins (2015), Steiner¹ (1988), entre outros. Desta maneira, compreendemos que estas práticas são também formas de representação do mundo ou, ain-

¹ Rudolf Steiner (*1861 – †1925 – ao longo do texto utilizaremos os símbolos * para nascimento e † para morte, no intuito de situar o leitor historicamente) Fundador da Antroposofia, da Pedagogia Waldorf, da agricultura biodinâmica, da medicina antroposófica e da Eurytmia. Nasceu na Áustria, no ano de 1866, formou-se em ciências exatas, trabalhou no arquivo Goethe-Schiller em Weimar (Alemanha); em 1894 escreveu a importante obra *A Filosofia da Liberdade*, entre muitas outras. Para maiores informações sobre sua biografia vide: <http://www.sab.org.br/steiner/biogr.htm>. Acesso em: janeiro de 2020.

da, um caminho de sobrevivência no mesmo; observamos, através de estudos sobre o ser humano desenvolvidos pelos pesquisadores acima citados, que a arte consiste em um conhecimento profundo e verdadeiro, exemplo a isto, citamos a pedagogia Waldorf² que há cem anos abraça a arte como um forte motor pedagógico, educativo que impulsiona a relação do indivíduo com os saberes da vida e, também, científicos. Vivenciamos, portanto, uma época na qual a janela aberta para um possível enlace entre arte e ciência se potencializa.

Constatamos, neste sentido, que o tempo em que havia práticas artísticas de um lado e a pesquisa acadêmica de outro está chegando ao término, como nos afirma Nelson (2013). Desde os anos 1980, iniciou-se na Finlândia, estendendo-se principalmente ao Reino Unido e Austrália, bem como na África do Sul, a metodologia “Practice as Research” (PaR) ou Prática como Pesquisa e esta tem sido, desde então, cada vez mais usada em trabalhos tanto de graduação como mestrado, doutorado e pós-doutorado.

Este termo foi encontrado quando o desenvolvimento da tese já estava em etapa avançada. Entretanto, possibilitou forte empatia com nosso trabalho, uma vez que um dos pilares de nossa investigação foi, desde o início, reconhecer a prática como condutora da pesquisa acadêmica, o que será apresentado ao longo da leitura. Esta metodologia comprova que outros artistas e pesquisadores vêm se deparando com questionamentos e inquietações semelhantes em torno dos saberes da prática artística e, também, apresentando caminhos para o artista estar no espaço acadêmico. O professor Robin Nelson (2013), da Universidade de Londres, dedica-se a este campo de conhecimento há mais de duas décadas e afirma que

[...] há evidências suficientes para reconhecer que estamos em um momento crucial na história e no desenvolvimento da pesquisa. Pesquisadores treinados em prática estão formulando uma terceira espécie de pesquisa, que está alinhada, mas separada, às tradições de pesquisa quantitativa e qualitativa estabelecidas. (NELSON, 2013, p. 83)

Este novo paradoxo, ao qual o professor se refere, viria a ser a Pesquisa Performativa na qual os saberes da arte e da academia estariam em intersecção, reconhecendo, assim, teoria e prática como um diálogo mútuo de conhecimento, sendo a prática uma evidência substancial da pesquisa e dissolvendo a “ciência” como forma única de conhecimento.

Neste sentido, ressaltamos que, no presente trabalho, a prática foi precursora e é a partir dela que o diálogo teórico foi elaborado. Entretanto, o que o diferencia da PaR,

² Criada por Rudolf Steiner, a pedagogia procura integrar de maneira holística o desenvolvimento físico, espiritual, intelectual e artístico dos alunos. Entre os objetivos, está o de desenvolver indivíduos livres, integrados, socialmente competentes e moralmente responsáveis. Para aprofundar o tema existem muitos livros publicados pela editora Antroposófica, citamos, entre eles, *A arte de Educar*, *A cultura atual e a educação Waldorf* e *A prática pedagógica* os três de autoria de Steiner. Para maiores informações vide: <http://www.fewb.org.br/>. Acesso em: 15 de novembro de 2019

seria uma forma de estudo paralelo, uma vez que algumas das práticas apresentadas não aconteceram simultaneamente com o ato e a decisão consciente da pesquisa, mas que nos inspiraram para sua evolução. Desta maneira, a partir de quatro práticas artísticas, as quais serão apresentadas nesta tese, encontramos indagações, pontos de conexão e de desconexão que possibilitaram nossa conversa com a teoria, mas reconhecendo cada prática como precursora dos saberes e reflexões realizadas em uma via de mão dupla entre prática e teoria. Respectivamente, apresentamos, assim, as quatro criações que nortearam este estudo: *CAMINHOS*³ 1998/2017; *SOPRO* (2011, 2013, 2015); *...labirintos intermitentes...* (2017) e *No coração uma semente* (2015). No início de cada *enlace*, referente aos processos criativos, estará o *link* do vídeo dos respectivos trabalhos, caso o leitor tenha a curiosidade de vê-los. Consideramos, contudo, que o vídeo em dança, quando feito como registro, não proporciona a mesma experiência de assistir à obra presencialmente.

O que os leitores encontrarão, a seguir, serão relatos de nascimento e emancipação. Encontros, desencontros, reencontros, incertezas que atravessam a vida neste tempo/espço, sendo ela mesma como a condutora dos caminhos. O tempo/espço, a dança, é um reflexo em resposta às fricções tênues que a vida, com suas relações complexas, causa no indivíduo; a dança é o ponto de diálogo com acontecimentos e, estrategicamente, uma escolha de sobrevivência.

³ *CAMINHOS 1998/2017* é uma remontagem de *Caminhos*, obra de Sayonara Pereira, criada em Essen, Alemanha, em 1998 e que será discutida no Primeiro Enlace desta tese.

Reminiscências

Nascido no antigo Reino Unido, em 1948, e atual professor de Antropologia da Universidade de Aberdeen, Escócia, Tim Ingold inspira possibilidades para nossa escrita e traçados da pesquisa em questão. Este autor, que se diz muito influenciado por Bergson (*1859 - †1941), Deleuze (*1925 - †1995) e Guatarri (*1930 - †1992), bem como pela fenomenologia de Merleau Ponty (*1908 - †1961), compreende que os caminhos pelos quais se vive a vida, são compostos por um emaranhado de fios complexamente atados e entrelaçados, compondo uma malha, que é o núcleo do conceito desenvolvido por ele, *meshwork*.

Nesta descrição não há dentro ou fora, e nenhum limite separando os dois domínios. Ao invés disso, há um rastro de movimento ou crescimento. Toda essa trilha revela uma relação. Mas a relação não é entre uma coisa e outra - entre o organismo 'aqui' e o ambiente 'lá'. É antes de tudo, uma trilha ao longo da qual a vida é vivida. Nem começando aqui e terminando por lá, nem vice-versa, a trilha serpenteia através ou em meio à raiz de uma planta ou corrente entre seus bancos. Cada uma dessas trilhas é apenas uma vertente em um tecido de trilhas que juntos compõem a textura do mundo da vida. Essa textura é o que quero dizer quando falo de organismos sendo constituídos em um campo relacional. É um campo não de pontos interligados, mas de linhas entrelaçadas; não uma rede, mas uma malha. (INGOLD, 2011, p. 60)

É, portanto, a partir da ideia deste emaranhado de linhas que propomos para esta configuração uma escrita tecida por fios diversos, que será apresentada de duas formas: uma delas será em terceira pessoa, com referências e citações em conversa com diferentes autores; a outra, que se insere sem ordem numérica, como Reminiscências que surgem de repente, como esta apresentada neste momento, e será constituída, majoritariamente, em primeira pessoa, com fonte diferente, ao longo do texto.

Para esta palavra, reminiscências, podemos apresentar muitos sinônimos: memória, recordar, o que se mantém, remanescente, resíduo ou parte fragmentada de alguma coisa que já não existe mais; para a filosofia clássica, Platão, Aristóteles, Sócrates, esta palavra pode ser compreendida como a base da sabedoria uma vez retomada pela consciência.

Neste seguimento, o presente trabalho - que se propõe compreen-

der alguns processos da experiência, memória, transmissibilidade na arte do movimento – terá como guia as próprias recordações da artífice desta tese para impulsionar a interlocução embasada nas obras dos autores que estão sendo utilizados ao longo do texto. Estas recordações devem ser como linhas que tecem a malha desta pesquisa impulsionando as indagações, reflexões e trajetos que estão sendo abordados.

Esta tese deseja, a partir dos fios que constituem a malha da vida/pesquisa, averiguar o avesso revelado desta constituição. É no avesso que buscamos encontrar artifícios que nos instiguem enquanto artistas e pesquisadores; a prática dos quatro processos criativos, cada qual muito singular, provocou a reflexão acerca dos deslocamentos possíveis nos processos relacionados – *CAMINHOS 1998/2017*; *SOPRO* (2011, 2013, 2015); *...labirintos intermitentes...* (2017) e *No coração uma semente* (2015) – e como pode a poética transitar pelo espaço/tempo. Estes deslocamentos se mostraram pulsantes como ferramenta para as criações que permearam, entre outros lugares, a experiência, a memória e a transmissibilidade. Assim, cada capítulo é, na verdade, mais uma laçada de fios que se integram para constituírem a malha, a teia, a tese, a pesquisa.

A importância de tecer está intimamente ligada às situações vivenciadas no dia a dia, pois a humanidade tece sua história, tramando caminhos, buscando e desenhando a vida [...] Por meio das tramas, assim como por meio das escritas, falas, gestos, movimentos e olhares, pode-se desvendar a cartografia da cultura de um povo, pois estes são os recursos que os homens usam para contar suas histórias e deixar suas marcas no mundo. (OLIVEIRA, 1956, p. 16)

Denominaremos, assim, cada momento da escrita como **enlace**, termo que, de acordo com a *teoria dos nós*⁴, é designado para uma coleção de nós que não se cruzam entre si. No dicionário, este termo se refere à união, então, é a ele que podemos relacionar a palavra “laçada”, o nome usualmente utilizado em trabalhos manuais de tricô⁵ para fazer ornamentos como pontos abertos, arredondados, entre outros, de acordo com Oliveira (1956, p. 24) “uma laçada faz-se, usualmente, pelo avesso do trabalho, podendo em alguns casos, fazer-se também pelo direito”. Para cada **enlace**, oferecemos um **entrelace**; os *entrelaces* conectam os *enlaces*, não necessariamente tendo uma ordem

⁴ Esta teoria, ligada à topologia, busca ser um estudo dos nós matemáticos; “estuda as curvas no espaço, sem autointersecções e fechadas”. Disponível em: <https://www.ime.usp.br/~colli/cursos/LabMat-2004/Nos.pdf>. Acesso em: 19 de julho de 2017.

⁵ Técnica utilizada para tecer malha feita à mão, com duas agulhas.

específica. Através do *sumário* apresentamos uma sugestão de caminho para a leitura, entretanto, esta pode ser realizada de maneira dinâmica de acordo com a escolha do leitor.

Acredito que o desejo de realizar uma investigação que realmente venha contribuir e ventilar com o outro seja inerente a qualquer pesquisador, independente da sua área de atuação; nesta pesquisa, não haveria como ser diferente. Existe, acima de tudo, o desejo de encontrar caminhos que possam expressar minhas inquietações referentes às artes cênicas e seu papel no mundo contemporâneo, em especial, no corpo como meio de atuação artística.

A amplitude envolvida na temática do movimento é tanta, é rica e diversa, sendo processada em diferentes formas e complexidades. Ainda, é apaixonantemente profunda, toca a alma, ultrapassa as barreiras da pele e penetra na individualidade, mesmo quando se trata do coletivo. Para Salles (2007, p. 19),

Cada índice, se for observado de modo isolado, perde seu poder heurístico: deixa de apontar para descobertas sobre criações em processo. É necessário seguir a coreografia das mãos do artista, tentar compreender os passos e recolocá-los em seu ritmo original [...] é o mesmo manuseio de rastros feito pelo arqueólogo [...] Pois o ato criador se realiza na ação.

Portanto, o caminho de uma pesquisa em Artes também se esboça através de seus passos percorridos, que apontam o que deve se seguir. Após passar por uma formação em dança na Unicamp⁶, a qual possibilitou contato com diferentes abordagens em seu entorno e suas reminiscências, fiquei praticamente refém deste leque inesgotável de conhecimento que o corpo pode nos oferecer. E da paixão inicial pela dança, anteriormente resumida em corpos que bailam através de movimentos que dialogam com determinada música, foi possível abrir um grande buraco com intermináveis horizontes e significados para esta manifestação do corpo.

No decorrer da pesquisa de mestrado, intitulada *Dança Teatral: reflexões sobre a poética do movimento e seus entrelaços*⁷, posteriormente, publicada pela editora Annablume no ano de 2015, foi possível o entendimento sobre o movimento de dança que teve início nos

⁶ Graduada em Dança, na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), no ano de 2006 (bacharelado) e 2007 (licenciatura).

⁷ Dissertação defendida no Instituto de Artes, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Sayonara Pereira, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, da Universidade de Campinas, UNICAMP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284433>. Acesso em: 03 de outubro de 2019.

anos 1930, na Alemanha, e que vem influenciando muitas gerações de artistas, o Tanztheater⁸/Dança Teatral. A oportunidade de me aproximar deste movimento permitiu também um olhar mais crítico diante da perspectiva pedagógica e artística da dança daquele tempo e espaço. Dentre muitas reflexões que foram elaboradas a partir desta investigação, o fato de Kurt Jooss⁹, (*1901 – †1979), a quem poderíamos apontar como o “pai” de toda esta vertente estética, trazer à tona a necessidade de um trabalho íntegro, de um trabalho que tenha, para além de qualquer outra coisa, honestidade em sua execução e criação, muito me instiga, desde então, tanto na pesquisa acadêmica como no fazer artístico.

Honestidade é uma faceta do caráter moral que conota atributos positivos e virtuosos, como integridade, veracidade, franqueza, tem a ver com estar presente no momento. É de honestidade que o mundo precisa. William Shakespeare (*1569 – †1616) escreveu em sua obra *Tudo está bem quando acaba bem* (1623) que “nenhum legado é tão rico quanto a honestidade”. Talvez este seja o único e possível caminho para que a arte possa extravasar a sociedade e sim, furar os nós de suas teias, e por que não, transformá-los, se é que isto ainda é possível.

Não sem constrangimento, mas com humildade e reverência, seguindo o referido preceito da honestidade, aceito que afetos serão explicitados, muitas vezes em adjetivações que nem assim dão conta da vivência real e da responsabilidade que é registrar esses trajetos em deslocamentos que se fazem a partir da experiência, memória e transmissibilidade numa tese acadêmica.

⁸ *Tanztheater* foi um movimento que surgiu na Alemanha nos anos 1930, que identificava uma forma estilística particular da dança herdada da dança de expressão alemã. Seus precursores foram Rudolf Von Laban e Kurt Jooss. “Em língua alemã a palavra é constituída por duas outras: dança e teatro, contudo, não significa necessariamente uma história dramática contada pelo movimento, com enredo, começo, meio e fim, e sim o surgimento de um novo estilo e forma de dançar, no qual seus precursores foram além das formas clássicas da dança, buscando movimentos no cotidiano das pessoas e transformando-os em poesia. O movimento nasceu nos anos 1930 e seu criador foi Kurt Jooss.” (BANOV e PEREIRA, 2019, p. 314).

⁹ “Bailarino, coreógrafo e pedagogo, foi estudante de Rudolf von Laban e bastante influenciado por Emile Jaques Dalcroze. Possivelmente, o primeiro a empregar a palavra *Tanztheater*. Durante a guerra, esteve exilado na Inglaterra, onde fundou a escola de dança Jooss-Leeder School. No seu retorno à Alemanha continuou, por muitos anos, na direção da Escola Folkwang.” (BANOV, 2015, p. 188).

01

PRIMEIRO
ENLACE:

CAMINHOS _ 1998/2017

1

PRIMEIRO ENLACE:

CAMINHOS _ 1998/2017

COREOGRAFIA: SAYONARA PEREIRA

DANÇANDO: LUIZA BANOV & SAYONARA PEREIRA

VÍDEO:

Clara Albuquerque (Câmera de baixo)

Álvaro Rosa Costa (Câmera de longe)

EDIÇÃO:

Álvaro Rosa Costa

Tempo total: 32'20'' - Teatro São Pedro, Porto Alegre, RS.

Link para Vídeo da obra:

<https://youtu.be/PRussoETkhc>

VÍDEO *Caminhos* (1998, original, *teaser*):

3'51'' - Krefeld, Alemanha.

<https://www.youtube.com/watch?v=JPo0GYIN9Ho>

**VARAL DE
MEMÓRIAS I_1**

Figura 1 - Sayonara Pereira, *Caminhos* (1998). Cena I.

Foto: Geoge Schreiber, 1998. Essen, Alemanha.

Figura 2 - Sayonara Pereira, *Caminhos* (1998). Cena II.

Foto: George Schreiber, 1998. Essen, Alemanha.

Figura 3 - Sayonara Pereira, *Caminhos* (1998). Cena Semear.

Foto: George Schreiber, 1998. Essen, Alemanha.

Figura 4 - Sayonara Pereira, *Caminhos* (1998). Cena Capoeira.

Foto: George Schreiber, 1998. Essen, Alemanha.

Figura 5 - Sayonara Pereira, *Caminhos* (1998). Cena final.

Foto: George Schreiber, 1998. Essen, Alemanha.

Figura 6 - Sayonara Pereira, *Caminhos* (1998). Cena Villa Lobos, a artista se desprende do tecido. Partes do cenário já estão dispostas em cena.

Foto: George Schreiber, 1998. Essen, Alemanha.

Em meados de novembro de 2016 recebo uma ligação à noite. Era a Sayô... Ela queria me fazer um convite. Era um convite muito especial, profundo e singelo, ao mesmo tempo:

Poderíamos remontar **CAMINHOS?**

O momento havia chegado!

Figura 7 - Luiza Banov, *CAMINHOS* 1998/2017. Cena Villa Lobos.

Foto: Nanan D'Luize, 2017. Teatro do Engenho, Piracicaba.

Figura 8 - Luiza Banov, *CAMINHOS 1998/2017*. Cena Silêncio.

Foto: Arthur Kolbetz, 2018. Teatro São Pedro, Porto Alegre - RS.

Figura 9 - Luiza Banov, *CAMINHOS* 1998/2017. Cena Villa Lobos.

Foto: Arthur Kolbetz, 2018. Teatro São Pedro, Porto Alegre - RS.

Figura 10 - Luiza Banov, *CAMINHOS* 1998/2017. Cena Semear.

Foto: Arthur Kolbetz, 2018. Teatro São Pedro, Porto Alegre - RS.

Anos antes, 2004:

Dos acasos dos acontecimentos, nada eu conhecia daquela professora que nos ministraria a disciplina Tópicos Especiais, no segundo ano de minha graduação, na UNICAMP. Havia apenas ouvido seu nome: Sayonara. Nome diferente, confesso, mas não estava esperando nada; o nome, apesar de japonês, não me remeteu a uma professora nipônica ou algo parecido...

Assim, treze anos se passaram desde nosso primeiro encontro e, ao longo desse tempo, muitos momentos que se tornam memórias. Este encontro permitiu-me aprofundar a compreensão da dança moderna, a qual, até aquele momento, não havia tido contato direto. A professora em questão havia passado 19 anos de sua vida no berço da dança moderna alemã, cidade de Essen, Alemanha. Esses dezenove anos eram meu exato tempo de vida... Então, foi uma grande oportunidade para minha formação em dança estar próxima de uma artista que muito tinha para compartilhar.

Em sua dança havia uma simplicidade complexa, algo que eu jamais vira. Era uma bailarina de 40 anos, o que era quase inimaginável para os padrões interioranos de minha formação em dança. Aquele "Tempo" me tocou profundamente. Que belo ver memórias dançantes no corpo de uma mulher.

Cada gesto era carregado de espaços, encontros, desencontros, ilusões, alegrias, medos, vida. Sim, a cada gesto tudo isso, ou nada disso, podia vir à tona; eles, os gestos, se constituíam destas memórias... memórias que somente aquele corpo havia conhecido.

O espectador de fato não podia ter acesso àqueles rastros, mesmo que, por um motivo qualquer, soubesse algo da vida daquela que dançava, jamais teria "experimentado" aquela vida, e jamais experimentará. Ao espectador permanece a possibilidade do encontro com memórias alheias, e o que resulta deste encontro poderá ser milhares de acontecimentos únicos e singulares.

Cada vida é unicamente de quem a possui, e esta unicidade é que torna tão belo o corpo de quem dança; o gesto carregado de sentidos próprios. Poderia eu dançar assim? Seria possível carregar-me de vida para preencher a dança de sentido?

O meu encontro com aquela dança reverbera até os dias de hoje em minha trajetória como artista e pesquisadora, seria isto tradução, transmissão, traição, tradição?

1.1

ARQUIVOS E TRANSMISSÃO: *reíquias de um passado*

A obra *CAMINHOS 1998/2017*, da artista Sayonara Pereira, é a prática que compreendemos ser o tronco principal para as demais ramificações da pesquisa, apesar de, cronologicamente, sua remontagem ter acontecido por último em relação às obras apresentadas na presente tese. Entendemos, no que se refere à transmissibilidade – tema que será discutido mais adiante, no tópico Entrelace III _ Transmissibilidade – que o trajeto percorrido teve início muito antes de todas as outras peças, no ano de 2004, como relatamos acima.

A criação da peça *Caminhos* aconteceu no ano de 1998, foi concebida e dançada originalmente pela artista na cidade de Essen, Alemanha, onde Pereira viveu por 19 anos (1985 – 2004). Enfatiza-se o fato desta obra ter sido criada por uma artista brasileira na Europa, o que representa uma expressão brasileira de um tempo específico das artes em outra nação, uma vez que reconhecemos um diálogo entre a brasilidade e as influências vividas, na Alemanha, pela autora Pereira no momento da concepção da obra.

Tradicionalmente, a Alemanha é o país responsável pelo o movimento do *Tanztheater*, derivado das buscas modernas pelos artistas da dança que por ali viviam. Evidentemente, *CAMINHOS 1998/2017* carrega consigo heranças desse período. A possibilidade de trazê-la à vida, no ano de 2017, oportuniza atualizar aquele momento histórico bem como apresentar resquícios deste movimento para o tempo atual.

Corpos diferentes podem dialogar com o material do trabalho de maneira própria, o que faz deste processo de passagem não a reconstrução de um “original”, ou citação da obra, mas um dinâmico e tênue diálogo entre passado, presente e futuro. O diálogo ao qual nos referimos pode ser também encontrado entre espectador e artista, criador e intérprete, cenário e música, tempo e espaço, e um misto destes elementos.

Pesquisadores como Klein (2018), Beechey (2007), Jeschke (2007), entre outros, vêm se defrontando com a temática da existência de obras corporais e sua perpetuação

no tempo/espço enquanto forma de comunicação e conhecimento. É um tema que não se esgota pela unicidade de sua natureza, e sim pelo desconhecido que provoca. A efemeridade do gesto instiga reflexões; é do gesto que nasce e morre a dança... ou será que ela não morre? Uma vez dançada, ela permanece entre nós?

Sabemos que os clássicos da dança são mantidos vivos através de corpos frescos, como exemplo *O lago dos cisnes*¹⁰ e *Gisele*¹¹, de alguma maneira é possível visualizar que as obras reconstruídas acabam por se atualizar no novo corpo de morada. Os atos de reconstrução e atualização dos conhecimentos em dança fazem parte da história, de sua transmissibilidade e tradição da oralidade corporal através das gerações; ao que compreendemos, tem sido desta maneira que o conhecimento na área tem se difundido e se deslocado pelo espaço e tempo de nossa sociedade. Desde o transitar entre os continentes até os estados transitórios e atemporais de sua permanência/impermanência no espaço através dos tempos.

É notório que, desde o século XIX, junto ao positivismo¹², a academia acabou por entender a ciência como forma única de conhecimento. Entretanto o conhecimento tácito e as artes enquanto conhecimento são temas amplamente discutidos, assim como fortalecem Nelson (2013) e Ingold (2011). Nossa sociedade reconhece que conhecimento é uma chave para prosperidade e muito se sabe que ele está, também, diretamente relacionado a mecanismos de dominação; obter conhecimento é, de certa forma, obter poder. Entretanto, o conhecimento que temos a partir da dança, levando em conta sua subjetividade, ainda se encontra em descoberta e é, pouco a pouco, aceito pelas instituições científicas.

Em termos gerais, a dança seria considerada como conhecimento intuitivo, que acontece no fazer e através do corpo, sendo, portanto, não acessível por meios convencionais; na maioria das vezes, este caminho de conhecimento permanece distante dos meios comunicativos convencionais, talvez, até mesmo, como forma de resistência a eles.

Klein (2007) aponta para a problemática de considerar a dança como uma forma diferenciada de conhecimento, primeiramente, pelo simples fato de, ao considerarmos isso como realidade, estaríamos também considerando que exista uma forma “correta” de conhecimento, referindo-se ao conceito moderno do mesmo, que seria adquirido pela racionalidade e razão. Para Klein, (2007, p. 28) “o conhecimento da dança pode somente ser a

¹⁰ Estreou no Teatro Bolshoi, em Moscou, no ano de 1877. Composto pelo russo Piotr Ilitch Tchaikovsky.

¹¹ Balé romântico interpretado, inicialmente, pela Ópera de Paris, em 1840, e teve roteiro criado por Théophile Gautier.

¹² O positivismo é uma Doutrina idealizada pelo pensador francês Auguste Comte (*1798 - †1857), entretanto é uma vertente bastante contraditória entre seus seguidores; existem muitas correntes denominadas positivista, mas que não possuem real relação com a do pensador francês. Ela surge como um desenvolvimento sociológico do iluminismo. Para ele, entretanto, o progresso da humanidade depende única e exclusivamente dos avanços científicos. Para aprofundar a leitura vide: <http://www.scielo.br/pdf/rsocp/v17n34/a21v17n34.pdf>. Acesso em: 14 de janeiro de 2020.

negação ao conhecimento moderno”. Os conceitos modernos sobre conhecimento em dança o definem mais no sentido da experiência do que o da cognição. É interessante refletir que grande parte de nossas ações cotidianas também acontecem a partir de um conhecimento intuitivo, assim, como relata Goffman (2002), a dança enquanto conhecimento apresenta-se muito similar às formas essenciais da vida, uma vez que é o corpo cotidiano o primeiro lugar de acesso e encontro de informações.

Em seu livro *A condição pós-moderna*, Lyotard (1979) nos apresenta duas formas de conhecimento, o conhecimento *narrativo*, este que se legitima de forma implícita, adquirido oralmente e o *discursivo*, advindo de estudos científicos que necessitam de legitimação explícita. Klein (2007) reconhece que, neste sentido, primeiramente, o conhecimento adquirido através da dança acontece por meio de vias corporais e que, portanto, estaria enquadrado no tipo de conhecimento narrativo e ressalta que o conhecimento discursivo deve ter possibilidade de ser verificado e reproduzido. Por outro lado, ela nos afirma que o conhecimento discursivo é “um tipo de conhecimento moderno que fez grande contribuição para o Iluminismo, mas também para o desentendimento do mundo” (KLEIN, 2007, p. 32). Nesta relação contraditória, a pesquisadora reconcilia com o conhecimento discursivo em dança, uma vez que a dança ilumina e, ao mesmo tempo, cria desentendimentos e dúvidas em sua produção.

É um caminho complexo dialogar sobre processos dinâmicos a partir de conceitos estáticos. Entretanto, estes são trajetos que se fazem necessários. Arte e ciência são processos distintos para a construção de conhecimento, processos estes que se agregam e se legitimam entre si para que possam ocupar espaços em nossa sociedade.

A dança, enquanto forma de conhecimento, hibridiza-se entre esses processos e, assim, fatores como experiência, memória e transmissibilidade se fazem de extrema relevância para compreendê-la em um sentido mais amplo. Desta maneira, Steiner (2000) afirma que todas nossas memórias estão inseridas em nossas células, em nossos ossos. Esta realidade nos aponta para a compreensão do corpo como um possível disco rígido composto não somente pelas nossas experiências, mas também pelas de nossos antepassados. Neste ponto, aprofundamos suas infinitas possibilidades, em especial nos processos criativos nos quais os corpos estão inseridos.

Sabe-se, de acordo com Greiner (2005, p. 42), que apesar da imprecisão da memória cerebral (isto no comparativo com as memórias dos meios eletrônicos), suas propriedades partem da percepção de que esta é relacionada com o ambiente, ou seja, “A experiência perceptiva nasce de correlações estabelecidas através de uma memória conceitual sobre um conjunto de categorizações perceptivas que estão em curso. Isto quer dizer que

conceituamos a partir de experiências de percepção.” A experiência perceptiva materializa-se através da memória e é instaurada em um diálogo contínuo entre corpo e ambiente, ambiente e corpo, esta complexidade que se dá através dos sentidos.

Greiner (2005, p. 133) afirma, ainda, que é no processo de contaminação que a informação transita entre os corpos, sendo que quem dá início aos processos de comunicação do conhecimento entre corpo e ambiente é o sentido do movimento, ou seja, é o movimento que segundo a autora “faz do corpo um corpomídia”.

O corpo não é o meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de corpomídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. (GREINER, 2005, p. 131)

O educador Rubem Alves (*1933 – †2014) complementa que há um fator imprescindível para elucidar as ideias, pois, segundo ele, estas nem sempre partem de um processo de construção, “elas nascem em sua maioria das vezes pela inspiração, de um caráter involuntário, que surge como uma ‘onda enorme de liberdade, um sentimento de algo absoluto, de poder, de divindade’” (ALVES, 2014, p. 23). Para este autor, a inspiração não possui metodologia, acontece no acaso e no inesperado, isto torna difícil o acesso da comunidade acadêmica a este termo, visto que, na academia, os caminhos que levam a uma ideia são necessários em um processo através da caligrafia.

A escrita, entretanto, pode dar respaldo a processos práticos, ela é também um caminho para ordenar os acontecimentos, as ações que guiaram o pesquisador a determinada reflexão. É no processo de escrita e ordenação dos fatos que, muitas vezes, o artista tem a oportunidade de alinhar o caos criativo. Pois então, não nos atentemos às dicotomias; vamos permitir as sutilezas dos enlaces que podem surgir nesta curiosa relação (arte/ciência).

Portanto, Jason Beechey (2007) afirma que aprender é uma das formas possíveis de constituir o conhecimento em dança. Para este pesquisador, as reconstruções na arte são necessárias para que novas gerações venham a “colher frutos do passado”, uma possibilidade de encontro com as descobertas e sabores de gerações anteriores. O registro das obras e de seus processos nem sempre teve importância; anteriormente, o vídeo de uma obra de dança, por exemplo, era algo raro, não era acessível. No caso da obra *Caminhos*, o vídeo ao qual tivemos acesso foi realizado por um acaso fortuito, uma vez que

[...] a secretaria de cultura de Essen (Kulturamt), [cidade onde Sayonara Pereira vivia] integrando a chamada “Cena Livre”, composta por artistas independentes, e [onde] tinha seu trabalho sediado, contratou uma videomaker, Heide-Marie Härtel, diretora do Deutsch-Tanzfilm-Institut sediado na cidade alemã de Bremen, para filmar trabalhos de artistas da Cena Livre, que estavam em cartaz em Teatros da Região.¹³

A região à qual Pereira se refere na entrevista é NRW¹⁴ e a estreia aconteceu na cidade de Krefeld. É importante frisarmos que, naquele período, os artistas da dança nem sempre tinham câmeras para registrar seus trabalhos, fato bastante diferente dos tempos atuais, então, era necessário contratar profissionais especializados e que, certamente, cobravam por seu trabalho.¹⁵

Outra curiosidade em relação aos arquivos da obra são os registros fotográficos. Existem, no máximo, vinte fotos da obra original, este fato se deu também por motivos técnicos e tecnológicos do período; “na época o fotógrafo cobrava um valor pela seção de fotos, que incluía vinte fotos/motivos. Toda a foto fora desta cota custava um valor extra”.¹⁶ Por outro lado, logo que fizemos o primeiro ensaio com câmera, do mesmo trabalho no ano de 2017, já tínhamos “quinhentas” fotos, ou seja, muito mais material do que Pereira, originalmente. Podemos dizer que a tecnologia digital tem influenciado demais a forma como as obras se perpetuam, ou perpetuaram, no tempo. Por ser mais acessível e quase todas as pessoas possuírem, nos tempos atuais, celulares com câmeras de relativa qualidade, é possível registrar detalhes e singularidades de cada ensaio, de cada local apresentado e este fato possibilita, inclusive, para futuras pesquisas, investigar as características dos diferentes momentos e apresentações de forma mais minuciosa, afinal, como colocou o pensador grego Heráclito (aproximadamente *540 a.C. – †470 a.C), mais ou menos com essas palavras, *ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio, pois quando nele se entra novamente, não se encontra as mesmas águas, e o próprio ser já se modificou*, partindo desta perspectiva, a obra se transforma a cada novo ensaio, a cada nova apresentação realizada.

Latentes são os percursos que a dança traçou ao longo da história, a forma como ela se perpetua e se ressignifica. Se antes foi necessário desenvolver notações que permitissem à obra manter-se memorada, atualmente, as múltiplas possibilidades de mídia também contribuem para que a obra se perpetue. Obviamente, ter o artista presente no momento de aprendizado de uma obra é completamente diferente do que apenas apoiar-se em vídeos, fotos ou cadernos de campo. O autor, certamente, poderá conduzir a (re)criação da obra detalhando e elaborando o que impulsionou sua concepção; é também uma possibilidade de borrar as fronteiras, com a anuência do criador.

¹³ Conversas com Sayonara Pereira ao longo do período de transmissão da peça (2017).

¹⁴ NRW- A Renânia do Norte-Vestfália ou Renânia do Norte-Vestefália (*Nordrhein-Westfalen*) é um dos dezesseis Estados (*Bundesländer*) da Alemanha. NRW tem como capital Düsseldorf e é composta, ainda, por diferentes cidades, entre elas: Aachen, Bochum, Colônia, Dortmund, Essen, Leverkusen, Solingen, Wuppertal.

¹⁵ Conversas com Sayonara Pereira ao longo do período de transmissão da peça (2017).

¹⁶ Idem.

1.1.1

REGISTRO DE CRIAÇÃO

Figura 11 - Registro da criação de "Caminhos", denominado "Escrita A". Neste registro podemos reconhecer a escrita da primeira dança do solo que é acompanhada pela música "Aquarela do Brasil" seguido de um momento em silêncio (Dança em Silêncio), o qual atualmente é o momento que acontece a "troca" das intérpretes, Sayonara Pereira dança a primeira parte e Luiza Banov segue o trabalho no silêncio. No material original (1997) podemos perceber que a coreógrafa parecia em dúvida se realizava a dança em silêncio ou se incluía pingos d'água. Optou pelo silêncio. Foto: Luiza Banov, 2017.

Figura 12 - Registro da autora em seu diário de composição, "Escrita B". Esta página é a continuidade da coreografia em silêncio, mencionada na figura anterior.

Foto: Luiza Banov, 2017.

Figura 13 - "Cores Orixá", caderno de registro de Sayonara Pereira. Aqui, podemos observar estudos espaciais; organização de dias e horários de ensaio e também uma pesquisa realizada no livro *Os Deuses Africanos no Candomblé da Bahia de Caribé* (1993) em relação às cores que pertencem a alguns Orixás. As cores específicas foram utilizadas nos tecidos cenário/adereço em cena.

Foto: Luiza Banov, 2017.

Figura 14 - "Tecidos e Mapa", estudo de cores e texturas para o figurino. Neste trecho do caderno da artista, observamos que a intenção primeira seria a utilização de cinco tecidos, mas, por fim, a peça é composta por somente quatro deles, dois vermelhos e dois verdes.

Foto: Luiza Banov, 2017.

Figura 15 - "Dorme Hijito", desenho de uma das cenas da obra *Caminhos* (1998). Aqui, vemos um desenho coreográfico da cena, que reconhecemos como "plantar; semear"; pode-se observar a contagem musical e a disposição espacial em que a cena acontece.

Foto: Luiza Banov, 2017.

Figura 16 - Caderno de registro de Sayonara Pereira. Observa-se um apinhado geral da obra, como uma sequência das cenas já prontas; nas cenas a serem elaboradas, podemos ver pontos de interrogação.

Foto: Luiza Banov, 2017.

Figura 17 - "Equilibrista".
Mais do estudo; aqui, a autora marca que pretende fazer um vídeo de controle dos ensaios.

Foto: Luiza Banov, 2017.

Figura 18 - Registro da contagem da música referente à cena "Capoeira".
Podemos visualizar parte do calendário dos ensaios; a contagem e a descrição da coreografia "Capoeira".

Foto: Luiza Banov, 2017.

Figuras 19 - Lista de possíveis músicas para o trabalho.

Foto: Luiza Banov, 2017.

Figuras 20 e 21 - Estudo da cena "Marlos Nobre". Através destes registros, podemos observar dois estudos referentes às contagens da música de Marlos Nobre, em datas diferentes (31 de janeiro e 12 de fevereiro); uma contagem complexa e intensa que se reflete nas qualidades dos movimentos apresentados em cena.

Foto: Luiza Banov, 2017.

Figura 22 - Tecidos e medidas, dados referentes ao cenário. Nesta imagem é possível visualizar a pesquisa espacial dos tecidos que já possuíam cores definidas. As cores foram escolhidas de forma intuitiva quando encontrou o livro “Lendas africanas dos Orixás” (1985), do artista/pesquisador argentino e naturalizado brasileiro Carybé. Suas escolhas iniciais estavam entre vermelho, azul e verde, mas nas relações que acabou estabelecendo naquele momento de suas sensações, percepções com a leitura realizada, optou pelo verde e vermelho.

Foto: Luiza Banov, 2017.

CAMINHOS - 98 - 2017			
	CENA	MUSICA	TIME
1	ELIS *	SAVADOS DO BRASIL CD - ELIS	0-5:09 07:23
2	SILENCIO	A	05:54 - 6:55 (3)
3	BADINHA	CD - PIECE OF AFRICA WONDERS QUARTET HEAT	6:54 - 10:07 3:15
4	TAMBOR 1		10:08 - 11:33 11:30
5	ESPAÑOLA *	CD MUNDO N222 DANCE-HIGH	11:38 - 12:32 12:54 12:33 - 12:46
6	AFEGA *	SILENCIO CD MUNDO N225	12:49 - 12:46 12
7	TAMBOR 2		12:47 - 13:11 13:11
8	SALIANA TRE NZINHO CAIPIRA		13:12 - 14:36 14:36
9	SILENCIO	OK	14:38 - 15:23 0:46
10	CAPOEIRA *	CD MUNDO N225 CAPOEIRA	15:24 - 15:22 3:00
11	MARLOS NOBRE RHYTHMETRON *	CD MARLOS NOBRE	15:23 - 18:11 13:53
12	PERCUSSAO FINAL	LAMERNA	18:12

Figura 23 - Lista completa das músicas de 2017. Reorganizando as músicas da trilha sonora, para sua reconstituição.

Foto: Luiza Banov, 2017.

Após a apresentação, tive a oportunidade de conversar com a Professora Dr.^a Julia Ziviani Vitiello¹⁷, que estava presente no grupo, e me sugeriu que, em próxima apresentação, eu explorasse mais o meu próprio processo, que este, em seu entendimento, seria mais interessante que os fatos históricos e contextos.

O trabalho de criação foi contido por inúmeros questionamentos e percepções que integram a subjetividade e a pesquisa realizada naquela ocasião. O trabalho fala por si, mas é um presente refletir sobre o que estamos fazendo. Enquanto artista/acadêmica, cada vez mais, considero importante traçar estes caminhos. Qual seria o grito da obra? Como a subjetividade, percepção, memória compreende e traduz as questões do momento. A fala é um desafio, mas a academia nos convida a este encontro.

Ao fazer isso, colocamo-nos diante da fragilidade de nossos segredos; expor quem somos, estar nu aos olhos alheios... falar dos nossos processos, legitimá-los enquanto caminhos e resultados de pesquisa. Assumir o que não somos e o que não sabemos. Neste entremeio, mestrado, 2011, e início do doutorado, 2016, não por menos houve, e há, resistência para "retornar" ao "País dos saberes", expressão muito bem definida por Rubem Alves; segundo este incrível pesquisador "No 'País dos saberes'¹⁸ há regras precisas que regulam a fala e a escrita [...] há de se passar por rituais de exame de linguagem [...]" (ALVES, 2014, p. 19).

Aqui estou, no "País dos saberes", buscando respostas ou encontrando mais perguntas que me permitam dançar com palavras do conhecimento; que possibilitem integrar práticas corporais com processos reflexivos da escrita e para que possa haver sentido e propósito neste diálogo. Encontrando brechas para unir inspiração, para desvendar o avesso da malha da vida. Vida, pesquisa, arte, tudo interligado em uma simplicidade complexa que possa dar sentido ao fazer dança.

¹⁷ Possui graduação em Bachelor of Arts - New York University (1990), mestrado em Master Of The Fine Arts Dance - New York University (1991), doutorado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (2004) e pós-graduação na University of Colorado at Boulder (2015). Atualmente, é professora titular do Instituto de Artes - Unicamp e diretora do Dançaberta. Foi professora de Banov no período de graduação e pós-graduação. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4781472Y7>. Acesso em: 12 de agosto de 2018.

¹⁸ Na contextualização de seu texto, o "País dos saberes" seria o ambiente acadêmico.

VARAL DE MEMÓRIAS I_2

Figura 24 - Preparando o figurino para cena. Sayonara Pereira e Luiza Banov.

Foto: Nanah D'Luize, 2017. Teatro do Engenho, Piracicaba.

Figura 25 - Investigando formas de diálogo com o cenário, tecido.
Sayonara Pereira e Luiza Banov.

Foto: Nanah D'Luize, 2017.

1.2

RESQUÍCIOS DO PROCESSO E SEUS DIÁLOGOS

Qual é o *ponto* de partida?¹⁹ Toda partida parte de um ponto, e as vistas de cada ponto ou os pontos de cada vista podem ser inúmeros. Impossível não nos reportarmos ao livro *O Meio como ponto zero* (2002), organizado por Elida Tessler e Blanca Brittes, com diversos artigos em torno dos processos criativos em artes visuais. Consideramos, sim, a obra *CAMINHOS 1998/2017* como uma investigação sobre diversas questões que rondam a dança: como ela transita e se desloca? Ela carrega consigo algo do passado, ou mesmo, como ela irá se transformar no novo tempo e no novo corpo?

As conexões genéticas de uma dança, podemos assim dizer, acontecem muito ao acaso e precisam de tempo para amalgamar. Quando a coreógrafa Sayonara Pereira retornou ao Brasil, após dezenove anos na terra do *Tanztheater*, Essen, Alemanha, vinda de uma experiência no exterior como bailarina de companhia independente e, também, como solista de suas próprias criações, sua escrita corporal já estava amadurecida, com acentos próprios, reflexos dos lugares que havia estado e de sua própria compreensão e expressão artística.

O encontro com os alunos de graduação em Dança da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, local que a artista escolheu para desenvolver sua pesquisa de mestrado, posteriormente transformado em doutorado direto, culminou em um processo de frutífero intercâmbio. Naquele ano, Sayonara Pereira partiu rumo ao Brasil buscando, em suas palavras, “re-conhecer” sua pátria, juntamente com o desejo de passar adiante todas as informações que havia amalhado ao longo de sua vida profissional. Ou seja, percebia a necessidade de se conectar com sua cultura nativa, vislumbrando a possibilidade de mesclar a ela o seu conhecimento adquirido. Em seu livro, relata:

[...] quando se vive tantos anos em um país de língua estrangeira, se adquire certos defeitos de linguagem em relação a nossa língua materna. É muitas vezes mais

¹⁹ Para iniciar algum trabalho manual que se utilize de agulha e linha, o primeiro ponto é sempre o lugar de partida, a escolha do número de pontos e de sua forma, devem seguir de acordo com o que se almeja realizar.

orgânico mesclar várias línguas, decidir a palavra mais forte entre as diferentes línguas que se fala, pois, com o passar do tempo, sente-se certa dificuldade em ser claro quando se expressa determinados pensamentos em uma língua só. (PEREIRA, 2010, p. 183)

As línguas a que ela se refere são o português e o alemão; a palavra verbalizada que reflete e agrega a cultura de um povo, a maneira como nos entendemos no mundo. Entretanto, a língua que nos interessa nesta tese transborda as palavras, ela é grafada no corpo. Ainda que o verbo signifique e reflita muito ao/no gesto, é possível afirmar que o verbo está aprisionado em determinados padrões culturais, ao passo que o gesto, por sua vez, apesar de se conectar com estes mesmos padrões, de alguma maneira, pode transcendê-los. Greiner (2005, p. 99) nos explica,

A comunicação gestual é, portanto mediada pelo conhecimento experienciado sobre o mundo material. [...] Gestos são uma prática simbólica, incorporada cinesteticamente, conhecida por quem faz, visualmente conhecida pelos observadores e derivada de um mundo, onde está também embebida naquilo que as mãos operam.

É isto que faz da dança algo tão universal que pode conectar as pessoas, independentemente de suas tribos.

Através de sua atuação como docente de uma disciplina denominada Tópicos Especiais, Pereira pôde conhecer e convidar três alunas para ingressar no processo de criação de seu novo trabalho ES-BOÇO, seu primeiro processo criativo aliado à pesquisa acadêmica. Entre as três alunas convidadas²⁰, estava a pesquisadora que escreve, Luiza Banov, então, aluna do segundo ano de graduação em Dança da Universidade de Campinas. É coerente, portanto, afirmar que foi neste momento que o processo de pesquisa e “transmissibilidade” da dança, que culminou na remontagem da obra *CAMINHOS 1998/2017*, teve início, mesmo que esta realidade não fosse consciente até então, isto devido ao fato de, desde esse período, Banov e Pereira realizarem trabalhos colaborativos, que influenciaram e emolduraram seus fazeres.

Assim, o processo de intercâmbio do aprendizado entre a coreógrafa e a aprendiz percorreu inúmeros *caminhos* neste espaço/tempo até o ano de 2017, momento que, através do processo de remontagem da obra *Caminhos* (1998), de certa forma foi celebrado este trajeto. A remontagem se deu entre janeiro e setembro de 2017 e aconteceu em dias espaçados, de acordo com as agendas possíveis. Em média, os encontros foram realiza-

²⁰ **Elisa Massariolli da Costa** (1986) – Hoje, Doutora em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Mestra em Artes da Cena e Graduada em Dança pela mesma Universidade. Atualmente, é professora de Artes no Ensino Médio da Escola Técnica de Hortolândia, Centro Paula Souza, e atua como bailarina-pesquisadora-intérprete-criadora.

Kanzelumuka Franciane de Paula (1984) – Hoje, doutoranda no PPGAC-UNESP, Mestra em Artes Cênicas (UNESP) e Graduada em Dança pela Universidade Estadual de Campinas. Atualmente, é professora de dança em projetos do Estado de São Paulo, e atua como bailarina-pesquisadora-intérprete-criadora e diretora da Nave Gris Cia. Cênica.

dos a cada quinze dias e tinham três horas de duração. Na sala de ensaio, o vídeo foi, inicialmente, norteador para a reconstrução das células coreográficas e, a partir do encontro dos passos e o tempo dos gestos, a artista criadora foi revisitando os lugares de sua criação; reestabelecendo suas conexões íntimas com o gesto, o que possibilitou referências poéticas para a nova intérprete se apropriar das cenas.

Zamboni (2006, p. 64-66) afirma que

O ver não diz respeito somente à questão física de um objeto focado pelo olho, o ver em sentido mais amplo requer um grau de profundidade muito maior, porque o indivíduo tem, antes de tudo, de perceber o objeto em suas relações com o sistema simbólico que lhe dá significado [...] olhar é ir além, é capturar estruturas, é interpretar o que foi observado.

Algo curioso ocorreu quando, ao revisitar os momentos da obra, novos símbolos surgiram. Por exemplo, em duas das cenas, às quais, nos ensaios, denominamos de “Tambor I” e “Tambor II”, o que pode ser visualizado nos rascunhos de anotações, na figura 19, após encontrar escritos referentes ao processo de criação, descobrimos que eram chamadas, inicialmente, de “Reza I” e “Reza II”; outro símbolo importante resgatado deste material foi em uma das cenas com música de Villa-Lobos, ter como referência “A Rainha” e logo após, durante o silêncio, “O Equilibrista”. Pode parecer superficial, mas, em certos momentos, estas imagens e palavras mudam todo o contexto do que está sendo realizado e, neste sentido, ressaltamos a importância do acesso aos arquivos originais da obra em questão.

Com subvenção do Kulturbüro – Essen, a peça solo, que estreou dia 08 de maio de 1998, no teatro da Fabrik Heeder, na cidade de Krefeld – Alemanha, retrata as memórias de uma mulher que vive sua terceira década; a trilha sonora é uma seleção de Sayonara Pereira e do sonoplasta alemão Thomas Dickmeis (*1965) e é guiada por imagens, vozes e ritmos provenientes de diferentes culturas. Entre eles de sua terra natal, o Brasil, com simbólicos artistas em sua composição sonora, como Elis Regina (*1945 – †1982), Villa Lobos (*1887 – †1959) e Marlos Nobre (*1939).

O figurino e a cenografia são da artista visual alemã Sigrid Lachnitt (*1956), a cenografia é composta por dois tecidos verdes de veludo de nove metros de comprimento cada. Um tecido vermelho, que funciona como figurino e cenário de nove metros também, e um quarto tecido vermelho de quinze metros de comprimento foram “resgatados”, em 2016, em Essen no ateliê de Lachnitt especialmente para a remontagem.

A luz da peça foi, originalmente, desenhada pelo italiano Franco Marri (*1955), mas na versão de 2017, foi adaptada de acordo com os locais de apresentação. Inicialmente, Afonso Costa, aluno de Pereira na graduação em Artes da Cena ECA/USP, “traduziu” o desenho de luz, a partir do vídeo de 1997, e na sequência diferentes artistas têm opera-

do a luz, entre eles: Leticia Oliveira, Luana Joya, Ametonyo Silva e Maira do Nascimento, também alunos de Pereira. A coreografia acontece como sendo uma passagem, o espaço cênico incorporado aos seus elementos, luz, figurino cenário, movimento, que ajudam a compor a dramaturgia, é um espaço ritualizado, assim como diz a coreógrafa, um “quarto de entrada”. O “quarto de entrada” de cada composição possui, por si, suas características próprias referentes à composição da coreógrafa.

Desta maneira, depois de criado este ambiente subjetivo, sua materialização acontece em todo momento que é refeito. A obra coreográfica carrega consigo seus acentos, gírias e sotaques particulares de sua composição. Revisitar estes espaços requer, praticamente, uma “regressão”, uma mudança de planos que permite ao artista e ao espectador criar, recriar mundos próprios, sistemas e texturas únicos e característicos em relação a cada obra. A atmosfera de cada criação seria, assim, a verdadeira essência de um trabalho, o que o torna genuíno e não simplesmente uma reprodução de movimentos coreografados.

Dessa forma, a proposta prática desta remontagem foi compreendida como uma ação consciente de sua transmissibilidade, um rito de passagem, como se o novo intérprete fosse autorizado a se apropriar daquela história a ser contada, da oralidade, do entendimento de uma história corporal, permitindo a atualização do passado para novos encontros e, quem sabe, passar adiante suas impressões. Foi a possibilidade de revisitar o passado e ressignificá-lo, também, que instigou a reconstrução, além da oportunidade de realizar esta remontagem com a autora acompanhando o processo, e não simplesmente a partir da cópia dos movimentos através da gravação em vídeo.

A peça, composta por dez cenas, foi reapresentada com a presença da artista Sayonara Pereira na primeira cena, como um prelúdio, e na pausa que já existia originalmente, entre a primeira e a segunda cena, as artistas trocam de papéis sem que o público se dê conta. Na verdade, esta ação parece proposital na versão original, como se a autora previsse que, anos depois, só iria estar em cena na abertura da peça, mas os tempos de todas as cenas foram mantidos. Apenas pequenas mudanças foram realizadas ou ajustadas para o novo corpo. Estas alterações não estavam, inicialmente, previstas, mas se encaixaram harmonicamente na proposta recriada; a possibilidade de diálogo que culminou no prelúdio como uma preparação para a entrega, praticamente como um ritual de transmissibilidade, fato este que fortalece a relação artística da pesquisa com sua temática.

Parece-nos muito simbólico, neste trabalho, o fato da passagem do repertório ter sido “ao vivo” juntamente com a autora da obra; isto faz sentido ao que compreendemos como o trânsito secreto de conhecimento da gestualidade/dança ou da transmissibilidade, da relação sinestésica e perceptiva da ação, e do metafórico do gesto;

O gesto do professor é como se fosse um plano heurístico habilitando-o a traduzir o modelo da mão em uma experiência arquitetônica que ajudará os alunos a representar a experiência incorporada. A relação entre alguém que faz uma ação e o outro que a observa, ajuda a entender como as coisas podem ser transformadas em ação simbólica [...] Nós o usamos e chamamos um interlocutor quando representamos o mundo gestualmente e convidamos nossos pares a entender gestos de acordo com os contextos que se constroem durante a relação. A comunicação gestual é, portanto, mediada pelo conhecimento experienciado pelo mundo material. (GREINER, 2005, p. 99)

A perceptividade deste encontro mestre/discípulo amplia as conexões de sentido da obra, por vezes, encobertas de sua poesia. Consideramos que a encenação e remontagem permitiram uma atualização de *Caminhos* (1998) em um período diferente de tempo e espaço (2017), aglutinando um novo significado, um novo olhar para a obra, assim como nos aponta a pesquisadora Camargo (2013, p. 55), ao dizer que “o repertório, ao ser reencenado, passa sempre por uma atualização, decorrente do processo de corporificação”.

Compreendemos, neste sentido, que qualquer (re)encenação, independente da distância temporal entre elas, vai permitir uma atualização, trazendo novos detalhes para o processo elaborado. Ao mesmo tempo em que o intérprete adentra a obra, a obra também irá penetrar o intérprete e é esta apropriação, um do outro, que permite sinestesia ao espectador. Reencenar algo adormecido, ou seja, que estava latente há quase vinte anos, em um novo corpo, desloca algo do passado, estrangeiro, com alguns vocabulários em desuso, que ganham significados transformados com a atualização do gesto, um conhecimento dado e (re)significado.

1.2.1

REGISTRO DE CRIAÇÃO E REMONTAGEM

Figura 26 - Caderno da artista
Luiza Banov, 2017.

Foto: Luiza Banov, 2019.

Neste registro, e nos dois próximos, é possível visualizar os desenhos coreográficos da última dança da peça *CAMINHOS* com música de Marlos Nobre.

Figura 27 - Caderno da artista, desenho coreográfico da remontagem. Última dança, Marlos Nobre.

Foto: Luiza Banov, 2017.

Figura 28 -

Caderno da artista,
continuação.

Foto: Luiza Banov, 2017.

Figura 29 -

Anotações de ensaio.

Foto: Luiza Banov, 2017.

Neste relato, podemos ver as incertezas que se estabelecem nos trajetos dos ensaios; em meio à vida pessoal, persistir é o único caminho (abril, 2017).

Figura 30 -
Anotações de ensaio I;
incertezas e reflexões
do processo.
Foto: Luiza Banov, 2017.

Figura 31 -
Roteiro coreográfico
durante estudo da
remontagem,
caderno da artista.
Foto: Luiza Banov, 2017.

1.3

ORIGEM

*E o fim de todas as nossas explorações será
Chegar ao lugar de onde saímos e
Conhecê-lo então pela primeira vez
(T. S. Eliot)*

Recorrentemente, ao longo do percurso de remontagem de *CAMINHOS 1998/2017*, deparamo-nos com o olhar para o início, para a origem; a obra criada e dançada na Alemanha no ano de 1998 teria sido a origem do trabalho. O vídeo *Caminhos* (1998) único registro do trabalho, teria sido o impulsionador do processo, mas não somente o vídeo, as lembranças e a presença da autora da obra. A palavra origem tem sua etimologia do latim, *originālis*, e se refere ao primitivo, original; originário, indígena.

A origem é, pois, se não cíclica, um eterno retorno ao começo, e o começo, neste sentido, estará sempre transformado, nunca será o mesmo. Para encontrar o novo começo é necessário recriar o herdado com responsabilidade, uma vez que pensamento e criação não se separam, é um trabalho de artesão e desta forma, a vida de qualquer indivíduo pode ser elaborada enquanto obra de arte.

Quando o artista plástico Ernesto Neto (*1964) inaugurou sua exposição *Dengo*²¹ (2010), definiu o trabalho do crochê como sendo feito em células, remetendo a uma grande espiral, uma vez que o ponto anda sobre ele mesmo e, segundo o carioca, remeteria a um tempo que tem sempre um retorno a um começo expandido. Após a confecção das células em círculo, o que resultaria a uma volta inteira, o ponto retorna ao começo, mas um degrau além, ou seja, o ponto estaria sempre rodando em torno de si mesmo, o que, de acordo com o artista, talvez remetesse de forma mais próxima à realidade do tempo que de fato vivemos, uma espiral.

²¹ A exposição interativa ocupou o MAM (Museu de Arte Moderna de São Paulo), no ano de 2010.

Esta obra artística nos remete, muitas vezes, a uma grande rede, aos rizomas de Deleuze (1995), ou à própria malha de Ingold (2011), e entre tantas inspirações, nos leva a refletir o que pode ser gerado de um único ponto; o ponto neste caso seria a origem de todos os outros pontos do crochê que, juntos, criam o emaranhado de fios que pode ser, também, denominado de rede.

Outro paralelo que fazemos é com a obra *Wandlung/Transformação* (1978), da coreógrafa alemã Susanne Linke (*1944), que se destaca por sua ancestralidade. Dedicada à mestre de Linke, Mary Wigman, (*1886 – †1973) precursora da *dança de expressão*²² e primeira geração da dança moderna alemã, a bailarina percorre dimensões diferentes do espaço em um fluxo contínuo em busca de respostas para questões da vida e da morte.

Linke, no ano de 1992, inicia o primeiro processo de transmissibilidade de *Wandlung* com a bailarina e atual diretora artística do José Limón Company, Nova York, Roxane D'Orleans Juste²³, na mesma companhia, desde então. Em entrevista realizada em Nova York no ano de 2012, esta bailarina relata sobre a experiência com a coreógrafa Susanne Linke:

Em primeiro lugar, Susanne é verdadeiramente minha inspiração de muitas maneiras. Somente através de sua generosidade consegui aprender e depois realizar seus solos. O primeiro deles foi *Wandlung* e depois *Flut*. Ambos com processos de aprendizagem que duraram dois anos cada, antes que eu pudesse realizá-los cenicamente. A experiência continua sendo uma das mais importantes da minha carreira. Aprender tais obras magníficas foi como se o tempo tivesse parado. Eu trabalhei por centenas de horas no menor detalhe, apenas para encontrar a motivação, a respiração e a qualidade suspensa necessária para que essas danças transcendessem. Até o momento, ainda estou procurando por isso; qualidade essencial quando eu sou convidada a executá-los, agora no Repertório Limon. Meu corpo teve que se transformar e viver em um estado alterado. (D'ORLEANS, 2012)²⁴

A artista também descreve os momentos de ensaio nos quais tinha total liberdade para realizar sua própria preparação corporal que antecederia os momentos da transmissibilidade. De acordo com D'Orleans, isso possibilitou que estivesse mais à vontade para a recepção da obra. Entretanto, segundo seu relato, após alguns ensaios, Linke passa a treinar ao seu lado, propondo exercícios técnicos que permitissem as qualidades expressivas necessárias ao trabalho.

²² *Ausdruckstanz* (Dança de expressão), surgiu ao longo do século XX sob influência do expressionismo. “[...] surgiu a partir da necessidade dos artistas da dança de se libertarem dos padrões rígidos do balé clássico.” (BANOV, 2016, p. 37).

²³ Natural de Montreal, Canadá, iniciou seus estudos em dança aos quatro anos de idade. Em 1980, chegou à Nova York depois de ter passado dois verões de aulas nas principais escolas de dança, começou a estudar dança moderna e se juntou a Eleo Pomare Dance Company, uma voz influente na dança moderna americana negra, Eleo Pomare era um artista visual conhecido como autor e coreógrafo. Dois anos depois, foi convidada a se juntar à Companhia de Dança José Limón, realizando um vasto repertório de obras clássicas, modernas e contemporâneas, percorrendo o globo e vivendo uma nova filosofia de movimento. Nessa companhia, teve contato com artistas como Susanne Linke, Annabelle Gamson, Lar Lubovitch, Jean Cebron, Lucas Hoving, Carlos Orta e muitos outros. Entrevista exclusiva cedida à Banov (2012).

²⁴ Entrevista exclusiva cedida à Banov (2012).

Dessa forma, em 1992, Linke iniciou um processo que se estende ao longo de toda sua carreira, desde então, e que, além de estabelecer uma relação entre as futuras gerações, permitiu aos intérpretes escolhidos compor uma escrita até então pertencente somente ao corpo da coreógrafa, e que, desta maneira, pôde transitar entre culturas e no tempo.

Sobre *Wandlung*, uma situação inusitada se deu no ano de 1998, quando o coreógrafo francês Jerome Bel (*1964) cria a obra *Le dernier spectacle* (1998), na qual provoca a ideia do original ao colocar quatro artistas, um após o outro, afirmando ao público serem “Susanne Linke” e, então, dançando por completo a peça solo referida. Embora saibamos que as cenas apresentadas não passem de citações, elas ganham vida própria, com novos acentos e texturas que possibilitam uma reconfiguração das mesmas, nesta proposta de (re)montagem, fazendo com que o (des)conhecimento do original torne-se, para muitos, praticamente insignificante.

A relevância da origem é uma questão de ponto de vista, o quanto é importante para o espectador saber a origem da obra ou não é relativa. Para o artista, a origem, muitas vezes, inspira e permite que o trabalho transcenda. A semente que germina, crescerá e de sua origem novas origens devem “originar” e ser, por si, então, originárias de outras. A origem transita pelo tempo/espço assim como a dança, o *gesto transitante* que ganha nova morada a cada corpo; seria ele, neste sentido, uma eterna origem?

Esta pergunta não precisa necessariamente ter uma resposta definida, talvez ela nos conduza a novas perguntas. Quando refletimos sobre o lugar de origem, do começo, a imagem cíclica do mundo nos traz a sensação do eterno recomeço e, nesta perspectiva, o lugar de origem é sempre o mesmo, mas também é sempre novo.

**VARAL DE
MEMÓRIAS I_3**

Figura 32 - Sayonara Pereira dançando Heitor Villa Lobos, na cena Villa Lobos. *Caminhos* (1998).

Foto: George Schreiber, 1998.

Figura 33 - Luiza Banov, em 2017, na mesma cena da foto 32.

Foto: Nanah D'Luize, 2017.

Figura 34 - Sayonara Pereira, na Cena Equilibrista. *Caminhos* (1998).

Foto: George Schreiber, 1998.

Figura 35 - Luiza Banov na mesma cena da figura 34, 19 anos depois.

Foto: Nanah D'Luize, 2017.

Figura 36 - Sayonara Pereira veste o tecido, na cena Villa Lobos. *Caminhos* (1998).

Foto: George Schreiber, 1998.

Figura 37 - Luiza Banov na mesma cena da figura 36, 19 anos depois.

Foto: Nanah D'Luize, 2017.

Figura 38 - *CAMINHOS 1998/2017*, novembro, 2017. Ensaio para apresentação na abertura do *Gestos Contemporâneos*, segunda edição. Sayonara Pereira ensaia a primeira cena da peça, enquanto Luiza Banov, à direita, aguarda para entrar em cena.

Foto: Arthur Kolbetz, 2017. Teatro São Pedro, Porto Alegre - RS.

1.3.1

ROTEIRO COREOGRÁFICO DE REMONTAGEM

Cena I – Música: *Aquarela do Brasil* (Compositor: Ary Barroso)

Mulher no fundo do palco (Sayô Pereira [SP]), vestida com um vestido de veludo vermelho, caminha, com passos “pulsantes”, em direção ao público. Quando chega na boca de cena, retorna em passadas “pulsantes” e mais largas, diagonal fundo, até o local de início. Quando chega ao ponto de partida, tira o tecido em cena, coloca-o no chão e sai.

Cena II – Música: **Silêncio**

Intérprete (Luiza Banov [LB]), já em cena, deita-se e inicia sequência de movimentos pelo espaço. Inicialmente, traça uma reta em direção à plateia, até a boca de cena e volta, através de movimentos circulares deitada no chão. Quando retorna ao lugar do começo, faz uma *saudação*, três vezes, e inicia gestos que a levam para a posição ereta. Como se estivesse acenando para alguém, chegando ou indo embora. Estes gestos ganham certa dinâmica e levam a intérprete para o tecido verde que está no canto direito do palco.

Cena III – Tambor I / Música: *White Man Sleeps, parte V (Original , Unrevised Version)*. *Kronos Quartet, Pieces Of Africa* (Compositor: Kevin Volans)

Intérprete [LB] estica cada um dos três tecidos pelo palco, perpendiculares à plateia. Ao terminar o último, verde, começa um “jogo de amarelinha” em uma repetição descompassada, que cresce na boca de cena do último tecido. “Derrete-se” para o chão e começa repetidos movimentos no solo, passando de um tecido ao outro.

Cena IV – Música: *White Man Sleeps, parte V (Original , Unrevised Version)*. *Kronos Quartet, Pieces Of Africa* (Compositor: Kevin Volans))

Nesta cena a intérprete [LB] “veste” os caminhos e percorre-os, um a um, dialogando com os tecidos e com o espaço.

Cena V – Colheita / Música: *Durme Querido Hijico* (Álbum: Música do Mundo)

No tapete central, vermelho, a intérprete [LB] caminha segurando um cesto, como se estivesse semeando com sementes imaginárias, pois não há nada no cesto.

Cena VII – Afegã / Música: *Mon renne bien-aime* (Álbum: Música do Mundo)

Cena bastante rítmica. A intérprete [LB] começa no tecido verde do lado direito do palco, passando pelos três tecidos, termina no outro tecido verde, ao lado esquerdo; esta cena liga-se à próxima;

Cena VIII – Tambor II / Música: *Mon renne bien-aimé* (Álbum: Música do Mundo)

A intérprete [LB] com o gesto consecutivo de calar, ou engolir, trazendo as mãos para a boca, dançando, desenrola-se, passando pelos três tecidos, verde, vermelho, verde, em um ritmo acelerado e crescente.

Cena IX – Villa Lobos / Música: *O trenzinho Caipira 4ª Bachiana Brasileira* (Compositor: Heitor Villa Lobos)

Do lado esquerdo do palco, a intérprete [LB] veste o único tecido que não havia sido aberto até então, sendo ele o mais longo de todos (15 metros). Caminha de costas em direção ao centro do palco, ali realiza uma saudação, entregando o caminho ao chão. Com o acelerar da música, enrola-se em todo o tecido/caminho e segue a caminhada, pela qual, ritmicamente, percorre o palco em um trajeto circular até parar de costas à plateia, na diagonal funda do lado direito; acelerando os “passos” se desenrola do tecido até que ele todo esteja no chão.

Cena X – Equilibrista / Silêncio

Em silêncio, LB caminha pelo tecido que está em diagonal, como se equilibrando entre o caminho lapidado; o tempo todo do trajeto, ida e volta é realizado em uma meia ponta baixa dos pés.

Cena XI – Capoeira / Música: *Dirim dim dom Capoeira* (Álbum: Música do Mundo)

Como em um jogo, a intérprete [LB] dança no ritmo da música da capoeira, mas não jogando a capoeira; são passos definidos que remetem a um jogo rítmico.

Cena XII – Eclipse total / Música: *Rhythmetron* (Compositor: Marlos Nobre)

A intérprete [LB] desenvolve uma difícil coreografia que tem muitos giros e saltos, ocupando todo o palco, ao som da música ritmada de Marlos Nobre. Este é o momento com pico dos movimentos, no qual, de alguma maneira, todo o trabalho é percorrido novamente, em poucos minutos.

Cena XIII²⁵ – Lanterna / Música: *Batidas da música* (Compositor: Marlos Nobre)

Com sons recortados da música original de Marlos Nobre e com iluminação em resistência, a intérprete [LB] ilumina com uma lanterna lugares por onde passou ao longo da performance.

²⁵ Uma curiosidade deu-se por conta da edição do vídeo na época, pois esta cena havia sido cortada e esquecida. Foi somente quando Sayonara retornou ao Deutsches-Tanzfilminstitut - Bremen em busca da filmagem original, sem cortes, que a cena reintegrou a peça.

1.4

METODOLOGIA DE CORPO A CORPO

No presente enlace, gostaríamos de abordar os meios metodológicos do corpo tanto no que se refere à sua afinação, ou seja, o treinamento elaborado para atingir àquela determinada linguagem, como os caminhos percorridos para o processo de criação da obra em questão. São trajetórias que consideramos relevantes para nossa área; o corpo se faz desta simbiose. Ainda que tenhamos apresentado um pouco a respeito do processo de transmissão da obra *Caminhos*, aproveitaremos este momento para uma conversa com a autora²⁶, na qual ela possa nos conduzir pelos processos originais da montagem.

Primeiramente, consideramos fundamental compreender a trajetória, os lugares pelos quais Sayonara Pereira pôde dialogar com a dança para lapidar sua própria compreensão. Sabemos que Cristine Brunel foi uma das grandes influenciadoras do trabalho. Pereira trabalhou com esta coreógrafa durante oito anos de sua carreira, tendo ela uma forte influência em sua maneira de trabalhar. Pereira contribuiu imensamente com nossas questões, o que tornou bastante difícil selecionar o que deveria estar ou não nesta parte do trabalho. Optamos, portanto, por manter toda sua reflexão, compreendendo que isto nos amplia a oportunidade reflexiva em torno da temática.

Sobre sua trajetória de movimento, ela relatou:

Como você sabe, sou formada em *Ballet* Clássico, estudo que iniciei aos 06 anos de idade (1966). Talvez, o mais forte do balé que ficou para mim, da minha formação inicial, foi a disciplina e o amor à dança. Uma mistura estranha, mas bem sedimentada.

Foi somente muito tempo depois que entendi “corporalmente” a importância que o balé tinha e tem para um bailarino de dança moderna. Quando estive estudando em New York, no Alvin Ailey Dance Center (1981), é que percebi o formato muscular que o balé dava ao corpo das pessoas. E isto foi uma descoberta incrível.

Minhas descobertas relativas ao balé clássico não terminaram em New York. Quando fui para a Alemanha, minhas descobertas chegam a um nível que eu podia ver e sentir, através das aulas ministradas por uma professora de balé em especial, a **Christine Kono**. Kono (*1946) é uma bailarina asio-americana, que dançou com BALANCHINE, GRAHAM, FELD, JOOSS, entre outros grandes coreógrafos. Foi professora de *ballet* para os integrantes do Tanztheater Wuppertal e Folkwang Tanz Studio (FTS), grupo onde eu fazia aulas semanais. As aulas de Kono me ajudavam a perceber que o balé fazia o bailarino de dança moderna pensar inteligentemente. E ainda ajudava nas reações e ações que o bailarino precisava ter para dançar e expressar o tipo de dança que ele almejasse.

²⁶ A conversa com Sayonara Pereira aconteceu em 07 de janeiro de 2020, através de uma entrevista semiestruturada, e está relatada a seguir, como citação.

Na sequência, as muitas informações recebidas na Folkwang Hochschule, entre os anos 1985-1995, nas aulas ministradas pelo mestre **Hans Züllig**, que foi discípulo direto de Kurt Jooss. Algumas outras, nas quais tive a chance de “ralar” para aprender certas especificidades contidas nas aulas de **Jean Cebron**. E nas muitas aulas ministradas pelos bailarinos do Tanztheater Wuppertal, **Malou Airaud** e **Lutz Foster**, professores permanentes da Folkwang Hochschule; **Dominique Mercy** e **Ed Kortlar**, professores presentes em determinados semestres; e ainda **Jean-Michel Lacomme** e **Jean-Francois Duroure**, em aulas específicas, mas todas contendo pensamentos corporais e elementos impregnados da *German Modern Dance*, com intenções e interpretações que cada um destes professores-bailarinos estava descobrindo ou acentuando, e retransmitindo ou traduzindo.

Ainda dentro das aulas ou cursos específicos, tive a oportunidade de realizar algumas sob a batuta da grande mestra **Susanne Linke**, que iniciava a organização de sua movimentação com uma caligrafia muito característica, resultando na sua técnica de aula que começa a ter certa expressividade na última década. Professores-bailarinos de renome mundial, mas que tiveram seu trabalho muito relacionado com a Folkwang ou o Tanztheater Wuppertal, como o venezuelano **Carlos Orta**, que trazia, em suas aulas, informações provenientes também da técnica de José Limon, onde dançou por um longo período, e a bailarina e coreógrafa americana internacionalmente conhecida **Caroline Carlson**, trazendo suas próprias intenções e compreensões para as aulas que ministrava.

Mas foram os oito anos (1985 - 1992) de trabalho intenso com **Christine Brunel** (*1951 - †2017), mestra das pequenas formas, que trabalhou muito com **Hans Züllig**, de quem recebeu até bolsa de estudos por um período, com **Jean Cebron**, e muitos anos com a grande mestra **Susanne Linke**, que deram a essência, embasamento e profundidade ao trabalho que traduzi, ressignifiquei, atualizei, adaptei e imprimi as minhas considerações para a Modern German Dance.

Inicialmente, quatro elementos nos chamam muita atenção em seu trabalho: o redondo, os pés, a suspensão e, como em toda aula de dança, a relação entre o tempo e o espaço. O “redondo” é um elemento presente em praticamente toda a aula, uma movimentação que integra a sua lapidação criativa que conduz para realizar os movimentos com o corpo todo, e sempre em um tempo, espaço, traço redondo. Os gestos elaborados raramente são rebuscados, em sua maior parte, a simplicidade toma conta do material a ser lapidado, mas com clareza e precisão.

O redondo era, exatamente, a movimentação que eu não possuía naturalmente. Era originalmente uma bailarina, pelo meu tipo físico, alta (1.81m) longilínea, lenta e linear. Os tempos distendidos e o *slowmotion* da movimentação da Brunel me caíram, depois de muito trabalho, suor e lágrimas, “como uma luva”. Mas achava muito interessante o redondo que bailarinos que praticavam a *Modern German Dance* tinham tatuado em suas movimentações. Então, não me acomodei com as qualidades de movimentos que foram ficando mais fáceis para a minha caligrafia e, assim que fui entendendo, corporalmente, a *contraction*, as espirais, as distensões como princípios, fui tentando levá-los para as minhas movimentações para, assim, incrementá-los.

Nas aulas do professor Züllig, se trabalhava bastante este redondo em geral, mais especificamente no *fondue*. Diferente da aula de balé onde o *fondue* é feito apenas como um trabalho de pernas e o torso fica “suspense”, mas estático, na aula de Züllig o torso desce junto, com o trabalho que as pernas estão fazendo, só que desce redondo, forte como uma *contraction* alongada. Pernas + torso + braços geram dois arcos, que somados lembram um círculo/bola muito fortalecidos tanto no movimento de ida como no movimento de retorno. É raro encontrar nos bailarinos que fazem apenas dança contemporânea este princípio da suspensão somado ao redondo nas movimentações que realizam.

Atualmente, Sayonara relatou optar por iniciar suas aulas através de caminhadas, com deslocamento, por entender que esta ação contribui para a chegada dos alunos na sala de aula. Curioso, pois o caminhar é algo que é importantíssimo em seu trabalho cênico, a base dos pés, o contato com a terra é uma premissa fundamental do trabalho. As caminhadas também possuem a circularidade como condutoras do espaço, e este é mais um desafio que demanda uma presença ativa e entregue.

Os pés são trabalhados nesta técnica como “raízes de uma árvore”. Eu, sinceramente, não lembro mais se alguém me disse isto ou eu passei a acreditar nisto seriamente porque as aulas da Brunel eram realizadas em um tempo muito lento. Brunel fazia *pliés* em 8 tempos, era uma distensão do tempo, do peso do meu próprio corpo... era como se cada articulação precisasse ser abraçada pelos músculos e ocorresse um “derretimento”. Só que nada disso era falado como eu estou descrevendo aqui e agora. Brunel era muito efetiva nos seus comentários. Buscava a solução, a resolução das questões corporais que levantava, a cada dia, a cada aula. Suas aulas levavam, em média, duas horas. E eram trabalho puro, encontrar caminhos para fortalecer certezas. Adquirir técnica e mais técnica, e talvez, assim, “ser livre”.

Então os pés, os meus pés, lembro-me que aumentaram de número. Era muito importante trabalhar de pés descalços MESMO. Naquela época (1985-1990) já começava a moda de fazer aula de meias, sobre o linóleo, mas Brunel preferia que estivéssemos de pés descalços. Toda esta sensação do pisar e perceber que o pé inteiro se espalha, ao trocarmos o peso, me leva ao pensamento que hoje desenvolvo sobre pisar + aprofundar em um meio (terra/areia) + perceber todos os poros do pé sensitivos + buscando uma estabilidade e suspensão + respirar e ao mesmo tempo crescer muito na lateralidade do corpo + empurrar com o topo da cabeça o teto, resultando em **gerúndio da ação ad infinitum**. Na peça *UNTERWEGS* (1990 – Coreografia de C. BRUNEL), 1ª Parte: Der Mönch und der Wind²⁷ – na caminhada que faço como “Der Mönch”, acredito conseguir este feito.

Queda e suspensão ganharam voz na dança moderna uma vez que a verticalidade do *ballet* clássico não supria as necessidades expressivas dos artistas, assim, ao ser questionada sobre a suspensão em suas aulas, Pereira nos explanou que:

Acho que a suspensão é um princípio muito apreciado na *Modern German Dance* e também através das traduções e reinterpretações de muitos de seus descendentes. A suspensão irá necessitar de muita estabilidade dos pés, de volume que a espiral proporciona e do redondo que falei no tópico anterior. Fui entendendo e ativando, para além do meu corpo de bailarina, este e os outros princípios, conscientemente a partir das aulas que tenho ministrado nestes últimos dez anos. A suspensão é contrastante porque ao mesmo tempo em que o bailarino precisa “planar”, ser leve, espaçoso/volumoso e distender ao máximo o movimento, é preciso ter os pés muito aterrados. As *pirouettes* fora do prumo, com peito direcionado para o teto, ligando a espiral de tronco, aterrissando em *contraction*, que utilizo em alguns exercícios, somadas aos *contretemps*, são belos exercícios para se trabalhar a suspensão e o uso do espaço de uma maneira menos convencional do que “frente-lado-atrás”.

Outro elemento que consideramos crucial para a dança/vida, o tempo/espaço foi também elucidado pela artista:

É no espaço que acredito que o bailarino poderá atuar e criar um lugar que lhe pertence. Existe o espaço imaginário e o espaço que será o limite da ação. (PEREIRA, 2010, p. 146). Hoje trabalho pensando em pontos que saem dos ombros + umbi-

²⁷ *O monge e o vento*, tradução nossa.

go + ossos pélvicos + joelhos + continuação dos dedos dos pés + todos os pontos correspondentes das costas. E são a partir destes pontos que o indivíduo vai mover-se pelo espaço e respirar através de todos estes pontos também. *O tempo indica o ritmo [...] e apresenta os acontecimentos que ocorrem um após o outro.* (PEREIRA, 2010, p. 146) Sim é muito importante, em dança, se ter um tempo dado de “fora para dentro”, principalmente quando o aluno está participando de uma aula. Assim ele tem que cumprir metas lançadas pelo professor, dentro de um tempo comum. Nem sempre é o mais confortável para o indivíduo, mas em aulas grupais é assim mesmo a norma mundial vigente. Assim, o aluno que precisa trabalhar especificidades, deve chegar antes do início da aula e tentar acessar suas dúvidas corporais ou trabalhar fora do horário da aula. Nas minhas aulas, e nos exercícios em geral, tenho um tempo um pouco mais distendido, herança da minha grande maestra Christine Brunel, todavia adaptei este tempo para um três (1, 2, 3), algo como uma valsa. *A força é um elemento que na dança altera o estado de repouso ou de movimento dos corpos. Mesmo que não se esteja vendo a força real, feita para a realização de uma movimentação, que pode ser calculada pela matemática ou pela física, pode-se detectar seus efeitos através da variação da velocidade que o corpo adquire, e pela variação das direções das movimentações.* (PEREIRA, 2010, p. 146)

A técnica de preparação corporal proposta por Sayonara Pereira é resultado dos anos de sua trajetória enquanto artista; uma série de sabores e temperos selecionados ao longo dos anos, alguns presenteados outros elaborados por ela mesma. Ela nos contou um pouco dos caminhos elaborados até sua lapidação:

Sobre a estrutura de sua aula,

A aula que ministrei, até 2010, se iniciava no chão.

Hoje, normalmente, prefiro iniciar pedindo para que os alunos caminhem pelo espaço, ou seja, “chegando”. E, a partir deste “chegar” e de outros 2 ou 3 exercícios que vão, literalmente, trazendo os alunos para a sala de aula, é que proponho ir ao chão.

I. Início

a. São normalmente exercícios de **caminhadas** pelo espaço com variação de **tempo**, **intensidade**, densidade nas pisadas e **ritmo**. Algumas vezes, peço para que os alunos falem seus nomes e endereços, esta ação auxilia na **respiração natural**, que muitas vezes desaparece nos exercícios de atividade corporal.

b. Exercícios com **troca de peso** para frente e para trás; e para um lado e outro. Controlando o peso e suspensão, até chegar às **quedas controladas**.

c. Exercício de derreter. Em diferentes tempos o aluno começa a deixar seu peso ser distribuído e da posição estendida (de pé), distribui o peso e vai “derretendo” até chegar ao chão (deitado). O exercício é repetido com variação de tempo.

II. Chão (*Barre à terre*)

O chão ajuda o aluno a concentrar-se interiormente e também oferece a possibilidade de fazer com que o corpo seja trabalhado a partir do *centrum*, já que, nesta fase, a força necessária para estar em pé não é usada.

São aplicados exercícios direcionados a trabalhar cada parte do corpo separadamente, como um grande aquecimento articular e muscular, onde damos atenção especial à cadeia de músculos abdominais. A sequência de exercícios trabalhados lembra os exercícios para as pernas que são feitos na barra do *Ballet Clássico*: *tendu*, *pliés*, *grand battement*, *rond de jambe* etc., nas direções *devant*, *derrière*, *à la seconde*. Todavia, a sequência em si é bem específica deste modo de trabalho, e **novas imagens transformam o exercício** que, grosso modo, seria um alongamento de pernas, braço e costas. Este exercício, por exemplo, que estou comentando, chama-se “gaveta”.

Importante, para o aluno, será a experiência que o chão oferece, como se estivesse carregando todo o seu corpo. Todo o trabalho parte do *centrum* para fora, todo o novo movimento inicia-se sempre a partir do *centrum*.

III. Centro

No Centro atento à postura do corpo do aluno em relação às articulações e estas devem estar corretamente posicionadas em relação aos pés que, por sua vez, deverão distribuir conscientemente o peso por toda a sola. Sugiro aos alunos pensarem em uma 3ª perna imaginária, que os ajudaria a ter uma melhor estabilidade, como uma base de uma “pirâmide”.

Todos os aspectos que foram preparados nos exercícios de chão (*Barre à terre*) são transferidos para os exercícios trabalhados no centro, dispondo, então, a base do espectro do vocabulário de movimentos que são estudados nesta técnica e, assim, o aluno adquirirá ferramentas para desenvolver, conscientemente, o uso da energia, usando-a até como motivação do movimento.

Um dos aspectos que considero como mais importantes no processo de aprendizagem é a sensibilização para a **qualidade dos movimentos** que vai sendo gerada e suas **diferentes dinâmicas**.

A gama de exercícios que trabalho no centro, como por exemplo:

- . pés paralelos + *cou de pied* + *passé* + torso com queda e contração.
- . *plié* + *grand pliés* com pés e braços paralelos + queda + alongamento de costas + *relevé*.
- . *pliés en dehors* + braços e tronco + suspensão [**Moinho**] com variação de velocidade.
- . pés em 1ª posição + *jetés* + *plié* + braços [**Giselle**] com variação de tronco e braços + perna e/ou variação de tronco e braços + perna + *balancé*.
- . *petit sauté* - pequenos saltos para os pés trabalharem cuidadosamente as articulações e também o impulso que os tira do chão e a chegada em 1ª posição de pés em *pliés en dehors*.

São exercícios originários das aulas da **Brunel** que fui adaptando em relação à velocidade, à ordem, ao objetivo ou vou desmembrando e transformando-os para suprir outras necessidades percebidas ao longo do aprendizado dos alunos.

IV. Diagonais/Combinações

A última parte da classe é dedicada ao uso do espaço e suas possibilidades, relacionando-as com o uso do **ritmo, dinâmica, fluxo** etc. O grande objetivo aqui é que o aluno possa se orientar no espaço, dando um sentido para a **qualidade dos movimentos** através de combinações também chamadas de partituras coreográficas.

Os itens que dou mais foco nas combinações/partituras coreográficas que estudamos são:

a. Ritmo da Respiração

A respiração será utilizada como força. Ao influenciar o movimento, a respiração oferece a ele diferentes desenhos e intensidades. Em todos os exercícios será salientada a maneira mais efetiva para que o aluno se utilize da sua respiração, de forma que esta aja benéficamente na realização das suas movimentações.

b. Espiral

A Espiral é um movimento giratório no próprio eixo, separada por dois polos distanciados um do outro. Trabalho, inicialmente no chão, exercícios que desenvolvam o aprendizado corporal do aluno para esta movimentação e, depois, no centro. A forma mais efetiva de trabalhar a Espiral é durante exercícios de caminhadas.

c. Alongamentos fora do Centro e fora do Eixo

Os alongamentos fora do centro bem como fora do eixo trabalham o equilíbrio e são, também, uma forma de procurar uma distribuição do peso diferente da usual. Trabalho tanto em exercícios com um ritmo mais lento como em exercícios com *tours* em espiral, ou com as *contractions*.

d. Tensão - Relaxamento

Trabalho a consciência da tensão que pode ser usada no corpo. Desenvolvo o aprendizado da construção da tensão e como depois poderemos transformá-la em relaxamento. Uso exemplos como: Arco e Pêndulo.

Dou bastante atenção à quantidade de tensão que o aluno emprega para realizar movimentos através do uso da musculatura externa, para que não iniba a fluidez do movimento e nem bloqueie a qualidade dos movimentos que irá construir. Procuro direcionar a atenção do aluno para que use a musculatura interna, assim suas movimentações serão vistas com mais leveza e fluidez.

e. Quedas – Retorno

Depois de um trabalho que intensifique o entendimento consciente do uso das forças necessárias para a realização da **contraction** e do **release**, trabalho o estudo das **quedas-retorno**. **Quedas-Retorno** são experimentadas partindo de planos diferentes, de velocidades, direções ou dinâmicas diferentes.

f. Fluidez na Movimentação

Para isto, trabalho o fluxo e a fluidez da movimentação em uma determinada direção, dentro de combinações de movimentos. Direciono os alunos para que procurem diferenciar um movimento ligado de um movimento livre. Definimos como *movimento ligado* uma ação controlada, que pode ser parada a qualquer momento, e como *movimento livre* uma ação que será difícil de ser parada.

g. Impulso do Movimento

Para este trabalho, damos a oportunidade para que cada aluno, individualmente, busque onde é o ponto de partida do impulso do (seu) movimento livre. Feito isto, o próximo passo é conduzir o aluno para que perceba, dentro de um exercício técnico, a ação que ocasionou o movimento ocorrido numa determinada parte do corpo, num determinado momento, o início do impulso do movimento.

h. Relação com Peso e Trocas de Peso

Toda a relação da dança e seus movimentos são uma constante troca de peso. Em vários momentos da aula, trabalhamos conscientizando as trocas de peso, o andar, saltar, correr, em movimentos fluidos, rápidos ou lentos.

i. (In) Conclusões

Com o estudo aprofundado desta técnica, o aluno adquirirá ferramentas, a cada dia, para desenvolver, conscientemente, o uso da energia, usando-a até como motivação do movimento. É como que a cada aula o aluno vá aprendendo novas palavras que irão aumentar o seu vocabulário. Em um determinado momento, o aluno consegue realizar partituras coreográficas com algumas intenções, dinâmicas e qualidades de movimento sem precisar mais pensar sobre elas. Estas já estão no seu corpo, já integram o seu vocabulário, é necessário apenas acessá-las. Quando isto acontece, chamo atenção, com bom humor, e digo: acho que vocês estão dançando!! Eles liberam a energia facial, sorriem, respiram através de todos os poros do corpo e exalam felicidade.

Como Sayonara nos relatou, a oportunidade de aplicar na Universidade estes ensinamentos fez com que houvesse uma atualização. Esta realidade apresenta pistas para compreendermos os caminhos deste conhecimento corporal que transita tempo/corporalmente pelo espaço. Além disso, ensinar dança na Universidade é algo que difere das formas me-

nos institucionalizadas; ensinar dança para estudantes de artes cênicas, os quais muitos nunca tiveram oportunidade de aprender dança formalmente, acaba sendo, também, algo singular e inspirador. Sobre isto ela nos contou:

Relatei isto logo no tópico onde comecei a descrever a minha aula, que eu a início com uma “introdução prática” para as pessoas acessarem seus corpos. E considero este olhar “**Raiz X Renovação**”, que tu também sinalizaste em uma das tuas perguntas, graças à oportunidade que tive de começar a ensinar na Universidade, em um curso de Artes Cênicas, especificamente. Desta maneira, se fez necessário que eu traduzisse, por diversos vieses, vários princípios e maneiras de abordar a técnica de dança *Modern German Dance* que trabalho, para que eu possa me comunicar com os alunos. Eu não queria, simplesmente, entrar em aula e dar exercícios e combinações para que os alunos mimeticamente repetissem. Até poderia ser um jeito mais facilitado, como decorar um texto teatral. Mas não. Cada vez mais eu vou descobrindo que cada aluno tem que acessar os princípios, decupá-los e, assim, se apropriar do que entendeu CORPORALMENTE, porque atores gostam de entender “intelectualmente” e o ideal é que entendam corporalmente.

O mais difícil neste ofício de professora de *Modern German Dance* em um departamento de Artes Cênicas é que os estudantes demoram muito a “baixar a guarda” e a se apropriarem do que estão conhecendo, apresentado por mim, neste caso. Quando começam a se dar conta, a maioria deles, de que este material poderá ser útil, porque nos dias de hoje um ator deve atuar, dançar, cantar etc., o semestre já vai sinalizando o seu final.

Também, a nova geração, em geral, acho que estuda pouco “as ferramentas para o ofício” escolhido. Entender corporalmente, especialmente todos os itens que eu fui mencionando, ao longo desta conversa, não dá para ler no *Google*. O ofício do ator, do bailarino, não tem bula, tem que ser realizado todos os dias, e redescoberto outra vez *ad infinitum*. Nunca está, nunca é. É sempre aquela maravilhosa procura. Acho que temos encontros surpreendentes em que nosso aprendizado nos faz andar alguns metros, mas temos longos momentos de estagnação, de deslizar sem sair muito do mesmo lugar.

Por outro lado, como eu já mencionei só posso agradecer por esta oportunidade, assim, eu tento me atualizar através dos novos alunos que recebemos no departamento e com eles passo quase sempre, ao longo de dois semestres, através de aulas práticas de uma ou duas vezes por semana. Entre as atividades mais aventureiras que desenvolvo com os alunos, estão algumas aulas ao ar livre, pelo campus da universidade, que são realmente um palco para novos encontros e sensações que os auxiliam no entendimento corporal, e estar atenta aos integrantes das turmas que vêm de lugares diferentes, com desejos e anseios muito diversos. Mas meu maior celeiro de experimentações e investigações teórico-práticas é o grupo de pesquisa LAPETT (Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades) integrado por alunos e ex-alunos da graduação e da pós-graduação da ECA-USP, que eu criei e dirijo desde 2011. É no LAPETT que, além de já ter criado 8 peças coreográficas para os integrantes, com apresentações em diferentes teatros, onde realizamos pesquisas que geram subsídios que eu aplico e adequo às aulas da graduação.

É interessante observar o admirável respeito pela história e pelos antecessores da dança teatral. Neste sentido, quem vivencia o seu trabalho percebe certa persistência de se manter fiel a um conhecimento “original” ao passo que a contemporaneidade “te obriga” a renovar sempre, esta conversa entre a recriação e o que foi criado é notoriamente singular, e acontece passo a passo, no fazer, aparentemente sem medo do encontro entre passado e presente.

Um dos elementos da Dança Teatral, que é um estilo de dança conhecida no Brasil como Tanztheater e que a *Modern German Dance* abriga, é a repetição. Mas talvez, em todos os tipos de ofícios artesanais seja necessário que se repita, mesmo que, por vezes, se mude o ponto de vista.

Pessoalmente depois do *Ballet* Clássico, algumas incursões pelo *Jazz* Americano através de aulas com alguns lendários professores como **Lennie Dale** (*1939 - †1994), Eneida Dreher (Técnica Luigi), Ricardo Ordoñez, Vilma Vernon, no Brasil. E, em New York, com Alvin Mc Duffie, Jo Jo Smith a técnica de dança que eu realmente me aprofundei e aprendi foi Dança Moderna. Estudei também a técnica Martha Graham, fiz muitas aulas na minha juventude nos anos 1970, ainda em Porto Alegre, com uma professora local chamada **Cecy Frank** (*1924 - †2000). E, outra vez, (2001 - 2003) quando estudei Pedagogia da Dança, para obter o título de licenciatura em dança na Hochschule Für Musik und Tanz – Köln /Alemanha (2003), a disciplina de dança moderna que fazíamos era a técnica Graham, com a professora **Armgard von Bardeleben** (*1940 - †2012), que integrou, ao longo de muitos anos, a Martha Graham Dance Company-NY e, na parte pedagógica, fazíamos aulas com a professora **Heide Tegeder**, que integrou por várias temporadas o Tanztheater Wuppertal - Pina Bausch. Mas o que eu quero dizer é que eu sempre saí de casa para fazer aula de dança e depois ensaiar. Nunca, em nenhum grupo ou companhia de dança que eu participei, chegava para ensaiar diretamente. Sempre tínhamos aula, ou seja, “estudo da dança”, com suas alegrias e muitas frustrações, e depois ensaio, e depois correções. Desta maneira, precisei construir uma persistência dentro de mim. Persistência em diálogo com muito trabalho e força de vontade de ir contra todos os “nãos” que a dança me deu e sempre encontrar novas possibilidades.

Todas as aulas que fiz com estes professores listados acima, assim como todas as aulas realizadas com os professores da linha da *Modern German Dance* partiam de técnicas estabelecidas e com estruturas alicerçadas por grandes mestres e aplicadas em forma de aulas de dança nos quatro cantos do mundo. Então, o meu entendimento de dança dialoga diretamente com estrutura. A minha geração aprendeu a estruturar com e na dança, dentro das linhas de dança que me formaram. Acho que o mais difícil para as pessoas que tiveram uma formação parecida com a minha era partir para a desconstrução, o que para as gerações atuais é a “palavra de ordem”.

Então, repetir por querer e acreditar no conhecimento que me foi “ofertado” é um ato que me aproxima de quem veio antes de mim e bebeu de fontes “originárias”. O poeta e cantor Milton Nascimento tem uma música muito inspiradora *O Que Foi Feito Devera (De Vera)*, que, nos seus versos, diz:

[...] E o que foi feito é preciso conhecer para melhor prosseguir

Falo assim sem tristeza, falo por acreditar

Que é cobrando o que fomos que nós iremos crescer

Nós iremos crescer, outros outubros virão

Outras manhãs, plenas de sol e de luz

Alertem todos alarmas que o homem que eu era voltou

A tribo toda reunida, razão dividida ao sol [...]

E a oportunidade de trabalhar com novos corpos, novas gerações tem me dado a possibilidade de eu ir “me revendo”, e através da técnica nas aulas que ministro, que poderia ser considerado um saber congelado, mas não me parece, é como o “original” que vai se atualizando através das novas abordagens. (Re)cantando:

A tribo toda reunida, razão dividida ao sol [...]

1.4.1

CAMINHOS NA VISÃO CRIADORA

E então, chegamos ao centro deste epicentro *Caminhos - CAMINHOS 1998-2017* ou a dramaturgia dos afetos

Acho que eu sempre acreditei em um tipo de arte que integrasse a vida e a arte, mais especificamente as afetividades que a vida nos oferece. É claro que eu ia vivendo a minha vida de jovem estudante e que fazia balé também, e não estava construindo nenhuma filosofia, conceito ou tese. Quando recordo de mim mesma, lembro-me de uma menina alegre, sorridente que se movia muito, era bastante sonhadora, mas tinha um lado sombrio, um lado que me fazia “diferente” da maioria das outras pessoas da minha idade.

Ainda na Escola de Ballet João Luiz Rolla, a qual frequentei dos meus 6 aos meus 20 anos (1966 - 1980), recordo de uma 1ª fase de menina tímida e da grande insegurança que sentia em relação à linguagem da dança. Parecia que a dança e seus intrincamentos me engoliam, me sufocavam. Meu corpo lânguido não cabia naqueles tempos musicais, naquelas complexidades de movimentos. Acho que o que me manteve na dança eram as conversas com o meu professor “Rolla”, após as aulas noturnas, enquanto aguardava meu pai que vinha me buscar, e a minha imaginação. E depois, quando fui dissolvendo a timidez e iniciei a amizade com as colegas de *ballet*, eram os encontros, reencontros e as conversas “de vestiário” que me deixavam muito atenta com tudo e todas. E como em casa não me era permitido faltar às aulas de balé, eu não faltava. Ao invés de fugir “daquilo tudo”, eu frequentava as aulas da minha turma e ainda fazia, quando possível, mais aulas.

Quando passei a participar da primeira companhia de dança profissional, ainda na cidade de Porto Alegre - o Grupo TERRA, que, junto a um grupo de bailarinas da cidade, fundamos e o mantivemos por longos quatro anos (1981 - 1984) - me lembro muito desta mistura complementar da arte com a vida. Não separávamos o nosso trabalho profissional, que variava entre fazer e ministrar aulas para os bailarinos iniciantes, reuniões para organizar as atividades de turnês e simplesmente estar junto e conviver. Rir e chorar juntas, trocar experiências, os medos e as conquistas. Foi um tempo inesquecível que ficou tatuado na minha história de vida-dança. E com algumas daquelas bailarinas, especialmente Simone Rorato, Carlota Albuquerque, Heloiza Paz e Eneida Dreher, nossas histórias profissionais e pessoais se misturam, de alguma maneira, até os dias de hoje. Nunca perdemos o contato e mesmo com o final do grupo há mais de três décadas, capítulos de nossas vidas ainda se interseccionam de alguma forma.

Mas por que *dramaturgia dos afetos*? A dramaturgia era considerada, originalmente, como a elaboração de um texto que poderia depois ser aprendido por atores e, consequentemente, apresentando para um público. Entretanto, este vínculo específico com o teatro foi se desprendendo e, dessa forma, atualmente, podemos pensar em “texto” cênico, texto corporal, texto-partitura coreográfica. Assim, ações, verbos, diferentes qualidades de palavras, músicas, imagens etc. poderão compor o que estaríamos denominando dramaturgia.

É neste sentido que tenho me amparado na expressão “dramaturgia dos afetos” como um ancoradouro para o modo como penso estar trabalhando e me relacionando com os artistas e alunos que estão próximos a mim e do meu trabalho. É como a química entre as movimentações ou, pelo menos, as tentativas de movimentações feitas por aqueles corpos e “a origem”, que seria os movimentos que eu trago ins-

critos no meu corpo, de uma língua que, de palavra em palavra, de movimento em movimento vou desmistificando para eles, que vão se apropriando. Para mim, me sinto mais à vontade em dialogar com pessoas que por alguma afetividade nos conectamos. Houve acasos nestas conexões e/ou, na maioria dos casos, o aluno, o bailarino se aproximou por algum viés do meu trabalho e, conseqüentemente, de mim. Por isto que não consigo deixar o grupo LAPETT “aberto” para todas as pessoas que se interessam, acham que querem trabalhar com dança teatral, porque será necessária uma conexão “especial”. Não existe uma dança “na nuvem” que qualquer um vem e baixa, se apropria e sai por aí se utilizando sem estar conectado, de alguma maneira, com o início. Sem saber de onde vem ou de toda a energia que foi gasta para que este conhecimento atravessasse oceanos para chegar a novos corpos e, assim, poder seguir reverberando.

Em 1998, *Caminhos*, obra “original”, apresentava uma artista brasileira que vivia fora de sua pátria há 13 anos, naquela ocasião, com suas memórias e experiências, e que estava friccionando fatos de sua história com as vivências e estados que ia passando.

Em 2016, apresentei o vídeo da peça *Caminhos*, em sala de aula, e um colega me disse, após assistir o vídeo: É muito forte a peça. Gostei! Parece uma mulher que está no exílio *recordando fatos de sua vida*. Aquela consideração me pegou em cheio e me deu “coragem” de querer transmitir *Caminhos* para uma intérprete com quem eu tivesse afinidade e que pudesse se interessar pela empreitada.

Os grandes temas que trabalho, já há alguns anos, são as memórias gravadas e inscritas no corpo do intérprete cênico, fatos da biografia do intérprete, o processo criativo de obras cênicas com temáticas contemporâneas, a análise de gestuais e, mais recentemente, a transmissibilidade, todos estes temas em associação com elementos encontrados no German Tanztheater.

Tive que criar coragem para te telefonar, Luiza, e perguntar se tu gostarias de dançar *CAMINHOS*. Assim, sem proposta financeira, sem data de estreia, simplesmente como um rito de passagem entre “mestre e aprendiz”. Para que chegássemos, como agora, na fase *Lecture Performance* de *CAMINHOS* que temos feito, desde 2018. Eu digo coragem, também, *para tirar a obra do vídeo que estava em alguma prateleira da minha casa e dar nova vida para esta obra*.

Sempre me emociono em pensar que te conheci, Luiza, quando tu tinhas 19 anos, e tua idade era igual à concretude dos 19 anos que eu havia passado fora do Brasil, em Essen. São coincidências que poderíamos não ter prestado atenção. Tu também contas que no dia que, em 2004, fostes ao 1º encontro que seria o início do projeto prático para o meu doutorado, surgiu outro compromisso e que tu até sentiste vontade de participar, mas no último instante voltaste atrás e vieste para o ensaio da peça *ES-BOÇO* (2004 - 2007) na UNICAMP. E eu só posso nos felicitar por, desde então, termos tido uma parceria profissional que se mistura com laços de amizade e afetividade. Tua vivacidade sempre me conectou, são fragmentos de juventude misturados com a carreira de profissional cênica, pesquisadora, diretora de núcleo de pesquisa, chefe de família e mãe presente, criativa e “onipresente”. Tudo isto em uma pessoa só. Tu és inspiradora e inspiração, alegria, diversão, amiga, colega e lideras muitas ações. Tua curiosidade deságua em mil frentes, mas a tua curiosidade corporal te instiga sempre mais um pouquinho.

E assim, ao aceitares participar desta nova versão de *Caminhos* não foi diferente... descobriste muitos acessos, para construir e dar voz a obra no teu corpo, e também respeitaste o meu tempo, as minhas incertezas e as novas propostas que foram e vêm surgindo sempre que nos preparamos para uma nova apresentação. Teu dançar em *CAMINHOS* é comovente. É forte e frágil ao mesmo tempo, é renovado. Era talvez o meu maior medo saber se a peça era ou não datada. Hoje isto importa bem menos para mim e até ousa a dizer para nós. E a versão *Lecture Performance* de *CAMINHOS*, acho que nos conecta tanto e, ao mesmo tempo, abre tantos novos espaços e estados que eu, além de agradecer “em texto”, só posso desejar que tenhamos novas chances de reapresentar a peça.

Em 2017, na fase de ensaios, te perguntei: Que desdobramentos, como intérprete, você acha que serão possíveis com *CAMINHOS*:

A possibilidade de apresentar algo histórico sendo transmitido, de forma tão especial, de sua fonte de origem é muito profundo... alimenta a alma! A dança para existir deve ser feita e atualizada, quase como um ritual para que não se perca no tempo. Como intérprete, poder dançá-la é uma oportunidade de falar sobre estas danças que caminham como guia das novas gerações... Os passados, o que foi sempre sustenta o hoje, são os caminhos de desenvolvimento da sociedade. Olhar para o passado é sustentar o presente, permitindo atualizar conhecimentos vividos, fortalece o que somos hoje e como poderemos ser amanhã. (BANOV)

E para (in) concluir este fluxo de pensamentos, acho que nosso encontro fortuito, que aconteceu neste século, faz de você uma herdeira artística do meu trabalho sabendo que:

Herdeiros reinterpretam, tomam nas mãos os fatos/peças e recriam /reescrevem o que têm escutado do outro.

ENTRELACE I

Experiências

Muito do discurso de Laban refere-se, na verdade, ao vivenciamento, ao sentimento. Para um artista, essa é uma dimensão que ele sabe ser não discursiva, o mesmo ocorrendo aos cientistas quando envolvidos em seus processos de criação. Ou seja, o fim último a ser atingido é vivenciar e sentir melhor o mundo e nossa integração com o mesmo, não apenas fazer o clássico esforço discursivo a qual somos habituados desde novos. Mas não deixa de ser fascinante poder descrever ou representar ao menos um aspecto, sob forma discursiva, de um processo tão complexo quanto o fazer artístico, no caso o corpo em dança.

(Jorge Albuquerque Vieira)

O que seria um dos fios condutores desta pesquisa, se não a experiência? Se a prática pode embasar a teoria ou se confiamos que por trás da ação existe também o saber? Pode ser um olhar um pouco romântico de que a dança se deslocou no tempo/espaço a partir de corpos que a acolheram e transportaram-na pelos anos a fio. Mas, ao observarmos sua história, os caminhos da dança atravessados pelas experiências de cada personagem que conduziu sua vida pela escolha desta arte do movimento, traduzindo e transformando o gesto corpo a corpo, compreendemos que ela se transpassou por meio da experiência, do corpo atravessado por ela, experiências de

pessoas que reconhecemos como mestres.

É a experiência a grande inspiração deste entrelace. Experiência não no sentido de acúmulo de informações, mas, acima de tudo, enquanto oportunidade de mergulho em processos diversos em torno da criação e das relações humanas que estas proporcionaram. As experiências compõem percepções da matéria que nos permitem a consciência, é o que nos possibilita a presença de vida. Neste sentido, por exemplo, estabelecer processos criativos solitários é completamente diferente de processos nos quais a atuação acaba por ser mais coletiva, de interação com o outro e com outras instituições relacionadas para que o transcurso venha a se estabelecer.

Em *CAMINHOS*, compreendemos uma experiência que transita e se desloca no tempo/espço; no caso, Alemanha/Brasil e 1998/2017. É um deslocamento territorial, cultural, que gera uma interlocução entre as artistas, a obra e o tempo dela nas duas situações. É também, e por que não, daqueles belos presentes da vida, que chegam de forma inusitada; um presente secreto, delicado como uma caixa de joias espelhada.

SOPRO (2011, 2013, 2015)²⁸, também nos revelará um forte paralelo para a reflexão da experiência. Desde a força vital que gera e desenvolve uma vida como a percepção da mesma

²⁸ Trabalho concebido por Luiza Banov e Marina Henrique, ao longo da segunda gestação de Banov e que é o propulsor do Segundo Enlace desta tese.

influenciaram a criação e a atuação desse trabalho. Os processos de nascimentos demandam perder-se no tempo, uma ruptura com a mecanicidade da medicina, é necessário abrir-se para que outra dimensão atue e possibilite, ao bebê, o nascer. Para além disto, o mergulho no universo feminino e nas forças da natureza. O processo foi visceral, impresso nos corpos das artistas, Luiza Banov e Marina Henrique como nos bebês que estiveram presentes ao longo das três versões.

No trabalho *...labirintos intermitentes...*²⁹, por vezes, foi a não experiência que falou mais alto. Gritou para que fosse acolhido o desconhecido e que fosse permitido abrir-se ao novo. Revelando novos aprendizados e um grande exercício de gestão; o processo criativo foi um grande espelho da imagem poética que inspirou o trabalho, sendo os *labirintos* instaurados dentro e fora da realidade poética, possibilitando estar, na prática, desvendando os caminhos para uma possível saída.

Em *No coração uma semente*³⁰, pudemos elaborar trajetos de conexão e oportunizar relações novas através da ideia de residência e de estar em relação ao outro no espaço/tempo. Foi também um processo de deslocamento entre duas culturas, Austrália/Brasil, bem como de descompasso com o tempo, uma

²⁹ Obra idealizada e criada por Banov, juntamente com artistas do interior do Estado de São Paulo. Acabou sendo condutora do Terceiro Enlace apresentado nesta tese.

³⁰ De *No coração uma semente* (2015), o trabalho transitou para *Rio dentro de mim* (2016) e, então, *Rio de encontros* (2018), ação que conduz as reflexões do Quarto Enlace da presente tese.

vez que aconteceu desde a elaboração à distância, por meios digitais (e-mail e Skype) e também em imersões de presença. Os quatros processos permitiram um mergulho criativo em conexão com as necessidades da artista de fazer sua arte dialogar com outros espaços, pessoas, poesias.

Acontecimentos de determinados períodos podem ser comuns a pessoas, entretanto, a forma como cada indivíduo elabora suas experiências é única, a elaboração da experiência está relacionada com a formação individual de cada um. Como os lugares por onde a pessoa passou, o que ela comeu, a maneira como “comeu”. A forma, como os atos, é orientada no processo de vida, transfigura as experiências diversas e permite múltiplos fatores do mesmo ingrediente:

O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna. Não está, como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo). Por isso, também o saber da experiência não pode beneficiar-se de qualquer alforria, quer dizer, ninguém pode aprender da experiência de outro, a menos que essa experiência seja de algum modo revivida e tornada própria. (BONDÍA, 2002, p. 27)

A palavra experiência se origina do latim, *experientia*, e é formada por três partículas: “ex” (fora), “peri” (perímetro, limite) e “entia” (ação de conhecer, aprender). Desta maneira, podemos compreendê-la como a ação de conhecer para além dos

limites. É, portanto, romper as bordas, ser atravessado pelos acontecimentos e ser penetrado por eles em todos os sentidos, sem fronteiras. Como bem coloca Bondía (2002), experiência é “aquilo que nos atravessa”. Em seus estudos, Aristóteles reconhece que “As imagens percebidas pela experiência dos sentidos não significam o desvio no aprendizado das formas, mas exatamente o contrário: são a verdadeira fonte do saber” (apud LEONARDELLI, 2008, p. 36).

A experiência é a única coisa que temos na presença, ela acontece na dualidade mente e matéria; através da mente associamos os pensamentos, percepções e sensações, sendo a matéria responsável pelas nossas relações com objetos, com o mundo, com os outros. O filósofo francês Henri Bergson (2006) nos amplia o olhar diante do papel da experiência, sendo ela o que permite ao indivíduo suas memórias e sua constituição. É curioso, mas a experiência transforma o lugar de fala e, por outro lado, é o lugar de fala que elabora a experiência. Segundo este autor, todos os acontecimentos e experiências que temos ficariam registrados na alma, a memória é espiritual e não material, perceber, sentir, agir e lembrar; cada instante da percepção é registrado e acontece simultaneamente a ela. O passado, neste sentido, surge depois do presente, ele seria, então, a percepção do presente. Presente e passado são contemporâneos, assim como a sombra se relaciona com o corpo. Para Bergson (2006), o inconsciente é a lembrança pura; a na-

tureza do passado é conservar os registros do instante que se mantêm na memória.

Rudolf Steiner³¹ também se dedicou muito à compreensão do desenvolvimento humano. Entre seus vastos feitos, a pedagogia Waldorf³² nos alerta para a importância de um desenvolvimento humano a partir da intuição, da arte. Sua proposta pedagógica fortalece a importância da experiência e do cuidado com os sentidos desde os primórdios da vida humana; seja a relação que se estabelece com os sons que se ouve, com a maneira que tocamos ou somos tocados, com o que estamos vendo, com os cheiros que sentimos ou mesmo pelo ar que respiramos.

Através da medicina antroposófica e da própria pedagogia podemos fortalecer nossa compreensão de que a prática, esta que permite determinada experiência, é um caminho de elaboração de conhecimento. Compreendemos que, ao apurar os sentidos, facilitamos que a intuição esteja mais afinada, sendo fator fundamental de liberdade do ser humano. Lapidar os sentidos desde os primórdios possibilita que o indivíduo esteja mais aberto para se conectar com o mundo e suas relações. De acordo com este pensador, somos constituídos por doze sentidos que estão estruturados da seguinte maneira: sentidos básicos, internos, denominados também *volitivos*, como o sentido

³¹ Fundador da Antroposofia, já foi citado na primeira nota de rodapé da p. 13.

³² A qual apresentamos, na segunda nota de rodapé, no *PRELÚDIO ou PONTO BAIXO*, p. 14.

do tato, o sentido da vida, o sentido do movimento e o sentido do equilíbrio; sentidos médios, externos, denominados de *sensimentos*, são eles: olfato, paladar, visão e o sentido térmico; e, por fim, os sentidos superiores e/ou *cognitivos*: sentido da audição, sentido da palavra, sentido do pensar e sentido do eu.

Os sentidos são, ainda, responsáveis pela elaboração da experiência e, de acordo com Greiner (2005, p. 46),

são frutos de nossos corpos (aparato moto e perceptual, capacidades mentais, maquiagem emocional etc.), de nossas relações com o ambiente físico (mover, manipular objeto, comer etc.) e de nossas interações com outras pessoas dentro da nossa cultura (em termos sociais, políticos, econômicos e religiosos).

O corpo nos parece ser o canal de acesso do indivíduo para a experiência e esta não se dá de forma quantitativa e técnica, mas de maneira qualitativa.

Em verdade, ambas as possibilidades devem gerar experiências distintas, e não necessariamente de atravessamentos. São ingredientes da vida que misturados, poderão resultar em novos formatos, novos sabores. Bondía (2002), entretanto, esclarece-nos que existe certo equívoco quando abordamos a ideia de experiência. Que saber é esse? Um saber primeiro? Submersos em um mundo repleto de rapidez, acaba que o tempo consome a imersão necessária para a experiência. Para viver a experiência, qualitativamente, parece-nos necessário perder-se no tempo; permitir-se impregnar pelo instante,

[...] requer um gesto de interrupção um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, p. 19)

O excesso de informação e o fazer mecanicamente, muitas vezes, abafa a oportunidade de uma experiência ampliada. Acreditamos que dilatar os poros perceptivos amplia o sentido que abordamos aqui, de uma experiência que possa transpassar os corpos de quem a vive; é nas sutilezas que podemos amplificar a percepção do que vivemos. Como dissemos anteriormente, tudo o que nos passa e que nos acontece, mesclado aos nossos sentidos mais ou menos apurados, deve resultar em algum tipo de experiência, ou seja, os conceitos que absorvemos brotam destas relações.

Eles também governam nossas funções cotidianas e até os mais mundanos detalhes. Nossos conceitos estruturam o que percebemos, como nos relacionamos com o mundo e com outras pessoas [...] Eles ocupam um papel central definindo as realidades cotidianas. O modo como pensamos e agimos, o que experimentamos e o que fazemos em nosso cotidiano, tudo é matéria metafórica [...] Os processos de pensamentos, antes de serem organizados como linguagem, são largamente metafóricos, ou seja, metáfora neste estudo não

é apenas figura de linguagem. (GREINER, 2005, p. 44-45)

Neste sentido, constatamos que, de fato, a experiência não depende somente do ser vivente, mas de suas relações com seu entorno, isto é, do corpo com o ambiente. Greiner (2005) aponta-nos a importante constatação de que nossa experiência perceptiva é o que de fato nos move a elaborar os conceitos, ou seja, nossa compreensão do mundo.

A questão é: qual experiência nos interessa ter? Quais experiências, objetivamente, terão um impacto significativo em nossas vidas? Quais experiências podem traduzir o eu verdadeiro de cada um e sua conexão com o outro, com o mundo? Quais experiências podem nos libertar? Estas questões são necessárias para que possamos fazer escolhas conscientes de atuação no cosmos. Acontece que grande parte das relações tem acontecido em um vazio de sentido, desta maneira, sem perceber, estamos nos alimentando de experiências vazias e isso interfere na forma como elaboramos a vida. Quando temos consciência de que nossas escolhas influem em nossas experiências, e estas, por suas vezes, transmutam nossa compreensão, podemos atuar ativamente em nosso corpo/ser vivente (o que seria, por assim dizer, a autoeducação proposta por Rudolf Steiner).

É possível que, pela consciência/conhecimento disso, exista um descompasso insolúvel em nossa sociedade que re-

flete certa falta de sentido, desequilíbrio entre as ações e os fazeres. Se, por um lado, precisamos de espaço e tempo para elaborar vivências próprias do ser humano, do outro precisamos correr contra o relógio para não passar dos prazos, sejam eles acadêmicos ou corriqueiros de qualquer trabalho; temos que estar presentes em demandas de quatro vidas em uma, suprimindo o descompasso da sociedade contemporânea. O excesso de informações que vivemos hoje pode até se relacionar, como proposto por Bondía (2002), a uma “antiexperiência”.

A “antiexperiência” seria, segundo o autor, o que, atualmente, tem sido introduzido ou conversado com as formas relacionais dos seres humanos com seu entorno na sociedade. Questionamos o quanto nossa atual sociedade está se especializando em abafar os sentidos; são pequenos detalhes, às vezes sem sentido e aparentemente inofensivos, entretanto, ao se empilharem, tornam-nos cegos coletivamente. Esta questão não tem a ver com políticas de esquerda ou direita, como torcer por algum time em detrimento a outro, gostos ou escolha de crenças, religiões ou mesmo gênero. Tem a ver com a natureza, com estar presente e aberto às portas da vida. Anulamos sentido atrás de sentido e, pouco a pouco, tornamo-nos anestesiados; assim como a pele que acoberta nossos cotovelos. Toque no seu cotovelo e perceberá o que é um sentido apagado. Esta triste realidade começa, como muitos autores já denunciam, com o próprio ato de nascer e com a imposição

do homem e ciência perante o saber feminino e da natureza. Ações que criam incertezas e nos tornam inseguros o suficiente para não confiarmos no milagre que é ser o que somos.

Não obstante, seguimos para o fato de estarmos cada vez mais sedentários e da crença, entre muitos de nós, de que um bebê deve crescer em um ambiente esterilizado, livre de desafios e obstáculos. Tiramos das nossas crianças a oportunidade de se engrandecer, já nos primeiros gestos. Nosso paladar está, por muitas vezes, alterado das formas primeiras dos alimentos. A facilidade da industrialização e também o mercado de consumo conduziram-nos a uma “cegueira” do paladar e, aos poucos, a *plastificação* invadiu os mercados e pasteurizamos nossa capacidade de apreciar diferentes sabores, a qual teríamos oportunidade de desenvolver a partir da capacidade degustativa das papilas.

Com a era digital, ganhamos agilidade nas comunicações, aceleramos e desburocratizamos muitas coisas, por outro lado, somos invadidos pelas mídias sociais em um desenfreado desequilíbrio de excessos. Poderemos reaprender, enquanto sociedade, a nos perceber? Nos estudos do movimento, como da antropologia, reconhece-se a intrínseca relação da experiência, aquela que nos atravessa, com o corpo do indivíduo. O corpo seria como o local de impressão da nossa passagem na Terra. Somos atravessados e transformados, e imprimimos esses atravessamentos em nosso corpo/casa/papel, corpo como

local de registro. “a complexidade da experiência é composta por uma complexa mistura de memória, conhecimento, percepção antecipação e desejo. Contudo, a experiência estética é, principalmente, sensual e emocional.”³³ (BRANDSTETTER, 2007, p. 43. Tradução nossa).

A pesquisadora da dança Gabriele Klein (2018), em palestra proferida na Universidade de São Paulo, intitulada *Trabalho artístico como prática de tradução* no mercado de arte global. *O exemplo da dançarina e coreógrafa africana Germaine Acogny*³⁴ abordou o conceito de praxiologia como caminho para compreensão dos processos criativos dos artistas da dança. Este termo, que tem origem na sociologia, aproxima a noção de *habitus* tão bem explorado por Pierre Bourdieu (*1930 - †2002 em sua *Teoria da prática*³⁵. Segundo a pesquisadora, este termo se relaciona com o fazer, tem a ver com a intercorporalidade.

Do ponto de vista sociológico, Hastrup (1996) informa o termo *conhecimento incorporado*, o qual nos parece bastante

³³ “the complexity of the experience is made up of an individual mixture of memory, knowledge, perception, anticipation and desire. However the aesthetic experience is primarily sensuous and emotional.” (BRANDSTETTER, 2007, p. 43).

³⁴ Palestra realizada na Escola de Comunicação e Artes, ECA/USP, no dia 21 de novembro de 2018. Ver publicado artigo com mesmo nome em Revista **Sala Preta**, vol. 19, n. 2, março, 2019, p. 28 – 47. São Paulo, 2019. Tradução: Luiza Banov. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/11438/1770>. Acesso em: 10 de março de 2020.

³⁵ BOURDIEU, Pierre. A juventude é apenas uma palavra. In: BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 112-121. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=000123&pid=S1517-9702201300020000800003&lng=pt. Acesso em: 01 de abril de 2018.

pertinente para este trabalho, tendo em vista que compreendemos o corpo como *locus* da experiência, aqui reforçamos o corpo como local para ampliar e vivenciar os sentidos. É a partir do corpo que dialogamos com o espaço, que criamos, mantemos, tecemos relacionamentos, o corpo é um canal de acesso do eu com o outro; um mecanismo complexo de diálogo, apreensão e proposição de conhecimento. Os antropólogos bem sabem disso, uma vez que:

Para que se conheça realmente uma cultura é preciso *sofrê-la* [...] Num certo sentido, o corpo é um limite. Tanto para a Antropologia quanto para a acrobacia, por exemplo, existem limites físicos para a ação – talvez os *mesmos* limites. Como inculturado, o corpo é também lugar de resistência num outro sentido. Essas resistências certamente posicionam certas sensações, certas motivações – e, portanto, certas emoções. (HASTRUP, 1992, p. 74-76. Itálicos do autor.)

O corpo acaba por ser, segundo a autora, um “repositório de conhecimento esquecido”, conhecimento este por vezes não elaborado na consciência, ao qual nem sempre acessamos por uma vontade determinada, muitas vezes acontece no acaso, no limiar de determinadas experiências, que trazem à tona as inscrições da vida de cada indivíduo. O conhecimento neste contexto não está atrelado à ciência ou à técnica, mas está relacionado com saberes/sabores (ALVES, 2014) que somente a experiência pode proporcionar.

Na dança esta relação da experiência grita poeticamente. Existe uma diferença relevante ao assistir a corpos maduros dan-

çar. A vida de um corpo jovem pode não ter adquirido experiência suficiente que o permita dilatar-se diante do gesto. Para além da técnica e do trabalho diário necessário ao bailarino, é curioso analisarmos o que sua vida/história de vida, encontros e desencontros têm a dizer. Esta particularidade de cada um faz com que a dança tenha identidade, unicidade e sensibilize o público de formas diferentes; a diversidade amplia os caminhos do gesto, a relação do artista com o movimento, o corpo, impresso de vida poderá ter mais possibilidades de comunicação com o outro.

Para o profissional de dança, grande parte do conhecimento que ele irá adquirir ao longo de toda a sua vida é passado corpo a corpo e depois é experimentado “na pele”, quase como um patrimônio cultural-imaterial que comporta valores das tradições e costumes herdados de diferentes culturas, do passado, que serão (re) apropriados no presente. Heranças estas que muitas vezes não são tocadas, mas sentidas com o coração e se encontram no imaginário das pessoas. (BANOV; PEREIRA, 2019, p. 321)

Desta maneira, podemos afirmar que o corpo arquiva inconscientemente a travessia dos indivíduos por esta vida, e gera um conhecimento oblíquo à prática, pela experiência individual de cada ser. Nas artes estas experiências passam a ser ressignificadas e têm grande relevância nos processos criativos de diversos artistas, de Frida Kahlo (*1907 – †1954) à Pina Bausch (*1940 – †2009), são, como nos diria Pereira (2016) as “memórias inscritas no corpo”.

02

— — —
**SEGUNDO
ENLACE:**

SOPRO _ em três tempos

2

SEGUNDO ENLACE:

SOPRO_ em três tempos

COREOGRAFIA: LUIZA BANOV

DIREÇÃO: MARINA HENRIQUE

DANÇANDO: LUIZA BANOV

VÍDEO: Bruna Epiphâneo

Disponível em: <https://youtu.be/RdmW3sZRrcQ>. 2011. (Teaser) 1'59''.

VÍDEO: Paulo Heise,

Disponível em:

https://drive.google.com/file/d/1SFy8EHBOT69I_a9VmHOTaipsKTlfaqvN/view?usp=sharing 2013. 31'13''.

VÍDEO: Danilo Trimmer

Disponível em:

<https://drive.google.com/file/d/1dLyjPoxetqBQoQgoKYs3cMlOFgfQ7727/view?usp=sharing> 2015. 32'25''.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6TIBmXrF1pg> 2015. (Teaser), 3'16''.

VARAL DE MEMÓRIAS II

Figura 39 - Cartaz divulgação *SOPRO* (2013), quando foi aberto ao público e com interferências da atriz Marina Henrique.
Foto: Paulo Heise, 2013

Figura 40 - Apresentação no lançamento do livro de *Memórias de um homem de vidro*, de Ricardo Jones, Campinas, 2013.

Foto: Paulo Heise, 2013.

Ricardo Jones é um médico humanista com quem tive o primeiro contato no ano de 2008. Na ocasião, ele fortaleceu minha crença de que é possível parir naturalmente. Sobre *SOPRO*, ele relatou em e-mail (05 de agosto de 2013):

Uma profusão de luzes, formas, sensualidades e transparências, a apresentação de Luiza nos mostra a força da gestação como propulsora da criatividade feminina. Para além dos limites do corpo o espetáculo mostra a luminosidade que emana do nascimento, com todas as suas nuances e significados. Em um mundo que se afasta de seus ritos e suas passagens, o parto se mostra como a mais intrigante manifestação do feminino, nos colocando sempre a questionar nossa origem e nosso destino. Se somos mesmo o que somos em nome de um nascimento singular, somos também frutos do amor, pois que apenas o amor é capaz de oferecer sentido para a vida. O espetáculo de Luiza nos oferece um sopro de inquietude na forma como trazemos as crianças ao mundo. A frieza das salas cirúrgicas e o modo grosseiro como as recebemos, nos obriga a sonhar com um tempo futuro em que a amor - peça fundamental para o entendimento do ser humano - seja a marca mais indelével no corpo de quem pare e de quem nasce. Só assim a humanidade poderá atingir seus mais profundos desígnios.

Figura 41 - SOPRO (2013).

Foto: Paulo Heise, 2013. Casa do Marquês no bairro tombado Monte Alegre, em Piracicaba, SP

Figura 42 - Cena África. Conforme a bailarina lê o texto, que está envolto em um rolo branco de papel, ela rasga e o estende no varal. Textos lidos e estendidos no varal.

Foto: Paulo Heise, 2013.

Figura 43 - SOPRO (2015). Cena X. Casa do Marquês, Piracicaba
Foto: Nanah D'Luize, 2015.

Figura 44 -
SOPRO (2015). Cena I.
Foto: Nanah D'Luize, 2015.

Figura 45 - SOPRO (2015). Cena África, a bailarina desenrola o papel que está com o texto escrito. Ao ler, ela rasga o papel e pendura no varal que fica ao fundo da cena.

Foto: Vera Cristina Athayde, 2015.

Figura 46 -
SOPRO, (2015) nesta versão o vestido, originalmente branco, foi tingido como proposta de intervenção de Ivy Calejon.

Foto: Vera Cristina Athayde, 2015.

*Duas graças há no respirar: inspirar o ar e dele se
livrar. Inspirar constrange e expirar liberta. Tão linda é
feita da vida uma mescla. Agradece a Deus quando
Ele te aperta e agradece de novo quando te liberta.*
(Goethe)

No ano de 2011, uma experiência avassaladora em meu corpo que me transformaria por completo. Assim, às vésperas de defender minha dissertação de Mestrado, descubro a primeira gravidez. Alegria, medo, expectativa, força, coragem, fragilidade, angústia, desconhecimento, sabedoria primitiva, fé, vácuo... tempo, o tempo se dilatou e mergulhei em um universo infinito de possibilidades de ser eu mesma, de ser o outro, de ser plural.

Era também o momento de me deparar com tantas fórmulas prontas, com tantos preceitos formados e então ter coragem para atravessá-los e encontrar os meus próprios preceitos, as minhas próprias escolhas.

Na dança, o corpo do bailarino é algo com o qual passamos horas diárias em busca de treinamentos e possibilidades de afinação para a cena, e uma gravidez certamente coloca tudo isso em risco, o que, a priori, pode ser considerado negativo, no sentido das novas demandas corporais de uma gestante; por outro lado, a dança, para ser imbuída de sentido, necessita também de vida "vivida", de atravessamentos, de trânsito entre culturas e texturas do ser humano, repetição, a concretude da gestação apresentou um amplo leque neste sentido.

Seria ou não a gestação uma possibilidade de ganhar, literalmente, mais vida?

Para isso, entretanto, uma escolha havia de ser feita: mergulhar neste encontro; entregar-me às suas transformações; estar frente a frente com o vácuo do tempo, aceitar que, de fato, o menos é mais. Permitir-me menos e acreditar que havia o mais. Confiar nos mistérios. O desafio estava lançado. Jogada ao pacato cotidiano, estava vivendo uma das maiores experiências de campo e o tempo fez seu papel de imprimir em meu corpo cada segundo deste trajeto.

Do vazio do tempo, busquei, na poesia, artifícios para arquivar e compreender aquele momento intenso de vida. Foi então que comecei a investigar caminhos para um diálogo corporal e artístico com o que estava acontecendo em meu corpo e ao redor de mim. Uma pausa significativa nas atuações da minha vida diária e uma espera desconhecida. Foi assim que nasceu o primeiro estudo do que viria a ser a peça denominada *SOPRO*.

O antigo vestido parecia perfeito para revelar a transformação corporal que passava a acontecer. O desejo de arquivar aquele momento inspirou o trabalho da plasticidade das mãos de Marli Ferreira a moldar a barriga grávida com gesso que, posteriormente, tornou-se uma cuba de argila; este foi o mote para o início da improvisação realizada ao ar livre em uma manhã ensolarada. O desejo era de investigar as novas curvas e as possibilidades de movimento que entre elas permeavam.

Ao longo da minha primeira gravidez, quando comecei a entrar neste universo, percebi que existem muitas coisas sutis e especiais que acontecem com a mulher, com o bebê, com a família que nasce...

A falta de preparo de nossa sociedade para lidar com questões envolvidas no processo da gestação e do nascimento de bebês vieram à tona. Como estamos recebendo os que chegam ao mundo, e a relação que estabelecemos a partir disto, são questões de vida e morte, de passagens e de processos da presença. Tive, então, o desejo de expressar estas percepções através da dança, e ainda no final da primeira gestação, comecei a esboçar fisicamente estes sentimentos.

Sentia, entretanto, muita falta de uma direção, de um olhar de fora que pudesse dialogar com minhas inquietações.

Quando fiquei grávida pela segunda vez, convidei a Marina Henrique³⁶ para ser esse laço de conversa. Fiquei extremamente feliz por ela ter aceitado e pela oportunidade de investigar em conjunto! Nunca havíamos trabalhado juntas, então posso dizer que foi enriquecedor tanto para mim pessoalmente como para o trabalho em si!

O espetáculo *SOPRO* surgiu do anseio de trazer um olhar poético e sutil para o nascimento. Tentar despertar nas pessoas a percepção de que existem muitas coisas além da imagem bonita de uma mulher que aguarda a chegada do seu filho. Trazer para a superfície o ritual e transformação inerentes e que fazem parte definitiva da natureza, coisas as quais o homem e a ciência ainda não explicam, é um ato que fala por si mesmo... gostaria de ressaltar que o nascimento de um bebê não é a única forma de nascer, ou renascer neste mundo. Isto acontece, muitas vezes, em diferentes momentos da vida de cada um e, neste sentido, o ato simbólico do nascimento de uma criança pode desaguar no nascimento individual ou coletivo de cada espectador.

³⁶ Marina Henrique é atriz, formada pela Escola de Arte Dramática da USP (EAD/ECA/USP), com mestrado no Departamento de Multimeios da Universidade de Campinas, Unicamp. Cofundadora do Coletivo Estalo e do Coletivo Monte Alegre. Dedicar-se à pedagogia Waldorf, como docente em Florianópolis.

2.1

HISTÓRIAS DE SI

O uso da biografia enquanto motor de criação tem sido bastante explorado desde o século XX. Estudos recentes relatam parte do trajeto deste acontecimento, como é o caso da tese de doutorado *A memória como recriação do vivido. Um estudo da história e do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal*, pela pesquisadora Patricia Leonardelli, realizada na Universidade de São Paulo, no ano de 2008 e mais recentemente a pesquisa de mestrado *Autoescritura performativa: do diário à cena. As teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea*, da artista pesquisadora Janaina Leite, defendida na mesma universidade, no ano de 2014. Ambas nos fazem mergulhar na potência da memória e da experiência enquanto catalisadoras da criatividade e propulsoras dramáticas de obras teatrais, conduzindo-nos à reflexão na contemporaneidade.

Das constatações de Leonardelli (2008), é possível considerar que o uso da memória como impulsionadora de processos criativos para as artes da cena tenha sido proposto, inicialmente, pelo russo Constantin Stanislavsky³⁷ (*1938 – †1963); a autora nos revela que seria a partir desta conexão, com a própria memória, que o diretor considerava aos atores possibilidade de aproximação com seus personagens. A partir daí ela nos aproxima da performance por um traçado histórico muito bem exposto em sua tese, apresentando-nos também Jerzy Grotowski³⁸ (*1933 – †1999), as histórias e depoimentos dos atores que terão função central nas criações. Amplia, ainda mais, a perspectiva da cena em relação à memória invocando artistas como Marina Abramovic (*1946), Joseph Buys (*1921 – †1986) e Spalding Gray (*1941 – †2004), os quais criam rasuras e mesclam mais abruptamente vida e obra de arte.

Já, de acordo com Leite (2014),

é somente na performance art que os depoimentos vão ganhar dimensão autônoma [...] nos trabalhos destes artistas podemos ver a noção de depoimento radicalizada, seja a partir do próprio corpo colocado em situações de limite, exposto a experiências e, portanto, vivências das quais a performance é ao mesmo tempo ato e relato [...] seja na retomada de elementos biográficos como memórias, arquivos pessoais que podem integrar a performance num exercício de auto representação radical onde essa memória é investida de inventividade através do ato criador. (LEITE, 2014, p. 38)

³⁷ Nascido na Rússia, foi ator, diretor, pedagogo e escritor de grande relevância para o teatro do Século XIX e XX.

³⁸ Diretor de teatro, nascido na Polônia, foi vanguardista do teatro experimental do século XX.

Esta autora nos contextualiza que foi a partir da substituição da tríade criatividade/meio/invenção pela tríade atitude/prática/reconstrução³⁹ apresentada por Thierry De Duve (*1944 – †1994), que os artistas passaram a ser cada vez mais convidados a se colocar nas obras artísticas. O professor belga acredita, a partir de seus estudos de longa data, que não há uma ruptura ou progressão entre o moderno e o contemporâneo e que “pode-se pensar que a tradição é parte integrante da transmissão de saberes em diferentes épocas, ocorrendo pela mediação de obras, textos e da escrita da história” (ANDRADE, 2014, p. 74).

Na árvore genealógica da dança, podemos afirmar que a biografia sempre esteve, de certa maneira, imbuída nas escritas coreográficas. Pelo seu caráter gestual, seria quase impossível não se revelar. Isadora Duncan⁴⁰ (*1877 – †1927), pioneira da dança moderna, afirmou dançar nada além do que sua própria vida, para ela, a arte era compreendida como o mais alto sacerdócio, uma espécie de religião do amor.

Possivelmente, esse anseio por revelar os segredos do mundo, e a partir de sua própria sensibilidade, Duncan anunciava o que é revelado em cada corpo, que ecoa o seu universo interior e o gesto repercute os ecos em movimento. O coreógrafo mexicano José Limón⁴¹ (*1908 – †1972) também se inspirava muito no universo dos mistérios, em sua autobiografia afirma trabalhar a partir das emoções e das experiências humanas. Apesar de suas temáticas atravessarem questões existenciais e religiosas, é perceptível, em obras como *Moors Pavana* (1949), *There is a time*⁴² (1965), o caráter humano nas criações coreográficas, ou seja, a inspiração que nutre seus trabalhos vem da própria vida, do seu entorno e realidade.

Na Europa, em anos similares, observamos buscas parecidas no que se refere às inspirações coreográficas. Assim, citamos Kurt Jooss (*1901 – †1979), artista que tinha como objetivo em seu trabalho refinar as características individuais de cada bailarino, acreditando que cada artista é como um cristal a ser lapidado. Observamos, portanto, uma intensa procura pelo que cada indivíduo teria a dizer, compondo a dramaticidade das obras daquele período. Pereira (2010, p. 44) afirma que Jooss

não só integrou à sua maneira de pensar e ensinar dança o ensino da movimentação da Laban, como aplicou, de uma maneira pessoal e muito criativa, esta movimentação e os conceitos criados por seu mestre, sempre na tentativa de lapidar o material que

³⁹ Em seu livro *Fazendo Escola (ou Refazendo-a?)*, De Duve, pesquisador empenhado em um empreendimento teórico de grande complexidade no campo da arte moderna e contemporânea, analisa as três vertentes que, segundo o autor, influenciaram as escolas de arte desde a criação das academias: o modelo acadêmico, o modelo da Bauhaus e um terceiro, que se relaciona à contemporaneidade. Para cada um dos três momentos o autor propõe tríades de conceitos: talento/métier/imitação, criatividade/meio/invenção e atitude/prática/desconstrução, respectivamente.

⁴⁰ Nascida na Califórnia, EUA, foi uma bailarina e coreógrafa considerada uma das precursoras da dança moderna. A história nos relata que ela foi a primeira que ousou tirar as sapatilhas e dançar com os pés descalços usando túnicas vaporosas, com os cabelos meio soltos, em cenário simples, composto apenas por uma cortina. Ela se inspirava em figuras das dançarinas dos vasos gregos encontrados em museus como o Louvre, em Paris.

⁴¹ Bailarino e coreógrafo mexicano. Disponível em: <http://limon.org/dance-company/repertory/>. Acesso em: 10 de abril de 2018.

⁴² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KIU9S9Zq3jI>. Acesso em: 04 de maio de 2016.

o aluno traz em seu corpo, podendo até ser relacionado, de certa maneira, com um processo heurístico, ou seja, um método que promove condições para que o aluno chegue à verdade por seus próprios meios.

Em tons mais ou menos expressivos Pina Bausch (*1940 – †2009) inaugura um método bastante referente à biografia de seus bailarinos; por meio de inúmeras perguntas que realizava em sala de ensaio, cada um poderia responder da forma que quisesse, através do movimento, de uma música, de um poema, segundo a bailarina Regina Advento (apud CYPRIANO, 2005, p. 33) “Há três tipos de respostas: por palavras, por movimento ou ambos. Não somos obrigados a responder todas, mas tudo o que respondemos é gravado em vídeo e depois algumas cenas selecionadas e retrabalhadas individualmente com Pina”; o que queremos pontuar é que era importante que a resposta estivesse atrelada à pessoa, ao ser humano que estava ali para dialogar com as propostas criativas de Bausch, ou seja, suas obras dialogavam com os diversos pontos de vistas dos bailarinos criadores, promovendo uma espécie de biografia coletiva em cena. Para Pereira (2010, p. 57), “a universalidade no trabalho de Pina Bausch pode ser reconhecida pela preocupação em observar as pessoas [...] Em cena, vemos uma pequena fração do mundo e seus diversos [...]”.

Desta maneira, o que observamos é que a referência do ser humano toca fortemente o impulso criativo da dança e conversa de forma significativa com o espectador; toda a experiência poetizada e compartilhada parece, de alguma maneira, universalizar-se no ato da cena.

A artista brasileira Vanessa Macedo⁴³ (*1976) iniciou há aproximadamente três anos um processo investigativo que ela denomina *Dança Depoimento*, para ela o ato revelado do depoimento constitui uma linguagem própria, na qual bailarino e interlocutor estabelecem um pacto, assim como o *pacto biográfico*, proposto por Lejune (1971). Este pacto estabelece que o depoimento seja assumido ao público e que o mesmo compreenda que o relato ali apresentado se trata de algo que realmente se passou na vida real. Entretanto, não necessariamente o que se apresenta em cena de fato aconteceu ou aconteceu da maneira ali apresentada; assim se dá uma fricção entre o real e o ficcional.

De acordo com Berstein (2001) tanto a autobiografia quanto a performance são processos abertos, compreendendo uma miríade de formas possíveis. Talvez, por esta razão, a performance solo tenha se tornado um meio tão privilegiado para investigações autobiográficas, abrindo novas possibilidades de representação do sujeito. O fato é que a possibilidade do discurso artístico representar uma realidade, em especial a do próprio artista que discursa, instiga o imaginário do público, que passa a fazer uma ponte mais concreta com a obra apresentada.

⁴³ Natural de Natal, RN, Vanessa Macedo é coreógrafa e diretora da Cia Fragmento de Dança, na cidade de São Paulo. É bacharel em direito (UFRN), mestra em Artes (Unicamp) e doutora em Artes Cênicas (ECA-USP).

SOPRO, como “espetáculo cênico”, em realidade, teve sua estreia no ano de 2013 com a segunda gestação. O desejo de falar sobre aquilo era gigante, pois para além de estar grávida, sentia a importância de estabelecer artisticamente uma conversa com a experiência. Eram muitas questões que envolviam o simples e complexo ato de gestar. Como relatado anteriormente, para me acompanhar neste movimento convidei a atriz Marina Henrique para fazer a direção do trabalho, e ter um diálogo ao longo do processo com um olhar externo; assim, ela propôs ao trabalho um texto elaborado por ela a partir das reflexões que fizemos juntas.

Conversamos longamente sobre o que é gestar, sobre ser mãe, mulher, artista e todas as relações que isso implica neste século, nesta sociedade. Portanto a partir dessa etapa, a criação partiu de uma experiência muito própria em conversa constante com os arquivos corporais e memórias das artistas envolvidas. O trabalho iniciou como criação solo e, posteriormente, teve agregado a ele outros olhares poéticos para a criação; através do olhar dramaturgico e da experiência, arquivos, testemunhos também da artista Marina Henrique.

Foi recolhendo imagens e vivências tanto internas quanto externas que seguimos o processo de concepção da obra. Desta experiência, posso enfatizar a intersecção existente entre olhares da dança e do teatro, já que a direção cênica foi conduzida por uma atriz a uma bailarina. Corpo e voz necessitaram entrar em compasso e as possibilidades eram inúmeras.

O início do processo de criação passou por longas conversas a respeito das experiências individuais (relatos e testemunhos), e de leituras realizadas sobre o tema proposto para a criação (arquivos bibliográficos e corporais). Mais que isso, a própria maternidade composta na vida das duas criadoras (repertório) foi o que norteou os questionamentos e indagações necessários para impulsionar os primeiros ensaios práticos, bem como a escrita da dramaturgia.

Após os primeiros encontros, que aconteceram em novembro de 2012, houve uma pausa devido ao fechamento do ano e suas festividades. No reencontro, no mês de janeiro do outro ano Marina Henrique apresentou uma escrita dramaturgica com muitas páginas que guiaram os ensaios e investigações. O texto, entretanto, não foi totalmente integrado às cenas como texto falado, não foi o texto que conduziu dramaturgicamente a peça. As cenas ganharam corpo no entre das palavras e foram compostas através das grafias corporais no espaço tendo a música como elemento de composição ou o cenário, e também a voz, o texto.

2.1.1

REGISTRO DE CRIAÇÃO

Figura 47 - Modelagem da Barriga.

Foto: Bruna Epiphâneo, 2011.

Como inspiração para o processo criativo foram realizadas algumas moldagens da barriga em posições diferentes, como sentado, em pé, deitado e, assim, pudemos observar sua disposição e espacialidade diversa de acordo com cada posição. Foi a oportunidade também de “congelar” aquela temporalidade; arquivá-la de alguma maneira. Pois, se o tempo se instaura em forma de duração, como nos assegura Bergson (2006), estaríamos possivelmente situados como que em percursos subterrâneos de metrô, nos quais o momento é sempre o trem que transita e o caminho permanece no local de passagem, em estado de duração contínua.

Figura 48 - Estudo *SOPRO* (2011). Registro do estudo de *SOPRO*, performance que aconteceu como resultante do processo investigativo corporal, foi o início da investigação a respeito do corpo da mulher em transformação e as derivantes deste caminho.

Foto: Bruna Epiphâneo, 2011.

Figura 50 - Estudo *SOPRO* (2011). Pesquisa com o figurino; encontrando possibilidades de diálogo com o corpo gestacional.

Foto: Bruna Epiphâneo, 2011.

Figura 49 - Estudo *SOPRO* (2011). Descobrimos os caminhos de *SOPRO*, experimento realizado com a luz do sol da manhã em ambiente externo, na natureza. Encontrando-se em um corpo dilatado e duplo.

Foto: Bruna Epiphâneo, 2011.

Figura 51 - Estudo *SOPRO* (2011).

Foto: Bruna Epiphâneo, 2011.

Figuras 52, 53 e 54 - Imagens das barrigas de cada gestação moldadas em gesso. O que se revela por si ou pode ser revelado. A confirmação do movimento como motor humano de um corpo em eterna transformação; somos o corpo, estamos em movimento e nossa efemeridade secretamente se revela no tempo.

Foto: Nanah D'Luize

2.2

SOLO NA DANÇA?

Todavia não é ausente o questionamento sobre a solidão do artista solo. Sua labuta diária, incluindo sua chegada na sala de ensaios vazia imbuído de muita vontade de criar. Uma procura incessante até encontrar e definir os movimentos. Ajustá-los ao lugar mais adequado na sua partitura coreográfica. Executar e reexecutar muitas vezes as sequências até transformá-las em vocabulário-corporal próprio. E refazê-las e repetir inúmeras vezes. Filmar o ensaio, tendo que dar o “play” para que a câmera possa iniciar a filmar e o “stop” ao final do ensaio. E na sua pausa, olhar o que foi filmado. Pensar. Anotar. Decidir o que está correto e o que não está. E acima de tudo ter olhos de dentro e de fora da cena para tomar as decisões. Projetar o que será feito. E recomeçar outras mil vezes.

(Sayonara Pereira)

A rotina diária de um bailarino solo é, se não solitária, intensa e de uma demanda verdadeira de comprometimento e plenitude. É uma escolha de vida acordar todos os dias, ir para sala de ensaio e trabalhar, trabalhar, trabalhar, conversar e refletir consigo mesmo sobre os materiais elaborados, para então apresentar ao público. O bailarino solo deve assumir todas as responsabilidades do seu trabalho enquanto artista, manter o corpo preparado, instigar-se criativamente e realizar suas demandas originais para a concretude de seu trabalho. Deve, também, motivar-se a se envolver na parte produtiva dos processos que exigem uma performance, elaborando diálogos com cenário, luz, figurino espaços de apresentação e produção.

Uma longa lista de necessidades para o artista que opta por este caminho; entretanto, ele também passa a ser dono de si mesmo e dos caminhos que suas escolhas o levarão. É possível afirmar que os solos na dança foram um dos principais fenômenos que marcaram o século XX, com a chegada da dança moderna. Nomes já conhecidos como Isadora Duncan, Ruth Saint Dennis⁴⁴ (*1879 – †1968) e Loie Fuller⁴⁵ (*1862 – †1928), foram os primeiros expoentes nessa direção. As questões da espiritualidade e dos sentidos que se relacionam

⁴⁴ Nascida em New Jersey, EUA, foi considerada uma das criadoras da dança moderna se destacando por suas apresentações orientais e pelo seu interesse pelo exotismo, misticismo e a espiritualidade presentes em seus estudos. Em 1915, Ruth St. Denis e Ted Shawn fundaram uma escola de dança e artes, denominada Denishawn School of Dancing and Related Arts. Esta escola foi centro mundial da dança moderna por mais de dez anos.

⁴⁵ Bailarina americana, misturava dança, performance com movimentos de tecido e iluminação de palco, revolucionando o próprio conceito de dança. Tendo pouco reconhecimento de seu trabalho na América, em 1892, viaja para Europa e se torna uma das líderes revolucionárias da arte.

com a existência e vida são, de certa forma, condutoras da maioria dos trabalhos solos que revelam algo íntimo do interesse de cada uma das artistas citadas por outras culturas, como a grega (Duncan) e a asiática (Saint Dennis), à exceção de Fuller, que se dedicou à investigação do movimento em relação à luz, sendo pioneira em quesitos pirotécnicos.

Mary Wigman⁴⁶ (*1886 – †1973) e Martha Graham⁴⁷ (*1894 – †1991) realçam a potência contínua desta necessidade expressiva, ambas criaram intensamente e desenvolveram aspectos próprios em suas linguagens criativas; Dore Hoyer⁴⁸ (*1911 – †1967), por sua vez, considerada uma das mais importantes bailarinas dos anos 1930 aos 60, enalteceu a dança moderna com suas poesias dançadas em *Afetos Humanos* (1962). Interessante o fato de tantas mulheres se destacarem enquanto solistas da modernidade, ainda que, de acordo com Ropa (2009), exista também uma forte qualidade andrógena nestes trabalhos.

Nos solos das primeiras artistas da nova dança o apelo sexual é conscientemente atenuado, mascarado por um uso diverso da energia, velado por uma pátina de distanciamento ético e esvaziado de sua carga erótica. Para afirmar a cultura nascente da “Nova Mulher” emancipada e da arte da dança que a representa, é preciso cortar os pontos em comum com a imagem sensual da mulher-bailarina, e a nova dançarina, embora encerre em si a essência de seu “gênero” renovado, perde parte de sua conotação sexual, em favor de uma conotação mais espiritual. (ROPA, 2009, p. 64)

Na Alemanha dos anos 1980, também despontaram com o *Tanztheater* Susanne Linke e Reinhild Hoffman⁴⁹, que influenciaram as gerações seguintes. Não obstante, citamos no Brasil o trabalho de Eros Volúcia⁵⁰ (*1914 – †2004) que, entre os anos 1930 e 40, afirmou a cultura brasileira, em especial sua vertente africana, através de um nacionalismo e modernismo. É nessa efervescência que

Esse renascimento do solo é composto, dos anos sessenta em diante até hoje, por vários fatores individuais ou compartilhados, às vezes contraditórios entre si: por exemplo, a necessidade de reelaborar de modo próprio os materiais elaborados com outros coreógrafos em trabalhos de grupo ou de encontrar a própria estrada na dança, partindo de uma formação heterogênea, feita de breves contatos com professores, técnicas e poéticas diversas; ou, pelo contrário, a necessidade de elaborar sozinho novas formas e temáticas que serão depois levadas ao trabalho de grupo. Mas influenciam também a convicção democrática de não poder ou querer impor aos outros seus próprios movimentos; a maior rapidez, praticidade e, sobretudo, profundidade do trabalho solitário, sem ter que verbalizar, explicar e adaptar ideias e movimentos; a possibilidade de usar formas de improvisação sem limites criativos; a

⁴⁶ Nascida na Alemanha, iniciou seus estudos de dança com Emile Jaques Dalcroze e também foi aluna e assistente de Laban. Buscou se libertar dos padrões rígidos do *ballet* clássico dando origem à *Ausdruckstanz* (Dança de expressão).

⁴⁷ Nascida nos Estados Unidos, é uma artista que se consagrou ao criar uma técnica própria que impactou toda a história da dança, desde então. Ela dançou e coreografou por mais de 70 anos e, durante esse tempo, foi a primeira dançarina a se apresentar na Casa Branca, viajar para o “estrangeiro” como embaixadora cultural, e receber o maior prêmio civil do EUA: a Medalha Presidencial da Liberdade.

⁴⁸ Dançarina e coreógrafa alemã, sendo uma das mais importantes representantes da *Ausdruckstanz*.

⁴⁹ Bailarina e coreógrafa alemã, formada pela escola Folkwang. Dirigiu o teatro de Bochum durante nove anos. Um de seus trabalhos de destaque foi *Solo com sofá* (1975), com música de John Cage.

⁵⁰ Bailarina, nascida no Rio de Janeiro, desenvolveu coreografias inspiradas na cultura brasileira, foi responsável pela criação de um bailado essencialmente nacional através da incorporação na dança clássica de elementos culturais negros e indígenas.

liberdade mentalmente excitante de criar parceiros imaginários (pessoas, coisas ou ambientes); o fascínio e o medo do desafio a si mesmo ao criar sozinho e se propor ao público, tentando ser compreendido; a exploração de aspectos psicológicos e autobiográficos, que permite no solo uma forma de autoanálise e de pesquisa da identidade pessoal; e assim por diante. (ROPA, 2009, p. 26)

É uma extensa lista as relações estabelecidas pelas performances solos; de certa maneira, a busca por espaços e as estratégias dos depoimentos estão invadindo cada vez mais os meios de comunicação, haja vista a internet e todas as vozes que ganharam oportunidade expressiva a partir dela. Ainda assim, na arte, o “solo” não passa de uma ilusão. Mesmo que pareça solitário em cena, é apenas através de redes de esforços e parcerias que a obra é possível de acontecer.

Assim, citamos o *SOLO*⁵¹ (2003), do coreógrafo francês Philippe Decouflé⁵² (*1901), no qual o autor se apresenta ao público e mostra fotos de momentos pessoais, de sua família e relações íntimas. Apesar do solo ser um jogo visual múltiplo, no qual o coreógrafo joga com a realidade de estar só em cena, em verdade, conta com muitos artistas por trás da cena para que o mesmo se desenrole; a autobiografia se expande, como um mote central ampliando para falar da pluralidade, das sombras, efeitos visuais, partindo de seu próprio autorretrato cênico.

Neste sentido, a dança solo se revela não somente como um vértice expressivo, mas também como uma possibilidade de rede e expressividade ímpar no que se refere à voz do artista. Transita entre o eu e o outro, com referências próprias e assinaturas pessoais de gestos e escolhas estéticas em confluência com a direção. Revela-se como ecos de identidade e uma possibilidade estética necessária à dança.

A performance solo autobiográfica, portanto, não conecta a humanidade a um todo, em nome de um sujeito universal, mas antes aponta as diferenças, as dissimilaridades, as descontinuidades. Ela revela como construção o que é assumido como “natural” ou “biológico” e, neste processo, revela o próprio sistema de representação, o discurso ideológico por meio do qual alguns sujeitos chegam a adquirir representação e outros não. É, portanto, somente como identidades-em-diferença que qualquer identificação é possível, e que um sentido de identidade comunal pode ser alcançado. (BERSTEIN, 2001, p. 103)

⁵¹ Coreógrafo, dançarino, mímico, diretor de teatro e artista plástico francês. Trecho de *SOLO* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CwaPVU0EPic>. Acesso em: 06 de junho de 2019.

⁵² Nascido em 1961 na comuna de Neuilly-sur-Seine, França, é um renomado mímico, coreógrafo, bailarino e diretor de cinema com uma carreira de mais de vinte anos.

SOPRO nasceu em três tempos. Foram três momentos únicos e potentes que permitiram uma conversa poética com esta experiência tão profunda. Bem nos apresenta o filósofo Emmanuel Levinas⁵³ (*1906 - †1995) ao fato de que é impossível viver a mesma experiência duas vezes, mesmo que aconteça duas vezes com a mesma pessoa, assim como ele mesmo cita, uma mãe de três filhos terá três experiências distintas, do parto à gestação, até a própria criança; tudo será uníssono. A transformação do tempo e espaço é decisiva para que a experiência seja completamente outra, singular.

Se nossas experiências nos permeiam e estimulam criativamente, a biografia estará sempre atravessando os processos criativos e, mesmo, nossas relações de vida. A opção de determinar e apresentar isto à cena como uma escolha, em um pacto como espectador, é um processo elaborado ao longo da criação do trabalho, de como isso será composto, o que será ou não levado à cena.

A arte permite-nos ecoar o que de mais profundo existe em nós, e estes ecos devem reverberar cada um a seu modo, em relação a quem irá receber e acolher o encontro. Neste sentido, compreendemos a identidade como algo que se relaciona ao grupo que pertencemos e, por outro lado, a alteridade que está conectada ao outro, ao não pertencimento, alter (outro - alter ego); relação de contrastes, distinção, diferença; biografar-se possibilita o embate da distância entre o eu e o outro ampliando as formas de diversidade, da liberdade de estar e de ser o que se é, considerando que somos ecos para além de nós mesmos e o que reverbera do que ecoamos é um eterno vai e vem de possibilidades de ser e estar.

⁵³ Nascido na Lituânia, tem como pensamento a ideia de que a *ética* é a filosofia primeira.

2.3

DO EU AO OUTRO E VICE-VERSA

Existem danças de nascimento, de morte, de passagem para a maioridade, de corte e casamento, de fertilidade, de guerra e pestilência; dança para exorcizar demônios, danças para curar doenças. Sempre que o homem primitivo entrava em contato com alguma coisa que acontecia sem a sua participação, algo que contivesse o elemento misterioso e sobrenatural, dançava [...] o movimento é a experiência física mais elementar da vida humana.

(John Martin)

Observa-se na história que o fim da primeira guerra mundial impulsionou as pessoas para a necessidade de falar do período de horror que a sociedade vivia, falar de suas impressões e sentimentos diante do caos instaurado; esta realidade transbordou os artistas, o que tornou a arte algo mais pessoal e intuitivo; neste mesmo período, surge a dança de expressão muito bem representada pela artista Mary Wigman; as experiências particulares dos intérpretes, como já citamos anteriormente, passam a ganhar cada vez mais sentidos para as criações. Assim, o historiador americano John Martin (*1933) afirma que o impulso interior é um dos motores que definem a dança moderna, sendo o pensamento/sentimento espelhado pelo corpo.

O movimento, sendo a essência da dança, seria uma das características fundamentais da dança moderna, bem como o uso consciente da *metacinese*, que estaria relacionada ao fato de que o físico e psíquico seriam parte de uma única realidade subjacente, em uma “relação íntima entre movimento e experiência pessoal” (MARTIN, 2007, p. 237). Assim, este elemento da pessoalidade, que segundo o autor se relaciona historicamente com a modernidade na dança, é um elemento que pulsa nas obras contemporâneas, ou ainda, que pulsa, desde então, mais conscientemente.

Percebemos cada vez mais que a fricção do real e ficcional perde fronteiras, uma vez que o biográfico se torna uma grande inspiração para expressão do coletivo a partir do eu. Estaria a dança fadada a biografar-se já que é atravessada por um corpo com histórias e memórias próprias?

A antropóloga Hastrup (*1948), não nos deixa esquecer que o corpo é também limite e lugar de resistência. Entre os anos de 1988 a 1991 o Odin Teatret⁵⁵, dirigido por Eugenio

Barba⁵⁴ (*1936) realizou 279 performances da obra *Talabot*, que teve a dramaturgia especialmente escrita com parte de um material autobiográfico da antropóloga. “A anatomia pode dispor, mas a cultura irá propor. Por meio da interação entre disposição e proposição, os hábitos do cotidiano são formados” (HASTRUP, 1996, p. 76). Neste sentido, conhecimentos esquecidos fazem do corpo sua morada. Para que o outro possa te ver em uma mesma perspectiva é necessário que as partes estejam presentes no mesmo espaço, seria assim um processo de enculturação⁵⁶, de incorporação da cultura.

Os estudos de Halbwachs (1990) revelam que nossa memória existe a partir das relações com o outro. O que percebemos e registramos, neste sentido, nem sempre estariam diretamente relacionados ao que vivenciamos, mas também ao que vemos e ouvimos sobre a experiência de outros, que passam a fazer parte de nosso repertório de lembranças; isto significa que não é preciso estar ou passar pela experiência de uma catástrofe ambiental, por exemplo, um furacão, para se ter registros de como aquilo sucedeu, que o fato relatado aconteceu e seus detalhes, os quais ficamos sabendo apenas por relatos. Os relatos de quem presenciou o acontecimento, passa de alguma maneira a viver dentro de nós.

A memória individual estaria enraizada na encruzilhada de malhas diversas que podem ser traduzidas, através das lembranças em diferentes linguagens:

Certamente, se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a dos outros, nossa confiança na exatidão de nossa vocação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias [...] nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos, é porque em realidade nunca estamos sós [...] (HALBWACHS, 1990, p. 25)

Com esta afirmação, Halbwachs (1990) apresenta-nos a realidade de como visões diversas nos atravessam em todos os instantes, de como somos permeados do que ouvi-

⁵⁴ Com sede em Holstebro na Dinamarca, é um grupo de vanguarda fundado pelo italiano Eugenio Barba, em 1964, onde já dirigiu mais de 70 produções.

⁵⁵ Pesquisador e diretor teatral, foi aluno de Jerzy Grotowski com quem trabalhou durante três anos. Em 1963, ele vai até a Índia e conhece o Kathakali, o tradicional teatro indiano, que irá influenciar seu pensamento e sua maneira de fazer teatro. É criador do conceito da Antropologia Teatral, fundador e diretor do Teatro Mundi Ensemble, e criador da ISTA (Escola internacional de Antropologia Teatral). Disponível em: <https://laracoutouv20162.files.wordpress.com/2016/11/grotowski-j-em-busca-de-um-teatro-pobre.pdf>. Acesso: 14/01/2020.

⁵⁶ “O processo cultural denominado pela Antropologia como endoculturação ou enculturação é aquele por meio do qual os indivíduos aprendem o modo de vida da sociedade na qual nascem, adquirem e internalizam um sistema de valores, normas, símbolos, crenças e conhecimentos. São, por assim dizer, condicionados a um padrão cultural. Endoculturação significa interiorização, assimilação, apropriação, absorção, aprendizagem. É um processo social que se inicia na infância mediado pela família, pelos amigos, posteriormente, a partir da escola, da religião, do clube, do trabalho, do partido político e de tantos outros grupos sociais. A endoculturação acontece de forma sistemática, quando se dá através de mecanismos e instituições que se utilizam de metodologias formais para a transmissão do conhecimento e de forma assistemática, quando os indivíduos adquirem o conhecimento a partir da experiência do cotidiano, sem que haja uma demarcação formal dos ensinamentos.” (ASSIS, 2008, p. 3).

Disponível em: http://www.ead.uepb.edu.br/arquivos/cursos/Geografia_PAR_UAB/Fasciculos%20-%20Material/Estudos_Contemporaneos_Cultura/Est_C_C_A08_J_GR_260508.pdf. Acesso em: 05 de outubro de 2017.

mos, lemos, com quem dialogamos e, neste momento, temos a capacidade de nos conectar com diferentes pontos de vistas e perspectivas. A questão do outro, ou a própria questão da alteridade, revela-se uma das reflexões mais importantes entre filósofos do século XX, sendo cada vez mais pertinente neste mundo fortemente marcado pelo processo de globalização.

A biografia em relação à arte, pesquisa e conhecimento impulsiona as relações da experiência do artista/pesquisador que vivência; a transmissibilidade, no momento que esta experiência se desloca entre público, interlocutor, tempo/espço; e a memória no momento que estas experiências são arquivadas de alguma maneira como memórias que se revelam por meio da criação e pesquisa no diálogo com as reminiscências da presença.

Consideramos de fundamental importância as constatações de Halbwachs, que nos elucida que a memória somente existe através do outro. É a partir da relação com o outro que as memórias são registradas conscientemente. O autor explica, por exemplo, que poucas são nossas memórias de primeira infância, uma vez que, nesse período, ainda não estávamos “acordados” para o social. Muitas vezes, nossas lembranças são, em realidade, fatos relatados por pais, primos, amigos etc.

Desta forma, a ativação própria das memórias, através da arte pode proporcionar ao outro uma experiência de sensibilidade, onde existe trânsito entre os sentimentos, no propósito de que haja, entre público e artista, uma passagem real de transformação, ou seja, a maneira como a obra pode, de fato, alimentar quem a presencia; o que atravessa o indivíduo para uma transformação real, no momento em que esta conexão acontece, torna possível a transformação, proporcionando que o sujeito encontre em si novas possibilidades ainda desconhecidas.

Poderíamos dizer, portanto, que a experiência é um movimento de ida e volta. Um movimento de ida porque a experiência supõe um movimento de exteriorização, de saída de mim mesmo, de saída para fora, um movimento que vai ao encontro com isso que passa, ao encontro do acontecimento. E um movimento de volta porque a experiência supõe que o acontecimento afeta a mim, que produz efeitos em mim, no que eu sou, no que eu penso, no que eu sinto, no que eu sei, no que eu quero, (LARROSA, 2011, p. 7)

Neste sentido, a capacidade de acesso ao que é subjetivo do outro é o que possibilita adentrar em uma relação de alteridade e transformar-se. Ainda que a experiência biográfica do artista, confessional ou não, ecoe nas relações do outro e não necessariamente de si; relacionar-se com o que não conhecemos, com algo que não somos, mas que pode, de alguma forma encontrar em nós uma morada, permite ao sujeito relacionar-se ao lugar de passagem da alteridade na relação com os acontecimentos exteriores a ele; o que se passa no entre, do eu ao outro e vice-versa; isto acontece no momento em que nos permitimos ser lugar de passagem como uma ponte de mão dupla, lugar de alteridade ampliando nossa própria identidade.

2.4

METODOLOGIA DE CORPO A CORPO

Os procedimentos utilizados para a concepção de *SOPRO* foram, em suma, uma abordagem teatral para os elementos corporais da dança. As cenas caminharam juntamente com a dramaturgia escrita, que se entrelaçou e foi abduzida pelos gestos corpovocais. Ainda assim, a escolha de um preparo corporal adequado para aquele outro/novo corpo foi fundamental para o pano de fundo, para o afinamento das cenas.

Quando nos tornamos conscientes de nosso peso, nossas alavancas, somos capazes de fluir e transitar com maior eficiência e menos esforço; essa consciência corporal, muito lapidada ao longo dos anos de graduação na universidade de Campinas, ganhou um lindo parceiro de trabalho que foi o método GYROKINESIS®, este que, juntamente às reflexões sobre os caminhos de movimento e relações imagéticas, pode amplificar e autorizar o indivíduo em seu próprio corpo permitindo-o maior apropriação do mesmo.

Natural da Romenia, Juliu Horvath (*1942) migrou para os Estados Unidos nos anos setenta, onde foi bailarino no New York Opera Ballet e no Houston Ballet, até ter seu tendão de Aquiles rompido. A partir desta lesão, a qual determinou o fim de sua carreira como bailarino, Horvath passou a desenvolver seu próprio método de treinamento para reabilitar seu corpo; o que foi primeiramente denominado “Yoga para bailarinos” veio ser o atual método **GYROKINESIS®**.

Assim, tomar conhecimento deste método foi um alento para o corpo gestacional. Corpo, este, que possui outro tempo e outro espaço, outras demandas a serem afinadas. “**GYROKINESIS®** integra um novo campo de estudo relacionado à educação somática⁵⁷, englobando diversos conhecimentos onde os domínios sensorial, cognitivo, motor, afetivo e espiritual misturam-se com ênfases diferentes.” (SILVA, 2013, p. 42). Este método propõe exercícios que possibilitem envolver todo o corpo através de sete movimentos naturais da coluna: para frente, para trás, esquerda, direita, torção para a esquerda, torção para a direita e o movimento circular, ou seja, em todos os planos e dimensões, estimulando pen-

⁵⁷ É um campo teórico-prático composto por diferentes métodos que possuem o movimento do corpo como via de prevenção, reabilitação, transformação do indivíduo.

sar, querer e sentir. Trabalha a musculatura e articulações através do ritmo da respiração e movimentos de ondas.

Juliu Horvath passou a ensinar esse sistema de treinamento para a comunidade da dança nova-iorquina e foi nesta cidade onde fundou seu primeiro estúdio chamado *WHITE CLOUD*. Apesar disso, o método não se fechou apenas aos bailarinos, ampliando-se para envolver qualquer pessoa interessada no movimento.

O fato que cabe ressaltar, entretanto, é que este método também tem sido incorporado na grade horária de muitas escolas de dança, como por exemplo, na Folkwang Hochschule⁵⁸, Essen, Alemanha como parte das disciplinas de formação dos estudantes. Este fato aguça nossa curiosidade pelas conexões que possam vir a ser realizadas entre essas metodologias e pensamentos. Além disso, fortalece o intercâmbio histórico entre a Europa e a América no que diz respeito às inter-relações entre as artes corporais. Sabe-se que, cada vez mais, a comunidade da dança busca apropriar-se desta metodologia para compor com o treinamento estético de sua escolha. Seus conceitos se assemelham em muito à dança moderna, entretanto, sua forma de abordar o corpo pode amplamente contribuir para o treinamento de um bailarino profissional clássico, moderno ou contemporâneo.

Esta relação que fazemos aqui, entre o método e a linguagem artística, encaminha-nos para outra reflexão também estimulada e proposta pela antroposofia no que diz respeito ao ser humano e seu progresso diante das épocas culturais. A pedagogia Waldorf compreende o desenvolvimento dos jovens em relação ao da história da arte e utiliza desta percepção para propor as temáticas educativas de cada faixa etária. Ao realizarmos alguns estudos em torno do desenvolvimento humano em relação ao desenvolvimento das épocas culturais⁵⁹, juntamente com o professor Eduardo Américo⁶⁰ (*1977), percebemos a clara (mas não tão óbvia) relação da expressão artística e a individualidade de cada período. Não obstante, os artistas refletiram e refletem em suas criações realidades internas que demonstram a prontidão de cada e determinada sociedade; é comum, contudo, afirmarmos que determinado artista estava ou está adiante de seu tempo histórico, almejamos ampliar pesquisas neste sentido de compreender as estruturas corporais e sua relação com a arquitetura (forma de expressão do indivíduo no mundo), por exemplo.

⁵⁸ Escola de dança fundada em 1927 por Kurt Jooss; foi uma grande catalisadora para o desenvolvimento da dança moderna neste país, tendo como alunas importantes coreógrafas da história como Pina Bausch, Susanne Linke e Reinhild Hoffman.

⁵⁹ Este estudo tem sido desenvolvido pelo Professor Eduardo Américo e é por ele denominado de *O desenvolvimento humano (infantil) revelando as épocas culturais*, tem como base um cruzamento de dados com estudos de Rudolf Steiner na relação da história da arte como espelhamento de seu tempo composto, refazendo o caminho da consciência humana entre os 7 a 14 anos na cidade de Piracicaba.

⁶⁰ Regente e compositor, Eduardo Américo é professor da escola Waldorf Novalis em Piracicaba, membro da Diretoria da Federação de escolas Waldorfs no Brasil, da Escola Superior na Ciência do Espírito e da Sessão Pedagógica do Goethiano no Brasil. Trabalha com música e cultura popular (manifestações do Boi e Maracatu, entre outras) e também realiza obras pictóricas como artista visual.

A expressão artística revela internamente o conhecimento das percepções do mundo e nosso entorno, e consideramos este estudo de Américo revelador nesse sentido, entretanto, a publicação do mesmo está prevista para alguns anos adiante. Ela nos alimenta, por ora, no sentido de compreender alguns caminhos da motricidade humana e de como a percepção corporal pode se alimentar da arte e vice e versa; o conhecimento que existe está na sensibilidade que temos de olhar e fazer as conexões certas e isto se tornou revelador um uma conversa que tivemos com Juliu Horvath, realizada em um de seus cursos sobre respiração, denominado *Methamorfoses*, que aconteceu na cidade de Buenos Aires, Argentina, no ano de 2017, na qual ele nos revelou que o conhecimento proposto por seu método é um conhecimento coletivo do universo, ou seja, que este conhecimento estaria disponível a qualquer indivíduo que se disponibilize a acessá-lo. O acesso, ao que nos parece, pode ser feito através de meditações.

Para Horvath, este conhecimento poderia ter sido revelado em composições, por exemplo, uma vez que ele nos revelou ter ouvido muitas sinfonias, porém não “decodificou” as mesmas por não conhecer a linguagem da música, a música não é seu canal de diálogo com o mundo, ele não saberia escrever/traduzir em escritas musicais, sendo assim, traduziu as escutas do universo através do movimento, sua forma de expressão. Suas percepções aguçadas permitiram a ele traduzir corporalmente informações que, segundo ele, estão para todos.

Esse método conduziu todo o período dos três tempos de *SOPRO*, e também foi base de apoio para sua criação. Desde então, esse trabalho tem inspirado e contribuído para um afinamento técnico em relação ao tempo/corpo, sendo ele também propulsor de percepções novas a cada novo exercício e treinamento. Sintetizou, de alguma forma, inquietações dos estudos do movimento que haviam sido realizados anteriormente ao nos depararmos com essa metodologia.

2.4.1

ROTEIRO COREOGRÁFICO DA REMONTAGEM

Cena I: O começo

Música: *Sabemos Parir* / Rosa Zaragoza

Bailarina, em cena, espera, tranquilamente, o público se acomoda no meio do palco. A música entra (“Divino”). Bailarina dança até colocar a flor de lótus sobre a água. Fim da música.

Cena II: Nascimento

Sem música / Texto e partitura física.

Texto falado pela intérprete:

Imaginem uma “Flor de Lótus” abrir-se, calmamente, na superfície da água. A bela flor desabrocha sobre a água barrenta e lodosa. E a planta imaculada floresce em busca de luz! Nos dá de presente sua pureza, sua beleza e sua delicadeza. E a formosa flor transforma a água para sempre...

Nasci!!

Corta seu cordão umbilical

Cena III – Música: - *Longing / Love* / George Winston – Álbum: Autumn

Bailarina dança a música com enorme véu. O véu está pendurado o tempo todo em uma espécie de “cabideiro”, que é composto por um vestido de noiva e um penhoar.

Cena IV: O varal

Música: *Longing / Love* / George Winston – Álbum: Autumn

Texto falado pela intérprete:

Hoje não me sinto nem feliz, nem triste, não são essas as palavras... me sinto especial!! E, desta vez, resolvi compartilhar o momento em que vivo com os amigos e com todos que estão aqui. Pra quem não me conhece, meu nome é Luiza. Sou mãe, esposa, filha, bailarina⁶¹. Amo! Tropeço! Aprendo! Continuo!

Às vezes sou a água barrenta e lodosa da flor de lótus, noutras, sou flor delicada e singela... e hoje me sinto com o SOL dentro de mim. A estrela incandescente e quente que faz tudo brilhar e ilumina o caminho da gente. Sim! O SOL! Que há seu tempo irá explodir, rompendo todas as barreiras para iluminar!

Esta cena acontece com movimentos que transitam por entre as falas.

Cena V: Coreografia do feto

Música: Caixa de música

A intérprete dá corda e abre uma caixinha de música (esta caixa de música é objeto pessoal de infância da artista); apresenta-a ao público e diz:

Vê?!... Escuta!!... schh

Deita-se no chão e inicia movimentos articulares múltiplos e aleatórios.

Cena VII: a mecânica

Música: texto gravado/voz *in off*

Bailarina faz partitura física de sua própria voz *in off*. Partitura mecânica e robótica:

Acho que poucas pessoas no mundo pensaram em produzir algo com seu próprio esforço. Produzir cogumelos, pintar quadros, compor músicas, fazer trufas de chocolate para depois comê-las... Produzir deve ser uma das essências do ser-humano. A capacidade de aprender algo, empenhar-se, criar, suar e obter resultados. ORGULHAR-SE!! A galinha deve orgulhar-se dos ovos que bota e mais ainda dos pintinhos que nascem. A vaca lambe o bezerro além do extinto. Explosões cósmicas viram estrelas. Da simples mistura de água e sabão nascem bolhas cativantes aos olhos mais desatentos, que voam brevemente e explodem na eternidade... Um segredo dos céus: O mundo parece ser feito apenas de coisas que a gente vê nele, mas, há outras que não vemos e, mesmo assim, existem.

Parir! Suar, romper as barreiras internas e vir à luz! Dar à luz! Produzir a luz!

Transformar toda e qualquer dor sabiamente em amor...

⁶¹ Na última versão apresentada, ano de 2015, esta frase se modificou. "Sou mãe, esposa, filha, bailarina" e se tornou: "Sou mãe de Maria Thereza, Catharina e Sophia".

PARIR dá uma oportunidade à mulher de encarar situações, medos e conflitos internos. Uma oportunidade exclusiva de abrir um espaço dentro de si e para além de si. Uma das oportunidades que a vida nos dá de sermos uma pessoa melhor, baseada, simplesmente, no crescimento e na força que vêm de dentro. A Flor de Lótus faz da água um lugar especial e a água se ilumina com sua beleza. Ninguém tem o direito de nos tirar esse dom natural (sim! Natural!), o de PARIR, de PRODUZIR! É preciso então nadar contra a corrente, dar braçadas de gigante, navegar contra a maré. É preciso, porque toda mulher tem o direito.

Cena VII – Bolhas de sabão gigantes

Música: *Across the universe* / Beatles. Álbum: Let it be

Com o fio que já está em cena, a intérprete improvisa um arco e começa a fazer bolhas de sabão com o líquido que também já se encontra no cenário.

Assim acontece a dança.

Pequeno silêncio

Transição

Cena VIII: ÁFRICA

Música: Tambores africanos⁶²

Nesta cena a bailarina abre o rolo de papel que contém o texto abaixo escrito nele:

Quando uma mulher de uma certa tribo da África sabe que está grávida, segue para a selva com outras mulheres e, juntas, rezam e meditam até que aparece “A canção da criança”. Quando a criança nasce, a comunidade se junta e canta sua canção. Quando a criança inicia sua educação, cantam-lhe a mesma canção. E, também, quando se torna adulta, e no momento de seu casamento, ouve-se a canção. Finalmente, quando sua alma está para se ir deste mundo, as pessoas se juntam, assim como fizeram em seu nascimento e crescimento e cantam sua canção para a pessoa partir em paz para sua “viagem”. Mas, nesta tribo da África, existe outra ocasião especial para se cantar a canção: se esta pessoa, em algum momento da vida, comete um crime ou um ato social aberrante, levam-na até o centro do povoado e fazem um círculo ao seu redor. Então, cantam-lhe “sua canção”. A tribo reconhece que não se cura pelo castigo, mas pelo amor e a lembrança de sua verdadeira identidade. Quando reconhecemos nossa própria canção, já não temos desejo ou necessidade de prejudicar ninguém. E assim se faz “A CANÇÃO DOS HOMENS”.

⁶² O CD referente à música utilizada foi perdido, não sendo possível identificá-la, nem ao álbum e demais informações.

Ela lê o texto, picota pedaços de papel e os estende, um a um, no varal ao fundo do palco.

Cena IX: Canção em silêncio

Música: Silêncio

Luiza/ Bailarina dança o silêncio de sua canção

Cena X: Tule

Música: *Paciência* / Lenine. Álbum: Na Pressão

O bebê simbolizado no tule toma conta da intérprete e passa a ser como um tecido que contém o espaço pelo qual ela tenta sair. Este jogo segue durante toda a música, até que ela se desprende do tule e sai de cena, deixando apenas rastros do tecido.

Texto falado pela intérprete:

Paciência!!

Para que todos descubram sua canção e renasçam com ela.

2.4.1.1

TESSITURAS

Conversa (LB. Luiza Banov) com Marina Henrique (MH).⁶³

LB – Fale sobre sua trajetória enquanto artista.

MH – Comecei a fazer teatro quase como todos começam, na adolescência. Participei de vários grupos amadores em Piracicaba (Andaime, Hádeuses, Ceta) e depois me profissionalizei em São Paulo, na Escola de Arte Dramática da USP (EAD/ECA/USP). Sempre trabalhei em grupo, companhias, uma delas foi a Companhia do Latão. Participei, também, de processos criativos de outras companhias, como Tablado de Arruar e até o processo inicial do espetáculo *Hysteria*, do grupo XIX. Durante os anos de EAD e uns tantos outros em São Paulo, tive a oportunidade de trabalhar com diversos diretores e uma artista que me marcou profundamente foi Cristiane Paoli Quito. De volta ao interior, após a chegada dos filhos, com a necessidade de continuar a trabalhar com criação, comecei a escrever e dirigir meus próprios espetáculos e encontrei uma grande atriz-parceira: Gabriela Elias. Foi neste período, quando achei que a maternidade me afastaria do teatro, que eu mais criei! Descobri a vontade de escrever, dirigir e continuar atuando. Criei dois coletivos de trabalho para dar asas a essas imaginações: o Coletivo Estalo e o Coletivo Monte Alegre. Junto de artistas de outras áreas, além do teatro, pude escrever e dirigir minhas próprias peças e outras. Foram experiências ricas e desafiadoras. Neste caminho, no interior de São Paulo, conheci Luiza Banov, grande bailarina! Artista de sublime sensibilidade! Nos aproximamos através das conversas e pesquisas sobre maternidade, parto, artista-mãe e nos desafiamos a unir as linguagens de teatro e dança. Assim nasceu *SOPRO*, com profunda delicadeza e verdade. Seguimos nossas vidas e outros espetáculos vieram, e o exercício da dramaturgia para um ator criador sempre se fez presente. Me envolvi com a pedagogia Waldorf nesta caminhada, não só pela maternidade, mas, também, através do teatro. E fui me encantando por esse universo assim como um artista se encanta com a criação de uma obra. Hoje sou

⁶³ Entrevista semiestruturada realizada em 25 de agosto de 2016.

professora de classe numa escola Waldorf em Florianópolis e o teatro me serve como grande ferramenta de trabalho. Além de dirigir as peças da escola com alunos e professores. Não sei quando entrarei em cena novamente como atriz, mas tenho projetos futuros. A arte é algo vivo em mim. Sempre aparece, sempre bate na porta e quando chegar o momento virá em forma de cenas, textos, peças...

Conte um pouco sobre o processo criativo de *SOPRO*

SOPRO foi como um presente que o vento me trouxe. No início, eram apenas conversas sobre a maternidade entre duas amigas que recém haviam se conhecido. Depois vieram as leituras, as trocas e a necessidade de explorar, através da arte, o assunto do parto. Eu havia feito duas cesáreas. Era um nó engasgado na garganta. Luiza deu à luz em casa. Falávamos muito, também, da dificuldade de ser atriz e mãe de filhos pequenos, bailarina e mãe de filhas pequenas. Assim como havia dificuldades, havia também as facilidades: o tempo era mais bem aproveitado, a necessidade criadora era mais forte, os encontros e as buscas eram mais bem otimizados. Havia uma força muito grande para criar depois de ser mãe e uma calma proporcional a ela. Pois nada era mais importante que os próprios filhos. Entrar em cena, detectamos, também ficou menos ansioso. Então, resolvemos nos arriscar em unir as linguagens do teatro e da dança. Era novo pra mim! Era novo pra Luiza! E através desta união expurgar nossas conversas sobre o tema, nossas leituras, nossos partos. E o resultado teve algo de documental, algo de arquetípico, algo de universal. *SOPRO* foi definitivamente uma ode ao belo, à vida! E ali pari, na criação, meus filhos dentro de mim de forma diferente. Logo, teve algo de cura, também, nesse processo.

Como foi o encontro entre o teatro e a dança nesse processo?

Foi, sobretudo, uma necessidade. Não dava pra ser diferente. Eram uma atriz e uma bailarina querendo trabalhar juntas e explorar o assunto de *SOPRO*. Uma linguagem enriqueceu a outra. Presenteou a outra. Ensinou a outra. Foi um casamento feliz e curto, porque depois, seguimos cada qual o seu caminho.

De que forma o texto atuou na dramaturgia?

Lemos entrevistas, conversamos com médicos, parteiras, doulas. Ouvimos músicas, dançamos palavras. Fomos buscando, a cada ensaio, como transformar as palavras poeticamente. Como trazer imagens que transformassem o discurso em arte. As falas eram curtas, concisas, apenas como apoio para trazer movimento e apontar caminhos. A dramaturgia pode envolver tudo, não apenas o que se fala. O gesto diz, a música diz, o cenário diz, o ambiente diz... tanto quanto ou mais que as palavras. E assim foi pensada a dramaturgia de *SOPRO*.

alcança algo que quebra as paredes do próprio quarto. Não sou mais EU, mas o meu EU no outro e o outro em mim. Caímos no universo dos arquétipos? Em algo universal? É uma pergunta... Mas o que interessa é a experiência que o trabalho artístico pode proporcionar ao ser humano (o que cria e o que prestigia).

Quais suas considerações sobre a autobiografia nas artes da cena?

Esse é um assunto que não sei explorar porque é novo pra mim. Mas, qualquer escolha que fazemos nos diz sobre nós mesmos. A escolha estética, a formal, a parceria. E quando partimos de assuntos pessoais (como em *SOPRO*), o desafio é sair do próprio umbigo. É fazer a travessia da arte: aquecer almas, pensamentos, dúvidas, apontar caminhos através do belo. A autobiografia, tenho a impressão, que se respalda nas biografias alheias, quando alcança algo que quebra as paredes do próprio quarto. Não sou mais EU, mas o meu EU no outro e o outro em mim. Caímos no universo dos arquétipos? Em algo universal? É uma pergunta... Mas o que interessa é a experiência que o trabalho artístico pode proporcionar ao ser humano (o que cria e o que prestigia).

Do monólogo ao solo, o que está no entre?

A parceria!

Como foi seu período de atuação enquanto artista, atriz, diretora e dramaturga no interior do Estado, em especial na cidade de Piracicaba?

Foi o período que aprendi a me virar. Pois, se eu não fizesse produção, direção, dramaturgia, também não atuaria. Não que não existam parceiros e lindos trabalhos, mas já havia uma necessidade de falar certas coisas de certos modos. Então não fui muito atrás do outro, mas de enriquecer meu próprio repertório e formação artística. Quando fazia a ponte com a capital, era, desta vez, para estudar dramaturgia. Para assim nascer a minha própria cena.

Quais possibilidades de atuação você vislumbra neste sentido?

Não entendi essa pergunta... Mas se for em relação à autobiografia, arte documental etc., acredito que todo ser humano é um artista em sua dimensão estética-humana. Isso não quer dizer que vai sair por aí esculpindo, pintando, dançando. Mas a arte se aproxima da vida e o que me interessa é a experiência que uma obra pode proporcionar ao outro.

ENTRELACE II

Memória

*Deslembro incertamente. Meu passado
Não sei quem o viveu. Se eu mesmo fui,
Está confusamente deslembado
E logo em mim enclausurado flui.
Não sei quem fui nem sou. Ignoro tudo.
Só há de meu o que me vê agora —
O campo verde, natural e mudo
Que um vento que não vejo vago aflora.
Sou tão parado em mim que nem o sinto.
Vejo, e onde [o] vale se ergue para a encosta
Vai meu olhar seguindo o meu instinto
Como quem olha a mesa que está posta.
(Fernando Pessoa)*

A professora Holly Cravell⁶⁴ nos sugere, em seu livro *Dando corpo à história*, que “a dança transita pelo tempo/espaco assim como a memória viaja pela história”, compreendemos, desta maneira, que esta arte, enquanto cultura de conhecimento, tem uma especificidade própria e autônoma; esta, sua própria sabedoria, estaria relacionada desde rituais diversos em culturas diferentes, o que pode ser encontrado nos estudos de Brandstetter (2007), Klein (2017), Martins (2003), entre outros; bem como o próprio corpo enquanto conhecimento, sua biomecânica, dinâmicas e possibilidades espaciais, bem elaboras

⁶⁴ Professora Dr.^a da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP.

em estudos de Laban (1978), Mabel Todd (1937), Bertazzo (2010), Franklin (2012) entre outros.

Na academia, é controverso ainda compreender essa arte corporal enquanto conhecimento, entretanto, o fato de que a ciência e as artes acoplam em si conceitos binários está cada vez mais obsoleto, uma vez que, de acordo com Klein (2007, p. 33), ambos necessitam um do outro para encontrar seu lugar na sociedade. O conhecimento da dança, como estamos abordando na presente tese, transita de um corpo para outro corpo entre a experiência, a memória e a transmissibilidade.

Na dança, o movimento e o corpo são, por um lado, funcionalizados em meio próprio por meio de procedimentos coreográficos e, em outro, interagem com outras mídias que fazem parte da produção, como a trama, a música, o projeto do palco, os figurinos e as condições particulares de cada produção individual. Além disso, refletem-se também em documentos, isto é, em registros escritos e em sistemas técnicos de armazenamento (ou seja, gravações, notações de dança, resenhas), e são repassados por meio de memórias corporais. (JESCHKE, 2007, 173. Tradução nossa.)⁶⁵

A pesquisadora alemã, Claudia Jeschke (2007) nos alerta para o legado de transferência e permanência da dança, tendo a memória como impulsionadora desta realidade. Porém,

⁶⁵ *"In dance, movement and the body are, on the one hand, functionalised into a médium themselves by means of choreographic procedures, and on the other, they interact with other media that are part of the production, such as the plot, the music, the stage design, the costumes and the conditions particular to each individual production. Beyond this, they are also reflected in documents, i.e. in written records and in technical storage systems (i.e. recordings, dance notations, reviews), and they are passed on by means of corporal memories."* (JESCHKE, 2007, p. 173).

que memória seria esta, adquirida pela experiência, impressa no próprio corpo como um arquivo da dança? Da antiguidade aos dias atuais, é possível caminhar por reflexões e investigações acerca da memória.

O filósofo francês Bergson (1896) aponta para o fato de que os instantes são todos registrados no indivíduo em percepções nem sempre conscientes. Ficariam estas, segundo ele, como que adormecidas na alma. Do ponto de vista da antroposofia, a alma seria o continente das experiências do corpo e mediante a sua atuação em relação ao espírito as experiências ganham sentido e se transformam em sabedoria/conhecimento autêntico de cada indivíduo.

Desta maneira, a memória conecta nossas experiências mais íntimas a qualquer relação com o externo, seja superficial ou profunda e, portanto, consideramos pertinente partir dela como motivadora para o entendimento de processos de transmissibilidade na dança, processos estes, que por sua vez nos sinalizam relações estabelecidas entre culturas, e entre seres humanos. Para passar adiante é necessária a premissa de termos a “coisa” em nós mesmos; compreendemos, portanto, a noção de *habitus*⁶⁶, quando a experiência está instaurada. Andar de bicicleta é um exemplo clássico de uma experiência que foi apropriada e se estabeleceu de forma consciente na memória.

⁶⁶ O conceito de *habitus* foi desenvolvido pelo sociólogo Pierre Bourdieu (1983) e se relaciona com a ideia de como o indivíduo percebe o mundo e incorpora seus sistemas de disposição.

A arte dramática caminhou em um processo da mimese, do espelhamento do artista diante da sociedade e, desde sempre, foi atravessada pela memória dos protagonistas, como condutora desta ação performática. É possível afirmar-se ter isto ocorrido nos primórdios de 556 – 468 A. C. Simônides de Ceos, tido como o primeiro poeta, pode ser designado pai dos estudos primordiais da memória, através de sua oratória. Posteriormente, a história apresenta que os primeiros escritos referentes à memória que se tem registro constituem-se de três tratados: *Ad Herennium* (86 A.C), autor desconhecido, *De Oratore*, de Cícero e *Institutio oratoria* de Quintiliano. Sabe-se, portanto, que na antiguidade muito se relacionava da memória com a oratória. O último documento, embora não mais antigo aproxima questões da memória com a virtude da prudência; posteriormente os neoplatonistas⁶⁷ retomam a temática da memória como um entendimento mais ligado à alma e à mente em sua função autônoma, ampliando o espaço da perspectiva moderna para seu estudo.

Neste sentido, se para Simônides a arte da memória esteve atrelada diretamente à memorização, os pensadores gregos Platão e Aristóteles nos dão pistas para uma primeira abordagem em relação à memória transformando a oratória na verdadeira arte da memória. Platão nos aponta para duas for-

⁶⁷ Movimento filosófico que define um conjunto de doutrinas e escola inspiradas em Platão, o período deste movimento foi entre o século III e século VI.

mas de compreensão da memória; *conservação de sensações* (memória passiva, reconhecimento de dados pela alma) e *reminiscências* (ato de recordar, de aprender). Os gregos compreenderam a memória a partir da ideia da arte, assim como tantas outras artes daquele período. A arte da memória, que buscava a memorização a partir de uma reprodução de “lugares” e “imagens” na mente, foi classificada como “mnemotécnica” e, de acordo com Yates (2007), teve substancial importância antes da invenção da imprensa, por exemplo.

Podemos dizer que a memória se encontra, na filosofia moderna, como uma essência do conhecimento, uma vez que ela reflete nossa própria identidade em movimento, no tempo e no espaço, não se reduzindo a marcas estáticas em nossa pessoa. Bergson (1986) nos atenta para o caráter transitório do tempo enfatizando a importância do passado, do que foi vivido, pois é o passado que conduz ao presente, ou seja, nosso presente é composto pela memória da existência do passado. Assim, nosso corpo, que registra nossa presença neste tempo, relaciona-se ao mecanismo motor⁶⁸ e pode ser acionado a partir da experiência, da repetição. A memória do corpo é sempre voltada pela ação, que instaura a memória pela repetição dos atos ou pelo hábito.

Uma característica revolucionária deste filósofo francês se dá pelo fato de ele compreender que a capacidade intelectual

⁶⁸ Compreendemos como mecanismo motor a própria memória armazenada no corpo.

tual do homem não supria toda sua capacidade de conhecimento/saberes, afirmando, assim, a realidade do espírito. Neste sentido, a memória registra sob forma de imagens/lembranças todos os acontecimentos da nossa vida cotidiana. Portanto, a possibilidade da conversa entre as percepções motoras do cérebro e as lembranças que podem ser acionadas pelo espírito constitui-se no *universo memorial* e, neste contexto, o devaneio é vital, tendo em vista que se ficarmos somente no sensorio-motor vamos recalcar a parte mais rica da nossa memória, aquela que dialoga com a intuição.

O devaneio ao qual nos referimos está relacionado à potência que pode ser oferecida pelo espaço e tempo, pelo ócio criativo. É importante, em determinadas situações, que deixemos o “cérebro” de lado e que confiemos mais nas percepções não racionais, pois “arquivamos” muitas imagens, conhecimentos não palpáveis à parte do espaço mais familiar do nosso pensamento racional e, para acessar estes saberes, é necessário darmos permissão para esta sensibilidade/percepção atuar.

Todavia, temos consciência que há muito para se compreender a respeito das inspirações “bergsonianas”; este campo de conhecimento não se esgota pela sua vivacidade, presença e transformação contínua. Teóricos dos estudos culturais, como Halbwachs (1990) e Assmann (2016), trouxeram enorme contribuição para os estudos da memória, conceitos e compreensão que se afinaram desde a década de 1920, po-

dendo, inclusive, elucidar indagações à arte da dança que nos confrontam no que diz respeito à memória. Neste tópico, a memória, permeia esta escrita, entrelaçada aos seguintes questionamentos motivadores também sobre transmissão e deslocamento: momentos históricos podem ser reavivados através de obras de artes? A transmissibilidade de uma obra pode permitir acesso a fragmentos da memória cultural de um tempo?

A extração da linguagem inata e corporal, já na sua construção, estabelece uma relação intrínseca com a experiência corpórea, e esta se constitui do sistema sensório-motor; neste sentido, de acordo com Brandstetter (2007), têm-se as pesquisas neurofisiológicas que se interessam em estudar a relação entre o movimento e as atividades cerebrais do homem. Portanto, o corpo humano possui como uma de suas mais notáveis características a possibilidade de armazenamento constante dos acontecimentos, ele, por si só, quer o indivíduo queira ou não, arquiva a história e reflete suas vivências daquilo que comeu, do que sentiu, do que viu, dos lugares por onde andou etc. Desde o momento do nascimento, o ser humano é repleto por experiências, ainda não conscientes, as quais o corpo já agrega como história e parte de si, e as arquiva para seu conhecimento sensório-motor, “[...] o corpo é sempre o lugar exato onde se dá a percepção, e que a qualidade da percepção do indivíduo depende diretamente de como o seu corpo esteja funcionando [...]” (GELB, 2000, p. 66).

Entendemos, portanto, que o corpo é memorial, ele carrega repertórios, seja qualquer prática corporal ou mesmo de seu entorno diário; aprendemos a partir da imitação e, desta maneira, desde nossos primeiros dias de vida, temos referências de movimentos e corpos que nos influenciam. Assim, estamos sempre fazendo referência a algum corpo, mesmo que seja nosso próprio, e, para isto, não é necessário sempre haver uma categorização, devemos permitir essa transição do tempo, de ideia de imagens e, até mesmo, da própria memória que se desloca e se transforma.

[...] penso o corpo e a voz como portais de inscrição de saberes de várias ordens. Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia [...] (MARTINS, 2003, p. 66)

Até os anos de 1920 a única memória reconhecida era a memória individual, o termo memória coletiva surgiu através dos estudos do sociólogo Halbwachs (1990), porém não abarcava o campo das tradições, transmissões, transferências. Isto só foi possível de se distinguir com os estudos de Jan (e Aleida) Assmann (2016), quando foi ampliado o conceito de memória coletiva para memória comunicativa e memória cultural.

A memória comunicativa estaria representando memórias de curto espaço de tempo, curtos períodos da memória de uma sociedade, ou seja, duraria entre três e quatro gerações.

Para a pesquisadora alemã Jeschke (2007), na dança, a memória comunicativa ocorre por meio das aulas, das performances e das comunicações orais.

Por outro lado, o termo memória cultural revela a moldura de ações e experiências de interações que acontecem na sociedade, que são apreendidas e, posteriormente, transmitidas; a memória cultural seria, neste sentido, um conhecimento coletado. A memória cultural existiria de duas maneiras: arquivos, imagens e padrões de comportamento e através do que seria realizado por meio disto no tempo presente.

A memória cultural é um tipo de instituição. Ela é exteriorizada, objetivada e armazenada em formas simbólicas que, diferentemente dos sons de palavras ou da visão de gestos, são estáveis e transcendentemente à situação: elas podem ser transferidas de uma situação a outra e transmitidas de uma geração a outra. (ASSMANN, 2016, p. 118)

É, portanto, o termo usado para todo o conhecimento que tem como moldura ações e experiências de interação da sociedade aprendida e transmitida por gerações, trazendo à tona uma identidade concreta de determinado grupo. Esta forma de memória de uma comunidade acontece no entre, no sentido que esta comunidade agrega aos acontecimentos. Ao mesmo tempo, a lembrança é sempre (re)significada pela experiência de quem a possui, a partir de um relato atravessado pela vivência. Como bem nos relembra Bergson (1986), tudo existe para desaparecer, a memória seria uma espécie de guardiã do presente, tendo em vista que o presente depende do passado.

Esta guardiã, então, possibilita ao se fazer reconstruções de obras cênicas, reavivar culturas a partir das mesmas, é o que nos relata Jeschke (2007). A experiência, relacionada aos sentidos de quem a vivencia, permite percepção e sentido, afecção, a ação que o indivíduo sofre quando percebe um objeto, ele também sente o que percebe e, por consequência, realiza uma ação, devido aos mecanismos motores.

O aprendizado se dá também pela observação e repetição, assim você produz o mecanismo motor que permite que a percepção se torne habitual para a ação; o passado que se conserva no corpo visando à ação. Desta maneira, o cérebro é um meio que permite a atualização das lembranças e almeja a ação, ele é o meio onde as lembranças se tornam conscientes, somos nosso passado condensado no presente. A memória, ainda assim, existe somente no contato com o outro, seja outro sujeito ou os objetos e a natureza em seu entorno. “Para ser capaz de ser recorporificada na sequência das gerações, a memória cultural, diferentemente da memória comunicativa, existe também em forma não corporificada e requer instituições de preservação e recorporificação.” (Assmann, 2016, p. 120).

Assmann (2016), portanto, afirma que, em todos os estudos realizados sobre todas as sociedades, letradas ou com tradições orais, a memória não duraria mais do que oitenta anos e que, além dessas memórias, estariam os mitos, histórias sobre o mundo, histórias tribais, ou seja, o passado remoto. Entre

estas duas memórias, o antropólogo Jan Vansina (1965)⁶⁹ definiu como *floating gap*, ou “brecha flutuante” (apud ASSMANN, 2016, p. 120).

A “brecha flutuante” seria o espaço entre a memória comunicativa e a memória cultural; ela é uma rasura, um espaço ainda não definido com tanta clareza, mas que nos revela uma janela perceptiva para o lugar da dança e, talvez, a dança reflita este espaço do entre; entre algo tão individual e, ao mesmo tempo, que se expande para a coletividade, um lampejo de compreensão intuitiva da consciência curiosa secreta, que dialoga com as impressões corporais das experiências da vida, desta vida presente mas também dos trajetos de vidas que transitaram por este espaço em outro tempo; quiçá a dança possa fazer uma ponte entre a memória comunicativa e a memória cultural. Gestos, traços perdidos no tempo e a “brecha flutuante” como um imenso rio de lembranças, acontecimentos adormecidos não palpáveis nas palavras, ou documentos arquivados.

O bailarino arquiva todo o conhecimento corporal em si mesmo. Ao longo da aula de dança o aprendizado temporal, espacial e das dinâmicas acontecem na prática através de repetições e repetições, até que o conteúdo seja compreendido. Esta compreensão é dinâmica e varia de um corpo para outro

⁶⁹ VANSINA, Jan. **Oral Tradition**. A Study in Historical Methodology (Translated from the French by H. M. Wright). London: Routledge & Kegan Paul, 1965.

corpo, de um indivíduo a outro; na maioria das vezes, entretanto, o corpo acaba sendo o único lugar de registro do material.

Assim, cada indivíduo que adquira este conhecimento e, posteriormente, torne-se responsável por passá-lo adiante, irá enfatizar determinados acentos ou dinâmicas que, por algum motivo, intuitivo na maioria das vezes, faça-lhe mais sentido. Desta mesma maneira, cada receptor, aluno, aprendiz irá também absorver o gesto e suas temáticas de acordo com seus próprios impulsos neste mundo. Neste sentido, em cada diálogo entre mestre e aprendiz, coisas ficam por dizer, nem sempre se torna possível absorver todas as óticas de uma mesma linguagem ou coreografia.

Nesses ritos mnemônicos, ou memoriais, que se perpetuam por uma escolha dos indivíduos questionamos a condução ética e estética, sendo ela responsável pelo o que transita na oralidade corporal nos processos de aprendizado. O porquê, o como e o quê se tornam mais importantes na passagem, estão diretamente imbricados no indivíduo e em suas memórias.

Cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. Não é de se admirar que, do instrumento comum, nem todos aproveitam do mesmo modo. Todavia quando tentamos explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza

O que se esvai nos processos de passagem, por escolha ou esquecimento, conduz o que de fato se tornará presente nas culturas e no trajeto de identidade e conhecimento da dança na história. O esquecimento, então, seria responsável pela criação de outra ordem, uma vez que ele interrompe a continuidade da ordem mental, portanto, é responsável pela lembrança e pela memória cultural, tendo em vista seu processo em contínuo desenvolvimento.

O que muitos veem como algo devastador, como é o caso do esquecimento, deve ser visto de acordo com Salles (2006, p. 75) “como necessário para a sobrevivência de nossa memória saturada com excessos de informações. Em outras palavras, precisamos esquecer algumas coisas, para poder lembrar de outras”.

Para além desta memória inata, ao longo do percurso, outras formas de reter o conhecimento da dança passam a instigar seus atores; “A partir do século XIX, quando a história adquiriu o status de ciência, seus procedimentos se voltaram, de forma unívoca, para os documentos, ou seja, para aquilo que constituía o arquivo.” (CAMARGO, 2013, p. 176). Os artistas da dança também passaram a buscar formas de condensá-la na escrita.

Estudos revelam que a primeira notação a que se tem registro, foi de Raoul-Auger Feuillet (*1660 – †1710). Feuillet adotou para esta ação o termo *Chorégraphie* (1700). Outros

estudos relatam ainda que, em 1912, o legendário bailarino russo Nijinsky (*1889 – †1950) fez a notação inteira de seu ballet *L'après-midi d'un faune / A Tarde de um Fauno*; esta notação foi realizada acompanhando a trilha sonora de Debussy (*1862 – †1918) e pautada no sistema russo de notação desenvolvido pelo bailarino imperial Vladimir Ivanovich Stepanov (*1866 – †1896) no ano de 1892, denominado de *L'alphabet des mouvements du corps humain*. No ano de 1988, este código foi desvendado, o que permitiu à obra de Nijinsky ser remontada por completo. Este código conservado faz parte do acervo da Biblioteca do Teatro da Universidade de Harvard-USA, conhecido como *Coleção Sergeyev*, e lá pode ser consultado por pesquisadores e interessados em geral.

O código encontrado na obra de Nijinsky foi, primeiramente, traduzido pela Prof.^a Dr.^a Ann Hutchinson Guest (*1918) e pela Prof.^a Dr.^a Claudia Jeschke (1950) para a *Labanotation*⁷⁰. A pesquisadora Jeschke (2007) afirma que esta reconstrução se revelou como um trabalho extremamente relevante para a história e que o mesmo se apresentou como uma “multimídia multifacetada de documentos e discursos,

⁷⁰ *Labanotation* é um método de notação de dança criado por Rudolf Laban (*1879 – †1958), em que o autor propõe um método de análise do movimento que inclui a localização no espaço traçado por cada movimento, assim como sua intensidade. A partir desta análise, uma espécie de partitura de movimento é criada, semelhante a uma partitura musical, criando uma possibilidade de interpretação teórico-corporal. Mais detalhes: *Labanotation: The System of Analyzing and Recording Movement*, 1977, de Ann Hutchinson Guest.

memórias e processos criativos” (JESCHKE, 2007, p. 173. Tradução nossa)⁷¹.

Na primeira metade do século XX, novas grafias foram criadas para a dança, além da *Labanotation*, a *Benesh*, por Rudolf Benesh (*1916 – †1975) e *Sutton*, por Vallery Sutton (*1951).

Trindade (2011, p. 35) nos revela que

A rejeição do vocabulário e dos termos do balé pela dança moderna resultou na expressão “coreógrafo” que substitui o “mestre do balé” e, consequentemente, a “coreografia” veio a significar a arte de fazer danças. Rudolf Laban estendeu o uso da palavra *choreographie* em seu livro “*Choreographie*” (1926), no qual detalhou, não somente um formulário novo de notação da dança, mas também os princípios e a teoria de um sistema completo que se transformou, mais tarde, na “análise do movimento” de Laban.

Apesar de muitos artistas terem buscado alternativas para manter viva uma obra de movimento, na grande maioria dos casos, o que permanece é a memória, a oralidade transmitida corpo a corpo, assim como se perpetuam as tradições de um povo. Nas palavras de Martins (2003, p. 64):

A memória, inscrita como grafia pela letra escrita, articula-se assim ao campo e processo da visão mapeada pelo olhar, apreendido como janela do conhecimento. Tudo que escapa, pois, à apreensão do olhar, princípio privilegiado de cognição, ou que nele não se circunscreve, nos é ex-ótico, ou seja, fora de nosso campo de percepção, distante

⁷¹ “[...] a multi-faceted mediastation of documents and discourses, memories and creative process” (JESCHKE, 2007, p. 173).

da nossa ótica de compreensão, exilado e alijado de nossa contemplação, de nossos saberes. E somos férteis nos nossos recursos de resguardos da memória: os nossos livros, arquivos, bibliotecas, monumentos, parques temáticos e, mais recentemente, os avanços tecnológicos, como “hardwares” e “softwares” cada vez mais sofisticados. Mnemosyne, a musa das lembranças, certamente com isso se inquieta, pois na narrativa mítica, todo o saber que se quer remiscência não pode prescindir de Lesmosyne, o esquecimento, esquecimento este que se inscreve em toda grafia, em todo traço que, como significante, traz em si mesmo as lacunas e rasuras do próprio saber.

A dança, portanto, transita entre a memória e o esquecimento, ela recorda na alma e desaparece no gesto. Compreendemos, assim como Jan e Aleida Assmann, que as reconstruções permitem reavivar culturas, uma vez que o conhecimento do grupo faz parte do tempo presente e seriam aliadas para o complexo jogo entre a memória cultural e a memória comunicativa.

03

TERCEIRO ENLACE:

*uma dança
para depois_
...labirintos
intermitentes...*

3

TERCEIRO ENLACE:

*uma dança para depois_
...labirintos intermitentes...*

COREOGRAFIA: LUIZA BANOV

DANÇANDO: ANA PAULA NEVES, LUIZA BANOV E RODRIGO OLIVER

VÍDEO E EDIÇÃO: Danilo Trimer

SESC Piracicaba, 2017 - 58'51''

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m5G4yPWTNqM>.

Teatro da UNIMEP, 2017 - 20'45'' Parte 1

Disponível em: <https://youtu.be/YxC7Hgg7VdY>.

Teatro da UNIMEP, 2017 - 19'39'' Parte 2

Disponível em: <https://youtu.be/BZ9uLoToHUc>.

Teatro da UNIMEP, 2017 - 15'57'' Parte 3

Disponível em: <https://youtu.be/AKikoar4mGs>.

VARAL DE MEMÓRIAS III

Figura 55 - Cena 1 - A passagem: Primeiro trajeto dos bailarinos em cena; acontece de vários lugares do teatro ou local de apresentação. Este trajeto é definido normalmente de acordo com cada espaço. Pode ser um nascimento, caminhos de fios múltiplos, trajetos desfigurados. Teatro do Engenho.

Foto: Nanah D’Luize, 2017.

Figura 56 - Cena 1. Passagem.
...*labirintos intermitentes...* (2017).

Foto: Nanah D'Luize, 2017.

Figura 57 - Cena III - Tecitura. Ao finalizar o trajeto dentro do tecido (placenta, fásia) os bailarinos tecem os caminhos percorridos. Na foto, Rodrigo Oliver.

Foto: Nanah D'Luize, 2017.

Figura 58 - Cena II – Dança com as mãos.
Na foto, Ana Paula Neves.

Foto: Nanah D'Luize, 2017.

Figura 59 - Luiza Banov, Rodrigo Oliver e Ana Paula Neves na cena da Esfera (Cena IV).

Foto: Nanah D'Luize, 2017.

Figura 60 - Rito de passagem (Cena VI). Ana Paula Neves, Luiza Banov e Rodrigo Oliver. Nesta cena, as ações dos intérpretes se revezam como se cada um cedesse lugar de fala para o outro contar sua história, ciclicamente.

Foto: Nanah D'Luize, 2017.

Figura 61 - Rito de passagem (Cena VI). Versão com Bruno de Castro, Ana Paula Neves e Luiza Banov.

Foto: Nanah D'Luize, 2017.

Figura 62 - Ana Paula Neves, Luiza Banov e Rodrigo Oliver na Cena IV - Esfera. O que orienta esta cena é uma espiral desenhada no chão. Os bailarinos transitam ciclicamente como planetas que se afunilam no centro para sair da esfera proposta.

Foto: Nanah D'Luize, 2017.

Figura 63 - Cena X. Imagem que retrata os restos deixados pelos passos dados / caminhos percorridos.

Foto: Nanah D'Luize, 2017.

Figura 64 - Ana Paula Neves em *...labirintos intermitentes...*

Foto: Nanah D'Luize, 2017.

Figura 65 - Rodrigo Oliver em *...labirintos intermitentes...*

Foto: Nanah D'Luize, 2017.

Figura 66 - Bruno de Castro Silva em *...labirintos intermitentes...*

Foto: Nanah D'Luize, 2017.

Figura 67 - Luiza Banov em *...labirintos intermitentes...*

Foto: Nanah D'Luize, 2017.

Figura 68 - Cena XI, o corpo sendo bloqueio e passagem.
Foto: Nanah D’Luize, 2017.

Figura 69 - Rito de passagem (cena VI) Ana Paula Neves, ilumina o caminhos para o que se apresenta. Sesc Piracicaba.
Foto: Nanah D’Luize, 2017.

Figura 70 - Luiza Banov, Cena I - Passagens.

Foto: Nanah D'Luize, 2017.

Figura 71 - Ana Paula Neves e Bruno de Castro Silva em CENA IX.

Foto: Nanah D'Luize, 2017.

Figura 72 - Cena XI - Villa Lobos. Luiza Banov, Bruno de Castro Silva e Ana Paula Neves.

Foto: Nanah D'Luize, 2017.

Figura 73 - Cena XI. Os três intérpretes se entrelaçam nos caminhos e labirintos do outro e de si.

Foto: Nanah D'Luize, 2017.

Figura 74 - Cena X - Pausa.

Foto: Nanah D’Luize, 2017.

Figura 74.1 - Última cena da peça, em gestos contínuos cada intérprete conduz sua ação enquanto a luz se encerra, lentamente.

Foto: Nanah D’Luize, 2017.

a data de prorrogação, mesmo conseguindo o mínimo, não foi possível dar início ao trabalho por conta da perda do prazo e, assim, tivemos que retornar o dinheiro ao Ministério. Enviamos novamente o projeto, para nova aprovação...

Ano de 2016

Novamente, o projeto foi aprovado no Ministério da Cultura e tinha seu limite para captação e realização. Sempre muito trabalho para captar o mínimo valor do recurso, junto a pessoas físicas e jurídicas. O processo deveria começar. Agora, eu já tinha dois intérpretes da cidade para comporem a cena comigo. Ana Paula Neves⁷⁴ e Rodrigo Oliver⁷⁵. Começamos a trabalhar três vezes por semana, por um período de quatro horas, com ou sem captação, estávamos dispostos a criar juntos.

Conseguimos uma data no SESC Piracicaba e, apesar das inúmeras dificuldades do projeto em existir, acertamos a data para abril daquele mesmo ano e trabalhamos para sua estreia.

Figura 75 - Os anos de 2016 e 2017 foram muito difíceis para captação de recursos. Neste sentido, uma alternativa foi caminhar pela cidade com este cartaz colado nas costas a fim de motivar as pessoas a contribuírem para viabilizar o projeto.

Foto: Nanah D’Luize, 2017.

⁷⁴ Ana Paula Neves, bailarina há 18 anos com formação em ballet clássico, dança contemporânea e *jazz dance*. Integra o Núcleo Dédalos (pesquisa de/em movimento) como intérprete-criadora.

⁷⁵ Rodrigo Oliver, bailarino e coreógrafo há 12 anos, com formação em *ballet* clássico, dança moderna, contemporânea, *jazz dance* e dança irlandesa. Integra o Núcleo Dédalos (pesquisa de/em movimento) como intérprete-criador.

3.1

DO INTERIOR DO ARTISTA

Os cursos superiores de formação em dança se espalharam por todo o Brasil, uma aproximação de 45⁷⁶ entre públicos e particulares e, de acordo com pesquisas realizadas por Gatti (2015), 34 deles são públicos. Os estados que aguardam abertura de novos cursos em formação são Amapá, Espírito Santo, Maranhão, Piauí, Rondônia, Roraima, Santa Catarina e Tocantins. Parte desta expansão se deu devido ao REUNI, Programa do Governo Federal de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais Brasileiras, que, em 2007, pelo Decreto Presidencial nº 6.096⁷⁷, através do Plano de Desenvolvimento de Educação do MEC possibilitou às instituições condições de expandir o acesso e garantir circunstâncias de permanência no Ensino Superior.

Quais as expectativas profissionais quando optamos por uma formação em artes? No ano de 2015, o IX Seminários de Dança do maior festival de dança do mundo, o Festival de Dança de Joinville trouxe à tona a reflexão sobre os cursos de graduação em Dança no Brasil e para onde caminham, com a seguinte pergunta para os diversos profissionais e pesquisadores na área: “O que será que será?”.

Anteriormente, entretanto, pesquisas realizadas no Laborarte⁷⁸ guiam nossa compreensão através de uma investigação sobre os alunos graduados em Dança pela Universidade de Campinas, UNICAMP, a qual aponta dados significativos para a compreensão do campo de atuação destes profissionais:

⁷⁶ Surpreendentemente, não achamos o número exato de cursos superiores em dança no Brasil, tampouco, dados atualizados. A informação no texto refere-se às seguintes fontes: <http://portal.mec.gov.br/sesu/arquivos/pdf/diretrizesreuni.pdf>; <http://www.ifdj.com.br/site/wp-content/uploads/2015/07/Graduacoes-em-Danca-no-Brasil.pdf>. Acesso em: 10 de dezembro de 2019.

⁷⁷ “Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais - REUNI, com o objetivo de criar condições para a ampliação do acesso e permanência na educação superior, no nível de graduação, pelo melhor aproveitamento da estrutura física e de recursos humanos existentes nas universidades federais.” Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2007/Decreto/D6096.htm. Acesso em: 30 de janeiro de 2020.

⁷⁸ Laboratório de estudos sobre arte, corpo e educação. Faculdade de Educação, UNICAMP, coordenado pela Prof.^a Dr.^a Marcia Strazzacappa.

[...] encontramos nos questionários aplicados para a pesquisa respostas que indicavam mais de um campo de atuação profissional. Em 61 questionários coletamos 295 atuações, o que corresponde a aproximadamente 4 atuações distintas para cada profissional da dança, sendo que uma das principais atividades desempenhadas pelos diplomados em dança (como indicado no gráfico abaixo) é na docência em dança. Esta área vem seguida da de atuação artística (direção, coreografia) e em terceiro lugar, as atividades ligadas à performance artística do bailarino-intérprete de dança. (VILELA, 2017, p. 7)

De acordo com Vilela (2017), a maior representação dos profissionais corresponde aos ambientes não formais, como academias, clubes, Ongs ou com formações paralelas em pilates⁷⁹, yoga⁸⁰, circo⁸¹, GYROTONIC®⁸², entre outros.

Gatti (2015) nos apresenta a realidade do REUNI como motivador da expansão das universidades e que estas absorveram vários profissionais. Esta realidade se deu pelo fato dos trabalhos sociais contemplarem projetos com dança, corpo, educação, circo etc., absorvendo grande parte dos graduados na área. Alguns estudantes seguem suas carreiras indo estudar fora do país e uma grande parte se mantém dando aulas em escolas livres. Segundo esta pesquisadora, o campo de trabalho vem se transformando significativamente.

O ideal de reinventar ou reafirmar as formas de atuação dos artistas tem sido realizado, em sua maioria, pelos grupos independentes, que não possuem a formalização do profissional e que possuem apoio relativo aos projetos aprovados em editais municipais, estaduais ou até por leis federais de incentivo. Junto à falta de incentivo contínuo, o que criaria uma estabilidade para a profissão, está a crescente mobilidade e dinâmica contemporânea das relações. É comum, hoje, que um artista realize simultaneamente diferentes processos criativos com artistas diferentes; ou então, que os artistas atuem em projetos por períodos curtos de sua criação e migrem, desta maneira, de um projeto a outro.

Assim, tomamos como referência Goulejac (2005, p. 25), que afirma que “Na sociedade hipermoderna cada indivíduo pode ser ao mesmo tempo produtor e produto do sistema, ser o ator e o agente dele, fazê-lo funcionar, tanto quanto suportá-lo”. O autor enfatiza que a iniciativa de se estabelecer um espaço de reflexão em torno daquilo que nos move e daquilo que movemos é um desafio, uma vez que propõe também que cada indivíduo possa se tornar seu próprio empreendedor.

⁷⁹ Método de controle muscular desenvolvido por Joseph Pilates (*1883 – †1967) na década de 1920.

⁸⁰ A palavra Yoga está relacionada com as práticas meditativas tanto do budismo quanto do hinduísmo, estas são disciplinas físicas e mentais originárias da Índia.

⁸¹ A atuação do artista circense se relaciona com malabaristas, palhaços, acrobatas, monociclistas, contorcionistas, equilibristas, entre outros.

⁸² Método de afinamento corporal holístico, desenvolvido pelo bailarino Juliu Horvath (*1941) nos anos 1970. Ver página 113 desta tese.

Desta maneira localizamos nossa fala. É desse lugar que falamos. Do interior do estado de São Paulo, Piracicaba, região próspera na qual a maioria dos profissionais que atuam na área artística da dança são professores em escolas privadas ou academias de dança. A esta realidade podemos adicionar o fato de que, em Piracicaba, a formação geral dos professores de dança (quando a possuem) foi ou está sendo realizada através da faculdade de educação física, e não da faculdade de dança, como seria o esperado. Na dissertação de mestrado *Processo colaborativo: experiência de companhias teatrais dos anos 90*, defendida na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), no ano de 2003, Stela Fischer apresenta o interessante dado de que nos anos 1990 a formação de novos grupos de teatro teve origem, principalmente, através das universidades.

O Projeto político-pedagógico vigente na Universidade de Campinas – a universidade mais próxima da cidade de Piracicaba a regar a formação acadêmica em dança – prova a importância da Universidade como espaço reflexivo do profissional que vai atuar no mercado e preconiza, como princípio,

a construção de alteridade do indivíduo desenvolvendo aspectos éticos, técnicos, estéticos e poéticos com base na criação de novos paradigmas e experiências. Além disso, a importância dada à prática e à pesquisa na formação dos alunos vem consolidar a produção de conhecimento por meio do reconhecimento do corpo enquanto lugar em que residem as experiências desse campo do saber. (GATTI, 2015, p. 85)

Apesar de compreender a expansão das Universidades na área da dança, não nos é claro o motivo pelo qual a grande maioria das academias não estimulam seus profissionais a realizar uma formação na área. Ainda que o conhecimento técnico dos professores e artistas formados a partir da prática da dança ser pertinente e, muitas vezes, até maior que a de um bacharel, acreditamos que unir estes caminhos possa ser um agente fortalecedor desse campo de conhecimento, contribuindo para maior densidade aos profissionais da área.

Aparentemente, o mercado de trabalho para artistas da dança, no interior, está voltado para academias e seus festivais de fim de ano. Os festivais são tradicionais na cidade e cada academia possui lugar garantido no Teatro Municipal. A cidade possui uma Companhia Municipal de Dança chamada CEDAN, que é vinculada à Secretaria Municipal da Ação Cultural de Piracicaba – SEMAC, sendo composta, atualmente, por 20 bailarinos permanentes, 3 suplentes e 5 estagiários, selecionados através de audição pública, sob direção artística da *Maitre* de *ballet* clássico Camilla Pupa. De acordo com o blog da companhia,

a CEDAN tem por finalidade incentivar e possibilitar a criação de um corpo de baile amador permanente, que apresente periodicamente espetáculos de dança em Piracicaba e em outras cidades, propiciando a formação teórica e prática de bailarinos, cabendo a SEMAC – Secretaria Municipal da Ação Cultural, no âmbito de suas atribuições e, para cumprimento das políticas culturais do Município, dar apoio ao seu funcionamento.⁸³

⁸³ Disponível em: <http://www.semac.piracicaba.sp.gov.br/cedan/>. Acesso em: 11/07/2017.

Pupa atua na CEDAN desde sua criação, no ano de 2008. A companhia possui uma verba anual para sua manutenção, sendo que os bailarinos trabalham em um regime semiprofissional (não recebem salário), por um período de doze horas semanais, divididas em três dias.

Pedimos licença, a partir deste tópico do enlace, para apresentar algumas citações dos artistas colaboradores do trabalho *...labirintos intermitentes...* e *No coração uma semente* (a ser descrito no próximo enlace). Estas citações foram retiradas ao longo do processo de pesquisa por meio de entrevista semiestruturada. Consideramos que os olhares de outros artistas devem contribuir para nossa abordagem, assim como nos aponta o filósofo David Lapoujade (2007, p. 55-58),

toda verdade é inseparável do ponto de vista que a enuncia [...] A verdade é um processo [...] Nossas ideias novas são igualmente hipóteses que devem ser testadas em suas consequências. As consequências são, portanto, indissociáveis do processo de verificação.

Assim, ao nos depararmos com os artistas enquanto narradores, compreendemos que frutifique a reflexão proposta, tendo em vista o ponto de partida de que quem passou pela experiência, possui suas memórias e pode transmiti-las ao deslocá-las do corpo vivido para o texto transcrito. Para Camila Sant'Ana⁸⁴,

A maioria das professoras de dança da cidade não tem formação e não tem interesse em ter. Uma pessoa graduada em dança tem uma visão muito diferente de uma profissional formada em educação física ou mesmo em outras áreas. Acredito que a graduação apresenta uma nova perspectiva da dança, muito além do que temos disponível hoje, em Piracicaba. (SANT'ANA. Entrevista por e-mail, 05 de janeiro de 2020)

Conversamos com uma bailarina da companhia da cidade (CEDAN) para saber um pouco sobre sua experiência. Fernanda Ferreira⁸⁵ é a integrante mais velha do grupo e nos relatou que considera a CEDAN

uma escola formativa, sou a integrante mais velha em idade, tempo e experiência. Minha figura sempre foi considerada colaborativa. Lá, consigo exercer várias funções do campo artístico: aula, ensaio, produção, relação pública, atuação, composição, estudo teórico, neste sentido, só enriquece minha prática, pois acabo tendo contato com vários níveis de conhecimento da dança. Outra questão bastante relevante é a possibilidade de experienciar uma variedade, de alto nível artístico, de personalidades da dança nacional e internacional no qual talvez eu nunca pudesse ter condições financeiras de usufruir (FERREIRA, entrevista por e-mail, 15 de dezembro de 2019)

Ressaltamos que se iniciou um coletivo de artistas da dança denominado Coletivo Anônimos da Dança⁸⁶, no ano de 2017, na cidade de Piracicaba. Esta iniciativa aconteceu

⁸⁴ Camila Sant'Ana (*1999) é piracicabana e faz graduação em Dança na Universidade de Campinas.

⁸⁵ Nascida na cidade de Piracicaba, em 1983, é pedagoga, professora na rede pública de educação de Piracicaba, Mestra em Educação, Doutoranda em Filosofia da Educação. Integra a CEDAN desde 2008, e participou de um dos processos de remontagens de *Rio de encontros* com o Núcleo Dédalos, que será relatado no Quarto Enlace desta tese.

⁸⁶ Este coletivo é formado por artistas de Piracicaba. Desde sua formação, atua no sentido de ampliar políticas para a dança na cidade. Em parceria com o SESC Piracicaba, já realizou três fóruns de dança contemporânea, o que lhes concedeu o Prêmio Denilton Gomes, 2019.

com o intuito de fortalecer os caminhos da dança no interior e demonstrar demandas para a Prefeitura da cidade, no sentido de fomentar e direcionar verbas para artistas da dança realizarem seus trabalhos locais, mas o diálogo com o município é algo que ainda necessita de lapidação. Através de sua experiência Fernanda Ferreira relatou,

[...] ser artista/ pesquisadora de uma cidade no interior me parece ser uma questão de escuta e olhar, e também de fundamentação teórico/prática, pois a cidade e sua vida independem de mim, elas acontecem potentemente, o que necessitou de mim foi criar um estado de atenção, e foi isto que aconteceu. A partir daí minha postura mudou, pois se a cidade não oferecia espaço para essa forma de pensar e fazer dança, me coloquei a disposição de construir e o Coletivo tem sido um desses espaços [...]

Uma de nossas narradoras e também artista que contribuiu criativamente para ...*la-birintos intermitentes...*, Ana Paula Neves, nos relata através de entrevista semiestruturada por e-mail e telefone, dia 12 de dezembro de 2019, como compreende a situação do artista, atualmente:

Acho que ser artista, neste país, já implica em uma luta diária em se autoafirmar enquanto um “ser existente”. Se a educação, que deveria ser considerada como base e prioridade na construção do ser humano, não tem a devida valorização, fica um pouco difícil tirar a arte da classificação de “supérfluo” no cotidiano das pessoas. Sendo assim, trabalhar com dança no interior do Estado é um grande desafio [...] você consegue sobreviver se der aulas, mas atuando como bailarina não há muitas perspectivas, principalmente se você é um artista independente e trabalha com linha de pesquisa [...] se está difícil para a popular bailarina da “caixinha de música”, imagine os obstáculos quando se quer propor novas linguagens [...]

A discrepância entre projeto e processo apresenta-se, nos dias de hoje, como assunto recorrente nas discussões em dança no âmbito da criação. Importante relato, também, de outra artista da cidade, Julia Gianetti⁸⁷, através de entrevista semiestruturada por e-mail e telefone, dia 12 de dezembro de 2019, que colaborou no processo descrito no Quarto Enlace desta tese:

Sobreviver de pesquisa e criação de dança no interior é quase impossível, pois os apoios são flutuantes, dependemos de captação de recursos, de contratos esporádicos com Sesc, um grande parceiro, mas que faz um apoio sazonal, portanto, a área da educação formal e informal é o que acaba nos sustentando e a parte de produção e circulação de espetáculos fica como um extra, infelizmente [...]

Dessa forma, artistas atuam nas dinâmicas de captação de recursos e de sustentabilidade de seus trabalhos graças ao conjunto. Infelizmente, a abertura de editais existentes no país, nos âmbitos municipal, estadual ou federal ainda é pouco sistemática e, mesmo assim, não temos certeza disso como definitivo no auxílio para a classe.

As opções para um trabalho remunerado, e nem sempre registrado no interior do estado, são geralmente dar aulas, os trabalhos como bailarino, no meu caso, surgem no fim do ano, com os festivais de fim de ano das escolas, onde sou contratado para dançar *pas de deux* com as meninas das escolas contratantes. Enquanto profissional, a diferença entre academias e o projeto realizado, é que este me traz

⁸⁷ Formada em dança na Unicamp (bacharelado e licenciatura) e mestra em Artes da Cena.

mais conforto enquanto artista criador. Financeiramente, entretanto, as academias me dão um retorno mais satisfatório por horas de ensaio e apresentações. Seria, entretanto, um sonho realizado poder realizar os projetos com uma remuneração a qual eu não dependesse de outra fonte de renda financeira. (OLIVER, em entrevista semiestruturada por e-mail e telefone, 10/10/2019)

Na Capital existe, há 17 anos, o Plano de Fomento à Dança⁸⁸, Lei Municipal nº 14.071/2005, que, apesar do desmonte sofrido no ano de 2017, devido à situação caótica da política nacional, foi um plano que possibilitou a atuação de artistas independentes e a consolidação de outras vertentes artísticas da cena livre da capital paulista. Por outro lado, o interior do Estado de São Paulo é carente em políticas públicas para artistas da dança independente. Aliás, o que é ser independente?

Artista independente é um conceito que ganhou força a partir dos anos 1970, nascido na busca pela originalidade e contra a massificação. Para Macedo (2016, p. 37) os conceitos artista independente, dança contemporânea e pesquisa em dança se atravessam, “Todos se referem de alguma forma à autoria, subjetividade, oposição a modelos impostos”. Em sua tese de doutorado, a autora dialoga com esses conceitos, muito discutidos na atualidade, e que, de alguma forma, conduzem as criações dramatúrgicas dos artistas da Capital do Estado, tema este de seu trabalho. No presente estudo, parece-nos pertinente revisá-los, uma vez que alguns deles ainda fazem pouco sentido para quem está na periferia.

⁸⁸ Para maiores informações sobre esta lei, acessar <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/danca/>. Acesso em: 12 de setembro de 2017.

Logo que me formei na UNICAMP, no ano de 2006, fui convidada para integrar o corpo docente do Clube de Campo de Piracicaba, foi lá onde fui iniciada na dança. Um ano depois me demiti pela oportunidade de dançar na jovem Porto Alegre Companhia de Dança⁸⁹, que teria como convidado o coreógrafo escocês Mark Sieczkarek⁹⁰.

Quando voltei para minha cidade, no ano de 2007, decidi me apresentar em uma mostra que aconteceria no Teatro Municipal e em que todas as academias fariam parte. Eu não estava atuando em nenhuma delas, em uma atitude libertadora, me denominei "artista independente"... Esta escolha me renderia controvérsias.

No ano de 2012, indagações para uma criação. Desejo de atuar no interior e também de ampliar a atuação do bailarino que nele vive. Inspirações poéticas começaram a surgir. Gostaria de convidar um coreógrafo para realizar uma produção de dança com artistas da cidade. Para tanto, optei por escrever um projeto que pudesse ser aprovado pela Lei Rouanet⁹¹. Esta lei, apesar de bastante controversa e longe de ser o ideal, naquele momento, se mostrava como um caminho para impulsionar uma ação na cidade.

Se a base de uma sociedade necessita da educação e cultura para se firmar, nós, artistas e profissionais da área, temos como uma vocação um comprometimento em ampliar e fortalecer os caminhos da arte na comunidade. Se o Estado vigente não supre por inteiro essas necessidades, nós, indivíduos, sendo parte dela, podemos trabalhar para isso. O diálogo do primeiro e segundo setor em prol do terceiro é um caminho possível que, se bem conduzido, pode contribuir para os vazios que nos contornam.

Como foi descrito acima, a economia crescente no interior do estado, aliada ao próprio estado, poderia ser um caminho para o fortalecimento da atuação profissional dos artistas, permitindo uma comunidade mais coesa em termos de cultura e educação. Atualmente,

⁸⁹ Companhia de dança localizada em Porto Alegre. Disponível em: <https://poaciadanca.com.br/>. Acesso em: 15 de novembro de 2019.

⁹⁰ Nascido na Escócia, teve sua primeira formação em dança no Royal Ballet de Londres. Dançou no Tanztheater Wuppertal durante três anos. Desde então, tem trabalhado como coreógrafo de seu próprio grupo e como convidado em companhias diversas.

⁹¹ "Lei Federal de Incentivo à Cultura com a denominação dada à Lei n 8.313 do dia 23 de dezembro de 1991. Sancionada pelo então presidente Fernando Collor de Mello a lei instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura - PRONAC, estabelecendo, naquele momento, as políticas públicas para a cultura nacional. Este incentivo tem sido uma solução ilusória que delega à iniciativa privada o que deveria ser obrigação do Estado. Fica, contudo, nas mãos das empresas fazerem a seleção dos trabalhos que apoiarão e estes acabam sempre por visar trabalhos que possibilitam contribuir de alguma maneira a seu marketing interno, tornando a arte um produto para expansão de uma marca privada." Disponível em: <http://leideincentivoacultura.cultura.gov.br/>. Acesso em: 14 de janeiro de 2020.

3.1.1

REGISTRO DE CRIAÇÃO

Figura 76 - Registro do caderno de criação. Os registros da peça aconteciam, geralmente, no chão do *studio* com giz de lousa. Muito acabou sendo apagado. Vez ou outra, encontramos algum pequeno registro como este em papel.

Foto: Rodrigo Oliver, 2017.

Figuras 77, 78, 79, 80 e 81 -
O processo de criação aconteceu sempre a partir de desenhos no chão da sala de ensaio, como citado na imagem anterior. Tanto para esclarecer os caminhos espaciais, como para determinar as cenas. Aqui, registros da Cena V - Tetrax e também do primeiro esboço do figurino.

Foto: Rodrigo Oliver, 2017.

Figura 82 - Ensaio geral no Teatro de Contêiner, São Paulo, 2017.

Foto: Yuri Paron, 2017.

Figura 83 - Ensaio geral, SESC Mogi das Cruzes.

Foto: Yuri Paron, 2017.

Figura 84 - Ana Paula Neves, Luiza Banov e Bruno de Castro, na sede do Núcleo Dédalos, ensaiando a cena.

Foto: Maria Thereza, 2017.

Figura 85 - Luiza Banov e Ana Paula Neves em ensaio da CENA II. Núcleo Dédalos.
Foto: Ester Ferreira Leite, 2017.

Figura 86 - Os intérpretes ensaiam a CENA I. Núcleo Dédalos.
Foto: Ester Ferreira Leite, 2017.

3.2

TRADIÇÕES, TRADUÇÕES, TRANSMISSÕES

A dança, manifestação inerente à cultura, é um direito de ação, ela emite sinais, é um meio simples que nos permite a leitura de sinais ambíguos. Neste sentido, o bailarino é, ao mesmo tempo, meio e mensagem. Laban (1978), empenhou-se em conhecer as possibilidades do meio e de como aprimorar a mensagem, buscando, através de suas pesquisas com a *Labanotation*, Corêutica e Eukinética, universalizar a questão do meio. Como nos diria Bertazzo (2015, p. 7),

Associando sensações, percepções etc., o homem consegue aos poucos conceituar o mundo em que vive e adquirir consciência de quem é, de seu “significado” e de sua função sobre a terra. A passagem do estado bruto do “ser” à consciência de uma identidade se dá, primeiramente, no universo corporal.

Uma das formas tradicionais de se aprender dança é pela eterna repetição de movimentos de um mestre, este, por sua vez, teve outro mestre e assim por diante. Cada gesto aprendido traz consigo uma história e um contexto o qual, no ato de sua aprendizagem se depara com uma nova história e um novo contexto, ou seja, no momento do gesto dançado, o passado não para de se reconfigurar e de gerar figuras ainda não advindas. Entretanto, alerta-nos Lunay (2013) que a “transmissão” na dança não existe. Ela só ocorre mediante “transformações, transduções, traduções, alterações e de modo muito inconsciente e inesperado”. (LUNAY, 2013, p. 90)

São, portanto, as traduções, transformações que se manifestam diferentemente no corpo de cada um que dança que faz com que a própria dança se perpetue na história, que continue viva e dançante. A repetição do gesto faz com que o intérprete adquira seu repertório de movimento e “todo texto é a absorção e a transformação de outro texto” (LUNAY, 2013, p. 92). Compreendemos, ao longo desta e outras pesquisas⁹², a respeito do trânsito

⁹² BANOVA e PEREIRA. Ritos de passagem - Transmissibilidade e transformação da dança através dos tempos. Revista **URDIMENTO**, 2019. Disponível em: http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/15527/10933?fbclid=IwAR0tBL5embNf1Kj1tvGnlh0S-pQX6L5VsW1xHj_jNNUb_G3m1cCibOXof7A. Acesso em: 17 de agosto de 2019.

da dança no tempo e espaço que as traduções podem ser feitas pelo intérprete a partir de uma linguagem apreendida e por ele transformada; entretanto, consideramos que na dança acontece um processo o qual denominamos de *transmissibilidade*, sendo esta arte apta a uma condição de passagem entre os corpos por uma habilidade maior, que se dá na relação do corpo presente.

Entendemos que repertório é algo que se adquire através da presença, da *transmissibilidade* e se atualiza por meio da performance, o intérprete guarda arquivos em seu corpo, em sua memória que podem a qualquer momento serem levados para impulsionar a criação. Para CAMARGO (2013, p. 57),

a dança é um campo historiografável [...] trata-se de enxergar os atravessamentos entre os acontecimentos e os registros, olhar para os corpos da dança como restos que vivificam mnemonicamente possíveis histórias e destituir a hierarquia que aparta arquivos, testemunhos e repertórios.

Em Brandstetter (2007), temos a ideia de que a dança traz um conhecimento dinâmico, entretanto, o conceito de memória cultural nos é ainda um tanto estático e de acordo com a autora, “Encontrar uma linguagem para a experiência e a percepção é um desafio que pode nunca ser satisfeito.” (BRANDSTETTER, 2007, p. 44).

A historiografia da dança, então, se faz em muitos dos relatos, arquivos ou melhor, do que possa restar deles; “[...] o que resta entre o arquivo e a testemunha é o que serve de material para se fazer história. E, porque são residuais, não podem atestar evidências, apenas apontar para aquilo que desapareceu entre o dito e o não dito.” (CAMARGO, 2013, p. 54). Exemplo a isso, fazemos referência ao desenvolvimento da dança teatral na Alemanha que se revela como sementes semeadas pelo tempo. São pensamentos em torno do movimento que transitam gerações e gerações de bailarinos, principalmente, através da vivência que cada artista tem com seu mestre e, assim, o conhecimento vai se perpetuando no tempo. Sobre este fator, encontramos em Banov (2011, p. 53) que

não há criação sem tradição, assim como também não há desenvolvimento do aluno e das linguagens sem tradição... o aprendizado da dança como transcendente, ancestral e intuitivo, como que realizado muitas vezes de forma artesanal; acontece na transmissão do conhecimento de uma geração para a outra, sendo necessário aos alunos não somente elementos técnicos, mas também elementos da vida comum que ultrapassam os limites da sala de aula. Toda experiência de uma vida influi no aprendizado da dança; a dança nada mais é que a vida acordada e recordada, escrita no corpo.

Dessa forma, as experiências podem impulsionar o artista a se expressar e se (re) significar, tendo o corpo como lugar de passagem, de encontro, de partida ou saída de todo saber interno, das pesquisas e dos diálogos inerentes das relações. É como se o corpo fosse uma caixa propulsora de conteúdo e também transformadora deste. Mas se não há criação sem tradição, o ensino da pesquisa tem como norte validar as tradições da dança moderna

contemporânea, de forma que impulsionemos as criações nesta área de conhecimento. Ainda assim, sendo arte a expressão da vida, cada comunidade irá encontrar caminhos próprios para discutir seus anseios em arte e, em vista disso, vemos muitas linguagens e manifestações acontecendo o tempo todo, como bem podemos mencionar os movimentos do *hip hop*⁹³ e de manifestações afro-brasileiras, como o samba de lenço⁹⁴ e a umbigada⁹⁵, por exemplo.

A linguagem escolhida para o manifesto se revela por meios sociais, de origem e permanência de determinados artistas em determinados locais, ou dos locais que permanecem no artista; ela é apenas o meio, não o fim. A obra não deve se findar em si mesma, ao contrário, é em sua criação que ela nasce, ecoa ao universo e amplia suas possibilidades de significado em relação ao mundo. Relembra-nos Laermans (2015, p. 74),

o trabalho de dança não é, por definição, um operador neutro: ele também se comporta como um mediador ativo. Um artefato artístico potencial não reflete apenas as intenções conscientes ou os efeitos inconscientes do artista, mas apresenta-se primeiro ao espectador como um objeto que deseja reconhecimento. (Tradução nossa)⁹⁶

⁹³ Danças relacionados à música e à cultura *hip hop*. Isto incluiu uma grande variedade de estilos, especialmente *break-dance*, *locking* e *popping*, os quais foram desenvolvidos na década de 1970 por afros e latino-americanos. Disponível em: http://www.faapmba.net/revista_faap/revista_facom/facom_17/fochi.pdf. Acesso em: 17 de agosto de 2019.

⁹⁴ De origem africana e veio para o Brasil com os negros escravizados. Na dança, os homens enfileiram-se de um lado, as mulheres de outro, passando o lenço para escolher seu par. É bastante tradicional no sudeste do Brasil. Disponível em: http://www.acervoayala.com/wp-content/uploads/2016/06/Marcos_Ayala-Samba-lenco-disserta%C3%A7%C3%A3o.pdf. Acesso em: 17 de agosto de 2019.

⁹⁵ Dança afro-brasileira praticada nos quilombos, criada em meados do século XIX. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/viewFile/12142/9457>. Acesso em: 17 de agosto de 2019.

⁹⁶ “However, the dance work is not per definition a neutral operator: it behaves as an active mediator as well. A potential artistic artefact does not only mirror the artist’s conscious intentions or unconscious affects, it presents itself to the viewer firstly as an object that desires recognition.” (LAERMANS, 2015, p. 74).

3.3

ETC. ETC. ETC... E O ARTISTA

Preparar uma nova criação pode ser difícil [...] Quando uma criação colaborativa está em andamento, o coreógrafo deve tomar inúmeras decisões artísticas e outras micro-decisões.
(Rudi Laermans. Tradução nossa)⁹⁷

Realizar um processo criativo envolvendo diversos artistas demanda organização e estrutura que podem ser comparadas à montagem e desmontagem de uma empresa no que diz respeito ao tempo estabelecido pelo projeto. A inquietação que a dança instiga encaminha para uma expansão da sua necessidade de fazê-la, dançá-la.

Assim, desde a criação das Universidades de Dança começa a surgir o termo “artista pesquisador”; a universidade, sendo centros de pesquisas ao agregar o artista, inevitavelmente transporta o mesmo para o espaço da pesquisa, arte/pesquisa, artista pesquisador (papéis deste artista, o artista que reflete a prática etc). O artista pesquisador atualiza, na prática, suas indagações teóricas transmuta, traz porosidade e rompe as fronteiras da teoria e da prática; é necessário fazer, mais do que nunca. É necessário atuar e expandir as ações dos artistas, ampliando as fronteiras de atuação. A arte é necessária para que se perpetue a humanidade, sem ela a dimensão humana não pode ser resolvida. Somente através da arte, na qual os impulsos inconscientes conectam um saber superior e comum, é possível equalizar nossa existência.

No ano de 2005, o artista Ricardo Basbaum publicou o texto *I love etc-artist*, no qual aponta para a característica deste termo (o artista etc.), que, segundo ele é

⁹⁷ “Preparing a new creation can be hard [...] Once a collaborative creation is underway, the choreographer must make countless artistic and other micro decisions.” (LAERMANS, 2015, p. 354-355).

[...] um desenvolvimento e extensão do 'artista-multimídia' que emergiu em meados dos anos 1970, combinando o 'artista-intermídia' fluxus com o 'artista-conceitual' – hoje, a maioria dos artistas (digo, aqueles interessantes...) poderia ser considerada como 'artistas-multimídia', embora, por 'razões de discurso', estes sejam referidos somente como 'artistas' pela mídia e literatura especializadas. 'Artista' é um termo cujo sentido se sobre-compõe em múltiplas camadas (o mesmo se passa com 'arte' e demais palavras relacionadas, tais como 'pintura', 'desenho', 'objeto'), isto é, ainda que seja escrito sempre da mesma maneira, possui diversos significados ao mesmo tempo. Sua multiplicidade, entretanto, é invariavelmente reduzida apenas a um sentido dominante e único (com a óbvia colaboração de uma maioria de leitores conformados e conformistas) [...] O 'artista-etc' traz ainda para o primeiro plano conexões entre arte&vida (o 'an-artista' de Kaprow) e arte&comunidades, abrindo caminho para a rica e curiosa mistura entre singularidade e acaso, diferenças culturais e sociais, e o pensamento. (BASBAUM, 2005, p. 94)⁹⁸

Basbaum nos atenta para as múltiplas camadas que se sobrecompõem à palavra artista; uma de suas contribuições com o termo é que o mesmo instiga conexões entre arte/vida, arte/comunidade, amplia o olhar para a mistura entre singularidade e acaso, diferenças culturais, sociais, e o pensamento. O envolvimento do artista com as multifacetadas necessárias para a composição de uma obra de arte é, segundo este autor, uma característica de artistas contemporâneos, que não se suprem apenas com uma das faces da criação e, assim, transportam todo o processo criativo desaguando em outros âmbitos referentes à arte ou ao fazer arte; como a produção, curadoria etc. Então, entendemos um paralelo a este conceito, que surge não apenas de um interesse de investigação, mas também a uma necessidade de atuação para que o processo e obra de fato aconteçam.

Ainda que este fato seja compreendido por Basbaum (2005) como agregador do artista que se envolve com todo o processo, percebemos que, para além do desejo, é também uma característica intrínseca a sua independência.

O tipo de governamentalidade que co-estrutura a colaboração participativa é mais genuinamente semi-diretiva, mas, frequentemente marcados de momentos de diretividade direta, é a fase inicial e final, o núcleo social proverbial do exercício do poder, seja ele rígido ou suave, é visivelmente inativado. Pois todo uso do poder envolve tomada de decisão, por mais reflexiva que seja, reduzindo o possível escopo de ação de um ou de outros [...] exercitar o poder é de fato um equivalente funcional à construção e manutenção das estruturas sociais coletivas: ambas as operações limitam a potencialidade humana em certa medida. (LAERMANS, 2015, p. 350)

Quando propomos a criação de um trabalho o qual precisamos elaborar do início ao fim, as múltiplas funções se atravessam o tempo todo e as tomadas de decisões são difíceis, muitas vezes. O impulso criativo aponta para o caminho de gestar; como fazer, as

⁹⁸ "I love etc-artists" foi publicado originalmente em inglês, como parte do projeto *The next Documenta should be curated by an artist*, posteriormente transformado em livro (Frankfurt: Revolver Books, 2004). Sob curadoria e organização de Jens Hoffmann, 31 artistas foram convidados a comentar a proposição sugerida pelo curador, de modo a investigar as relações entre práticas artísticas e curatoriais. A versão em português aqui apresentada foi realizada pelo autor para esta edição. Original disponível on-line em <http://www.e-flux.com>. Disponível em: <https://paoleb.wordpress.com/2013/09/01/amo-os-artistas-etc/>. Acesso em: 21 de abril de 2017.

estratégias de ação, o cronograma e seu desenvolvimento acontecem aos poucos por si. Não está tudo no controle e no ideal; caminhos devem ser repensados, escolhas refeitas. Ana Paula Neves, artista que integrou o processo criativo de *...labirintos intermitentes...*, relata-nos o que pensa sobre esta relação,

exercer essas múltiplas funções é mais uma questão de sobrevivência do que uma opção. Para que possamos concretizar nossos trabalhos acabamos tendo que fazer de tudo um pouco ou tudo mesmo [...] mas isso implica em um caminho bem desgastante, sabe [...] nos vemos atuando em setores que muitas vezes nem estamos preparados ou nem temos o conhecimento suficiente (ou nem mesmo gostaríamos de estar), então entramos no jogo de erros e acertos [...] pode haver bastante aprendizado com essa experiência, é claro, mas também demanda muito do tempo que poderia estar sendo dedicado à pesquisa e prática da dança. (NEVES, entrevista semiestruturada por e-mail e telefone dia 12/12/2019)

Rodrigo Oliver (2019, entrevista semiestruturada, presencial e por e-mail) considera que apesar de ser “Importante para um entendimento geral de como funciona um espetáculo, ter apenas uma única função faz o resultado final ter mais qualidade e tranquilidade”.

De alguma maneira, ambos concordam que a oportunidade de se dedicar plenamente a uma função contribui para um melhor resultado. O que percebemos na prática, assim como nos relata Laermans (2015, p. 341), é que ao criar coletivamente em espaços colaborativos, “A qualquer momento, uma relação de confiança pode dar errado e abruptamente se transformar no seu oposto.”, estas relações estão sendo gerenciadas o tempo todo e, ao se ter muitas funções em um projeto, consideramos que fica mais complicado fazer este gerenciamento.

As várias facetas do artista compõe uma rede de funções e atuações povoadas pelo processo de estudo, pesquisa, criação, ensaio, preparo físico, arte educação e produção e captação para então circular com os trabalhos cênicos e de oficinas. Já é um desafio em si é no interior, sem apoio e subsídios torna-se mais ainda existir, acontecer e ser reconhecida como profissão e como área geradora de conhecimento e cultura. (GIANETTI, entrevista semiestruturada por e-mail e telefone dia 12/12/2019)

O tema que inspirou esta criação – os múltiplos labirintos – parece nos colocar diante desta dimensão, a que a própria organização propõe de caminhos a serem decifrados. Uma vez no labirinto, os caminhos foram feitos tempo a tempo, no tempo, e a cada passo lidávamos com as questões do momento. Ana Paula Neves e Rodrigo Oliver estavam abertos e prontos para o projeto. Eles queriam realizar também; isto foi um facilitador, pois logo conseguimos otimizar os horários e dias de trabalho, e a constância e comprometimento dos artistas foi crucial para o processo.

Pereira (2019), em seminários realizados junto ao Lapett (Laboratório de pesquisa em Tanz Theatralidades) na Escola de Comunicação e Artes (ECA/USP) nos apresenta uma visão em relação ao afeto criativo. Ela tem elaborado, em seu trabalho, o termo *dramaturgia dos afetos*⁹⁹, sendo ele, o afeto, um importante fator para seus processos de criação.

⁹⁹ No Primeiro Enlace – 1.4.1 desta tese, ela faz um inédito relato escrito sobre este conceito.

Laermans (2015), por outro lado, cita o carisma como um artifício relevante ao moderador de um processo criativo. A empatia é algo muito precioso, para além disso, no mercado de trabalho é interessante haver interesses comuns, tanto quanto é importante saber contemplar o diverso e disso se alimentar, compor. A liberdade que o indivíduo tem de fazer suas escolhas em relação ao seu tempo é extremamente valiosa, entretanto demanda muita responsabilidade e comprometimento.

Assim, reconhecemos que a cultura é feita por uma necessidade dos homens em se relacionarem consigo e com o universo em torno. Percebemos, ao longo deste estudo, que a cultura se constrói através do espelhamento da própria vida e das relações que ela estabelece, e neste sentido precisamos da arte. Precisamos, mais do que nunca, de resiliência e força para atuar na arte, mesmo em um universo muitas vezes hostil, que desagrega; é necessário criar diálogo entre mundos para potencializar as ações dos artistas.

No momento que esta realidade está clara, os artistas devem se fortalecer para compor ações que a transmute. Reconhecer as novas realidades temporais solucionando caminhos e fortalecendo os afetos. São três principais fatores que acreditamos serem importantes para estabelecer processos de criação, a confiança, a empatia e a lealdade.

Vejam a questão do compromisso e lealdade. “Não há longo prazo” é um princípio que corrói a confiança, a lealdade e o compromisso mútuo. A confiança pode, claro, ser uma questão puramente formal, como quando as pessoas concordam numa transação comercial ou dependem de que as outras observem as regras de um jogo. Mas em geral as experiências mais profundas de confiança são mais informais, como quando as pessoas aprendem em quem podem confiar ou com quem podem (SENNETT, 2010, p. 24).

Sim, as múltiplas entradas e saídas do corpo se relacionam com os métodos e técnicas de preparo para o mesmo. Existe uma busca por encontrar a dança em mim e no outro. É uma investigação de vida. Quero dançar... mas que dança é esta? Que corpo é este que dança?

Após entrar em contato com o universo mais amplo da dança, após desconstruir tantas coisas, desde o início da Faculdade de Dança, procuro mais do que tudo uma nova construção, um corpo disponível, que se permita entrar em contato com a poética, que possa transcender a execução do movimento...

O **GYROKNESIS**¹⁰⁰ tem contribuído para isso, no sentido de ampliar caminhos para este corpo que dança só! É um método que disponibiliza o corpo, além de fortalecer e auxiliar em sua amplitude. Precisamos tecer sabiamente os caminhos do tempo para contemplar nossos desejos profundos.

As reflexões para este trabalho de criação, *...labirintos intermitentes...*, tiveram início em 2013 e agora, quatro anos depois, já era o momento de ele estrear. Nesse sentido, imagens e momentos de todo esse período estão presentes na cena, projetadas em um vídeo/cenário criado especialmente para o trabalho. Algumas imagens que realizei durante viagens e também caminhos desenvolvidos para a construção coreográfica terão sua voz através de uma projeção em vídeo ao longo da coreografia

Em 2014, *Entretecer*¹⁰¹, primeiro “protótipo” do que viria a ser *...labirintos intermitentes...* alimentou a possibilidade de desenvolver um trabalho com outros bailarinos,

Gostaria de desenvolver este trabalho de criação com três intérpretes; sinto que poderia elaborar melhor as questões que norteiam o trabalho. Além disso, seria um grande prazer não estar sozinha em cena e poder partilhar este momento com outros integrantes - pessoas!¹⁰³
(BANOV, L. Diário de pesquisa. 16/10/2016)

Esses objetivos se concretizam após três anos com *...labirintos intermitentes...* Participaram deste processo criativo dois bailarinos, uma bailarina/coreógrafa e uma artista provocadora e condutora do processo; tecnicamente, tivemos um produtor de campo, um produtor executivo, o técnico de iluminação/som/vídeo e um contrarregista. Esta

¹⁰⁰ Sobre este método de treinamento corporal, debruçamo-nos no Segundo Enlace desta tese.

¹⁰¹ O nome *Entretecer* surgiu em uma tarde no Núcleo Dédalos, onde apresentei o estudo para Ivy Calejon (colaboradora do Núcleo, na ocasião) e ela, ao assistir, sugeriu como nome essa palavra, que parecia perfeita para o momento. A palavra “entretecer” é definida pelo que se entrelaça ao tecer.

¹⁰² Anotação em diário pessoal da disciplina Laboratório de criação, com a professora doutora Julia Ziviani Vitiello, 16/10/2016.

disposição dos profissionais se faz necessária para refletirmos sobre as relações contemporâneas de grupos que se estabelecem em processos criativos independentes, ou seja, que não possuem fluxo de ensaio contínuo.

Foi uma trajetória de muito aprendizado, na qual pude me deparar com a dinâmica temporal da vida real, de suas demandas, sair do espaço de conforto para compreender as necessidades que cada um tinha nos momentos e buscar uma unidade que mantivesse o grupo. Foi um grande exercício de criar espaço para estar com outros, buscando caminhos para a compreensão, empatia, responsabilidade entre tantas coisas.

A organização do cronograma de apresentações foi algo muito complexo. Agilizar os locais de apresentação em consonância com o grupo e com datas próximas que fizessem sentido em um contexto maior para todos os envolvidos. Para este processo, precisei contar com a produtora de campo (Estér Ferreira Leite) que me auxiliou no diálogo com todos; o tempo todo tive ao meu lado Marcio Sartório como produtor executivo; foi ele quem me “guiou” no desafio de dialogar com a lei de incentivo e cuidou da parte da contabilidade, agendamentos e prestação de contas.

Para as viagens contamos com a participação de sete pessoas: a Ester Ferreira Leite como produtora de campo, três intérpretes: Ana Paula Neves, Bruno de Castro e Luiza Banov; Yuri Peron, um contrarregra/faz tudo (Yuri foi um grande presente que nos acompanhou voluntariamente e contribuiu de muitas maneiras, especialmente com belas fotos, algumas delas presentes ao longo desta escrita); Thiago de Luca e Daniel Gomes Esteves, que se alternaram como iluminadores; e nossa provocadora, orientadora, Professora Dr.^a Sayonara Pereira.

Virgílio Machado foi o designer gráfico desse projeto como também em *SOPRO* (que relatamos no Segundo Enlace) e *No coração uma semente*, que será descrito no Quarto Enlace. Machado foi um grande parceiro desde o primeiro impulso do Núcleo, que aconteceu com o trabalho *TRANSI(s)TÓRIAS*¹⁰³, no ano de 2010, sendo ele, também criador do logo do núcleo Dédalos.

¹⁰³ Parceria entre o Núcleo Dédalos e as diretoras Veronica Fabrini e Sayonara Pereira. Através de associações e diferentes imagens em movimento, propõe um diálogo poético sobre o constante transitar do homem contemporâneo. Onde distâncias tomam outras proporções. Pessoas atuam em diversos lugares em um curto período de tempo. Contudo, mesmo assim, permanecem traços singulares das diferentes culturas e da história pessoal de cada indivíduo. *Teaser* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9vHcNAV6EWE>. Acesso em: 14 de julho de 2019.

3.3.1

ROTEIRO COREOGRÁFICO

FICHA TÉCNICA | *Dédalos - ...labirintos intermitentes...*

Direção Geral e Coreografia: Luiza Banov

Provocadora e Assistência Artística: Sayonara Pereira

Intérpretes: Ana Paula Neves, Luiza Banov, Bruno de Castro.

Iluminação: Tiago de Luca

Cenário e Figurino: Luiza Banov

Trilha Sonora - Concepção e Pesquisa: Luiza Banov | Edição Marcio Sartorio

Concepção de Vídeo: Luiza Banov

Montagem: Danilo Trimer

Design: José Augusto Neves

Produção Executiva: Empório Produções Culturais

Produção: Ester Ferreira Leite

Design Gráfico: Virgílio Teixeira Machado e Daniel Casarim

Fotografia: Nanah D'Luize

Imprensa: Marcela Benvegnu, Flávia Fontes Oliveira

Preparação Corporal: Luiza Banov – GYROKINESIS®

Professora convidada: Sayonara Pereira – German Modern Dance

CENA I: A PASSAGEM

Quando as portas do teatro são abertas, os bailarinos já se encontram em cena, inseridos em um “túnel” de tecido branco flexível o qual se distribui em diferentes trajetos pelo teatro. Este trajeto se adapta a cada lugar de apresentação, não é fixo e, geralmente, parte da plateia ou de fora do teatro. Desta maneira, a ação realizada pelos bailarinos é a de atravessar este túnel trilhando seu caminho, significando sua procura, seu encontro com o exterior. Este tecido é bastante apertado, portanto, é uma ação deveras desafiadora que demanda uma busca real pela saída. Ao sair, com os olhos fechados, cada bailarino inicia um “desenho, trajeto” de caminhos em seu próprio corpo; este trajeto se repete novamente, desta vez, em maior velocidade e com os olhos abertos. Então, inicia-se um momento com movimentos que enfatizam a suspensão e as quedas, que acontecem cada vez mais rapidamente até que se chegue à exaustão.

TRILHA: *The Nasty man* | Compositor: Toby Twining

ÁLBUM: **E-U-R-Y-D-I-C-E**, 2011

VÍDEO: Pontos no espaço com diferentes espessuras e luminosidade, como se fossem estrelas. Destes pontos se movimentando pelo espaço, alguns começam a se aglutinar entre eles, formando uma linha; o primeiro trajeto, a primeira reta. Assim começam a ser “desenhados” na tela, diferentes possibilidades de labirintos; um labirinto se forma, linha após linha, depois se apaga e outro labirinto recomeça... são, desta maneira, quatro versões de labirintos.

IMAGENS DO VÍDEO:

Propostas que permeiam a cena:

LUGAR ESTRANHO;

LUGAR DESCONHECIDO;

CAMINHOS NO PRÓPRIO CORPO, RECONHECIMENTO;

LUZ ROSA VERMELHO, SANGUE.

CENA II: DANÇANDO COM AS MÃOS

Esta cena nasce da suspensão e de um retorno ao trajeto (tecido) que levou cada um dos intérpretes àquele lugar. É uma cena onde se dança com as mãos, na qual os caminhos são ligados a diferentes lugares do corpo e, principalmente, pela gestualidade fina dos dedos e membros superiores.

TRILHA: *E-U-R-Y-D-I-C-E* | Compositor: Toby Twining

ÁLBUM: *E-U-R-Y-D-I-C-E*, 2011

VÍDEO: as linhas vão aparecendo aleatoriamente e tomando toda a tela, ficando um branco completo e, aos poucos, viram “fumaça”. As ideias-chaves que inspiraram este momento foram: partículas “nubladas” como nuvens; a ideia da espiral, como se estivessem sendo assopradas ao vento, como as partículas de açúcar em uma máquina de algodão doce, talvez como poeira no vento...

IMAGEM DO VÍDEO:

Propostas que permeiam a cena:

NUVENS, PERCEBER O ESPAÇO DE OUTRAS MANEIRAS;

PÉS PRIMEIRO, NOVO TERRITÓRIO;

CABEÇA, SONHOS.

CENA III: TECITURA

Bailarinos, caminhando por todo o espaço do palco começam a tecer o tecido branco como se fosse um grande crochê de dedo. Neste momento, um deles tece na lateral direita na frente e, ao longo de sua tessitura, descobre palavras aleatoriamente até chegar à união com texto abaixo. Este texto é dito três vezes, já “linkando” o início da próxima música.

Somos feitos de estrelas, somos matéria cósmica personificada em um suspiro de vida misterioso. Assim, desde os muitos milhares de anos os quais o nosso universo persiste. Aqui nos encontramos, em busca de uma experiência incerta chamada de sociedade... (BANOVA, 2017).

TRILHA: Silêncio

VÍDEO: Sem imagem

CENA IV: ESFERA

Dois bailarinos desenharam uma espiral no chão e a dança toda acontece nesse trajeto traçado. Desenho do giz, o grão, o ponto é o que irá guiar todo o trabalho/trajeto. É uma cena onde os movimentos foram coreografados e acontecem de forma circular pela espiral; aos poucos, novos caminhos se formam e o desenho se reconfigura.

TRILHA: *Angélica* | **Artista:** Lamb

ÁLBUM: **Between Darkness and Wonder**, 2003

VÍDEO: desenha a espiral de fora para dentro; ela é desenhada em preto no fundo branco e depois se torna branca no fundo preto. A espiral ganha movimento, girando no sentido horário e, então, vai sumindo da tela como água “indo para o ralo”; sumindo como se estivesse escorrendo para um buraco negro.

IMAGENS DO VÍDEO:

CENA V: TETRIS

Acontece em maior parte no nível baixo; é rápida, precisa; como peças mecânicas que mudam de lugar. Talvez como o jogo do “tetris”, de montar prédios em vídeo game. Neste jogo, é preciso encaixar as peças que aparecem e, quando se consegue ajustá-las em linha reta, ganha-se mais espaço/tempo para jogar enquanto a velocidade do jogo aumenta.

TRILHA: *Honoka* | **Artista:** KODO

ÁLBUM: **HONOKA**, 2011

VÍDEO: O vídeo desta cena acontece com imagens de asteroides em diferentes ângulos que explodem, das explosões aparece o cosmos, o berçário das estrelas. Do cosmos, o vídeo leva o espectador ao planeta Terra.

IMAGENS DO VÍDEO:

Propostas que permeiam a cena:

PEDRA, PESO, LEVEZA;

EXATIDÃO, LINHAS.

CENA VI: RITO DE PASSAGEM

Cena do ritual. Cada bailarino encontra um elemento. Areia, fogo, o próprio tecido... Nesta cena cada um é convidado a se apresentar, a dizer algo individualmente. É uma cena preponderantemente circular e sagrada.

TRILHA: *Moussolou* | **Artista:** Oumou Sangare

ÁLBUM: *Moussolou*, 1991

VÍDEO: Paisagens da terra. Campos de flores, desertos, terra, árvores, copas de árvores, labirintos da natureza.

IMAGENS DO VÍDEO:

Propostas que permeiam a cena:

ESPAÇOS, LUGARES, CICLOS;

ENTREGA, HISTÓRIA A SER CONTADA, ESTAR JUNTOS;

EFEMERIDADE, PÓ, ILUMINAR.

CENA VII: CAMINHOS

TRILHA: Edição de vozes dos bailarinos.

Certas coisas ficaram por dizer...

Sei somente que ficaram...

Escondidas, esquecidas, omitidas... (Luiza Banov)

Enquanto dançam os bailarinos contam os passos da coreografia em alemão.

VÍDEO: Vídeo da janela e elevador. Imagem: Luiza Banov, Buenos Aires.

IMAGENS DO VÍDEO:

Propostas que permeiam a cena:

CAMINHOS DIVERSOS;

MESMOS CAMINHOS;

HISTÓRIAS ÚNICAS.

CENA VIII: CEGO

Cena do “cego”. Ana Neves realiza esta cena. É o mesmo trajeto que se repete em um vai e vem sem que a bailarina possa ver o caminho que esta sendo percorrido.

TRILHA: Silêncio

VÍDEO: diferentes caminhos, desenhos dos trajetos coreográficos percorridos ao longo de todo trabalho.

IMAGENS DO VÍDEO:

Propostas que permeiam a cena:

ÚNICO SOLO DO TRABALHO, SOLIDÃO, NÃO SABER ONDE ESTÁ;
INSTINTO.

CENA IX: TEMPO

Os tecidos são movimentados no espaço como os desenhos apresentados ao longo das projeções, eles também se entrelaçam nos corpos dos bailarinos e a roupa/tecido, como o tecido que é percorrido no começo da peça, acaba sendo despida como uma segunda pele.

TRILHA: *Lunar Dance* | **Artista:** KODO

ÁLBUM: UBU-SUNA

VÍDEO: Calçadas com diferentes texturas em movimento. Imagens realizadas na cidade de Buenos Aires, Argentina.

IMAGEM DO VÍDEO:

Propostas que permeiam a cena:

TRÂNSITO, CENÁRIO/ROUPA-CORPO, LABIRINTO NO CORPO.

CENA X: PAUSA

Já com novo figurino, esta cena acontece quase que apenas em um ponto do espaço.

TRILHA: *III Canto Lento* | **Artista:** Ernani Aguiar

ÁLBUM: Classical Music from Brasil

VÍDEO: Sem imagem

CENA XI:

Fotos em movimentos, os corpos se movimentam encontrando diferentes saídas entre as imagens que os corpos formam. É a cena final do trabalho, onde os corpos são os labirintos e os caminhos ficam por ser encontrados.

TRILHA: *Bachianas IV* (em colagem musical nossa) | **Artista:** Villa Lobos

ÁLBUM: (Colagem musical não linear a partir de várias versões da música com diferentes instrumentos, guitarra, piano, violino)

VÍDEO: Imagem da cidade que vai se aproximando em um cair da noite, até chegar às luzes das janelas dos prédios e essas luzes retornam aos pontos do início do espetáculo. Idealmente, queríamos fazer esta imagem com câmera. Entretanto não foi possível, então, utilizamos uma foto para a montagem.

IMAGEM DO VÍDEO:

Propostas que permeiam a cena:

CÍCLICO, RETORNO, BUSCA.

3.4

VARIAÇÕES SOBRE O CAMINHAR

Para o desenvolvimento do processo de criação, utilizamos imagens para a exploração corporal, estimulando o sensorial, a capacidade de perceber sem olhar, seria este o sexto sentido, também reconhecido como propriocepção. De acordo com o autor Izquierdo (2011), a mente não existe sem o sistema nervoso. A mente adoece em relação ao sistema nervoso, já a alma não. Para este autor, a inspiração é o que nos permite fazer conexões entre duas ou mais coisas. Entretanto, é importante ressaltar que ele mesmo denomina a criação como algo que é constituído por muito trabalho, mais ou menos em suas palavras somos *cinco por cento inspiração e noventa e cinco por cento transpiração*. Na visão deste autor, o criador se distingue da maioria por que é persistente e não se dá por vencido.

Imagens foram propulsoras do processo criativo. Assim, essa investigação partiu da ideia/imagem de um *Labirinto* que nos guiou, através de pesquisas, ao termo Dédalos, como já apontado na página 161 deste trabalho, que na mitologia foi um notável arquiteto e inventor grego que criou o famoso labirinto do rei Minos, onde ficou aprisionado o Minotauro, tornando-se, assim, um sinônimo do mesmo. A diferença entre o labirinto e um dédalo é que o primeiro possui múltiplas entradas e todas nos levam ao centro; enquanto o dédalo possui múltiplas entradas e saídas. Estas múltiplas entradas e saídas foram o grande mote que inspirou a todos no trabalho.

O processo teve início no ano de 2014 ao cursar, como aluna especial a disciplina AC-101 – Laboratório de Criação, sob a responsabilidade da Prof.^a Dr.^a Julia Ziviani Vitiello, na UNICAMP, na qual foi possível, a partir de seu conteúdo, realizar o primeiro impulso criativo para o que viria a ser, posteriormente, *...labirintos intermitentes...* Permeada pela abordagem teórico/prática, a disciplina teve como eixo central o método corporal denominado Ideokinesis, desenvolvido por Mabel Todd¹⁰⁴ (*1880 – †1956). Esta técnica seria das mais antigas a utilizar corpo e mente e parte do princípio de que o “pensamento é imagem”.

¹⁰⁴ A americana foi fundadora do que veio a ser conhecido como 'Ideokinesis', uma forma de educação somática que se tornou popular na década de 1930 entre dançarinos e profissionais de saúde. As ideias de Todd envolveram volição conscientemente relaxada para criar uma coordenação neuromuscular precisa, além do uso de imagens visuais anatômicas e criativas. Disponível em: <https://reedburnettalis.files.wordpress.com/2017/05/the-thinking-body-by-mabel-e-todd.pdf>. Acesso em 02 de fevereiro de 2020.

O trabalho de Todd inspirou Lulu Sweigard (*1895 – †1974) a criar nove linhas de movimentos que conduzem o corpo a uma efetividade do gesto. A prática das nove linhas foi investigada ao longo da disciplina e conduziu os estudantes a um processo criativo individual. O fato de encontrar linhas de movimentos no próprio corpo foi um diálogo para com os caminhos/labirintos que estavam presentes como impulsionadores poéticos para o estudo. São muitos os caminhos e podem estar dentro e fora de nós. Foi elaborada, então, uma sequência de movimentos com um ritmo bastante cartesiano, mas sem música, o ritmo era claro, mas silencioso. Era um desejo de que os movimentos e ritmos fossem precisos. A sequência foi composta por movimentos de braços, enrolamento da coluna, torções e transitava entre os níveis alto, médio e baixo (a descrição desta cena pode ser lida na página 176).

Como significado simbólico dos elementos que relatei neste primeiro processo do estudo, tivemos as seguintes palavras:

DÉDALO - De acordo com Chevalier & Gheerbrant (2009, p. 327), Dédalo simboliza a engenhosidade; “tanto constrói o labirinto, onde o homem se perde, quanto as asas artificiais de Ícaro, que contribuem para a escapada e o voo, e provocam finalmente a perda”.

ÍCARO - “é o símbolo do intelecto que se tornou insensato [...] é uma personificação mítica da deformação do psiquismo [...] é a imagem da alma que pretende se elevar para os céus nas asas de um falso amor [...]” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 499).

LABIRINTO - “Símbolo de um sistema de defesa, o labirinto anuncia a presença de alguma coisa preciosa ou sagrada [...] ele também conduz o homem ao interior de si mesmo, a uma espécie de santuário interior e escondido, no qual reside o mais misterioso da pessoa humana [...] seria a combinação de dois motivos: o da espiral* e o da trança, e exprimiria uma vontade muito evidente de representar o infinito sob os dois aspectos que ele se reveste na imaginação do homem: isto é, o infinito eternamente em mutação da espiral, que, pelo menos teoricamente, pode ser pensada como sem fim, e o infinito do eterno retorno figurado pela trança [...] A transformação do eu, que se opera no centro do labirinto e que se afirmará à luz do dia no fim da viagem de retorno, no término da passagem das trevas à luz, marcará a vitória do espiritual sobre o material e, ao mesmo tempo, do eterno sobre o perecível, da inteligência sobre o instinto, do saber sobre a violência cega.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 532).

Espiral* - “[...] manifesta a aparição do movimento circular saindo do ponto original; mantém e prolonga esse movimento ao infinito: é o tipo de linhas sem fim que ligam incessantemente as duas extremidades do futuro [...] emanção, extensão, desenvolvimento, continuidade cíclica mas em progresso, rotação criacional [...] simboliza a viagem da alma, após a morte, ao longo dos caminhos desconhecidos, mas que a conduzem através de seus desvios ordenados à morada central do ser eterno [...]” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 400).

A imagem da espiral, do labirinto, mas principalmente do dédalo foram impulsionadoras do processo criativo. Uma analogia que pode ser feita é que estas estradas dos labirintos possam ser relacionadas ao conceito mônadas, que como nos explica Lazzarato (2006) são como pequenos universos, que se criam por si, e se singularizam através de mundos próprios:

efetuar mundos significa agir sobre as crenças e sobre os desejos, sobre as vontades e inteligências, ou seja, agir sobre os afetos [...] Criação e efetuação de mundos não são, portanto, redutíveis à concepção e à produção de bens materiais, uma vez que dizem respeito, sobretudo, ao sentir; ao mesmo tempo, não são mais assimiláveis à elaboração e à difusão de uma ideologia, porque as modificações dos modos de sentir não encobrem o mundo real, mas o constituem. (LAZZARATO, 2006, 32)

Da imagem do Labirinto, foi possível extrair outro elemento que andava permeando o imaginário, e que também percebemos estar em relação com os labirintos.

Há algumas semanas eu andava vendo muitas aranhas, talvez tenha visto em torno de vinte no período de uma semana¹⁰⁵. A aranha é tecedora por natureza, suas teias possuem em si o labirinto, neste sentido que faço a relação. Não deixa também de remeter à ideia de malha incorporada por Ingold [2011]. A teia da aranha possibilita uma busca por inúmeros caminhos ao centro, mas, acima de tudo, ela é algo que é feito e refeito diariamente, é uma eterna construção. É tão frágil, e ao mesmo tempo uma grande prisão. (BANOV, 06/06/2016, caderno da artista)

Os caminhos do movimento muito se assemelham aos caminhos da vida... ou seria o inverso? Nosso corpo nada mais é que um pequeno universo próprio dentro de si, revestido pela esfera, nossa pele. Um corpo-casa, o casco da tartaruga que é levado conosco para onde quer que possamos ir. Temos, dentro de nós, trajetos e milhares de caminhos a percorrer, o que remete constantemente aos caminhos, estradas, ruas, lugares que percorremos ao longo das nossas vidas. São vias de mãos duplas, entretanto, sem placas que possam nos orientar a direção. Os caminhos do movimento são um trajeto permitido apenas ao dono da casa (o indivíduo, o “eu” que mora no corpo), apenas este tem o esboço do mapa que pode ser percorrido. A aranha carrega consigo o símbolo da tecelã, símbolo de força e estabilidade cósmica. As imagens não paravam de chegar, era necessário estar atenta para compreender a conversa que o universo fazia, “o olhar do artista transforma tudo para o seu interesse, seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de um pensamento filosófico” (SALLES, 2004, p.35). Foi assim que “por um descuido, ao ver algumas fotos pessoais me deparei com a imagem de um grande rio, onde era possível visualizar o céu e nuvens como reflexo. Vida, caminhos, reflexo, espelhamentos” (BANOV. Caderno da artista, 12/04/2016).

¹⁰⁵ Uma ocasião especial, em 2013, estava na casa de uma amiga fazendo um bolo, e minha filha mais velha (dois anos na época) foi lavar a mão em um banquinho, quando olhamos, havia uma tarântula em sua cabeça!

Figura 87 - Rio Tocantins, 2013. Palmas, Tocantins.

Foto: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2013.

Nesta imagem foi possível observar o movimento das nuvens em espiral e também uma paisagem em movimento, em transformação. Esta imagem nunca mais será apresentada da maneira que a foto captou, os caminhos traçados na superfície das águas deste rio serão novos, diferentes a cada dia. O desenho do céu se movimenta juntamente com os caminhos da vida. O reflexo do céu no rio também foi outro elemento que me chamou a atenção, trazendo outra imagem, a do espelho. O espelho, por si, possui inúmeros significados dentre os quais destacamos o seguinte:

o espelho não tem como única função refletir uma imagem; tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação. Existe, portanto, uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma termina por participar da própria beleza a qual ela se abre. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 396)

Assim, embebida por questionamentos e imagens permeando o imaginário poético, um objeto parecia se relacionar tanto com a imagem da água como com as teias da aranha, um tule. Este tule fez parte do cenário de dois trabalhos, um mais antigo, de 2009, *Mesmo à distância eu ainda quero falar*¹⁰⁶ e do solo *SOPRO*¹⁰⁷ (2011, 2013, 2015), com direção da atriz Marina Henrique. Entretanto, em *Entretecer* foi possível explorá-lo de uma nova maneira a partir de outra perspectiva, de uma vista nova daquele mesmo ponto. Sobre relações inacabadas de criação, Salles (2006) nos relata,

o artista lida com sua obra em estado de contínuo inacabamento, o que é experienciado como insatisfação. No entanto, a incompletude traz consigo também valor dinâmico, na medida em que gera busca que se materializa nesse processo aproximativo, na construção de uma obra específica e na criação de outras obras, mais outras e mais outras. O objeto dito acabado pertence, portanto, a um processo inacabado. Não se trata de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas da dessacralização dessa como final e única forma possível.” (SALLES, 2007, p. 14)

Teria o encontro com o mesmo objeto por diversas vezes um sentido de um retorno inconsciente, uma necessidade desconhecida? Explorar ou esgotar a exploração de um mesmo objeto, ou ainda seria a continuidade de um mesmo processo, ou melhor, processos diferentes de uma mesma indagação. Fazer e refazer o mesmo... o processo de criação não cabe apenas em uma obra, mas em uma vida de obras que se entremeiam e se conectam entre elas a partir das “redes de criação” propostas por Salles.

O véu funcionou como elemento inspirador, arquitetura, cenário, figurino. Ele pode ser, também, uma segunda pele, um segundo corpo. Por conta disso, para o figurino, a escolha foi de um *short* e um *top* cor bege como primeira pele. Estes elementos não interferiram na plasticidade do véu.

[...] véu, quer dizer, em árabe, o que separa duas coisas. Então, véu significa – dependendo se é usado ou retirado – o conhecimento oculto revelado [...] na tradição cristã monástica, tomar o véu significa, separar-se do mundo (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 950).

Como já mencionado, inicialmente os movimentos foram criados no silêncio, havia o desafio de encontrar um ritmo próprio para cada movimento. Através do silêncio, ao movimento foram incorporados barulhos que repercutiam em meu próprio corpo e também a respiração. Estes fizeram um papel de paisagem sonora e compuseram as cenas antes vazias de som.

¹⁰⁶ Sob a direção de Susi Martinelli e Rosa Coimbra, no ano de 2009, tomamos parte em um processo de criação de dança à distância. Este trabalho foi apresentado no C.E.M. (Centro de Estudo em Movimento) e na Escola Superior de Dança de Lisboa, Portugal. Este projeto propôs uma pesquisa em criação à distância, no qual os encontros com a direção aconteciam em imersões e, destes encontros, os intérpretes criadores levavam consigo tarefas para desenvolverem individualmente; havia um roteiro em comum. Para a estreia houve o encontro de duas intérpretes e, em quatro dias, montamos um dueto do trabalho.

¹⁰⁷ *SOPRO* foi encenado durante cada gravidez. É um solo autoral que norteia o Segundo Enlace.

Posteriormente, o encontro com o compositor americano Toby Twining, em um álbum chamado Eurydice (2010), que, curiosamente, possui em sua capa um rosto feito com linhas de um barbante, aproximando a ideia de caminhos sobrepostos, como uma forma de labirinto. A música escolhida é composta sem nenhum instrumento a não ser vozes que se contrapõem e geram o som.

Figura 88 - Contra capa do Álbum EURYDICE de Toby Twining, Nova York.

Fonte: Prufrock's Dilemma.¹⁰⁸

Outra imagem que norteou o imaginário criativo desta primeira experiência foi a teia com gotas de orvalho. Força e fragilidade.

Figura 89 - Teia de aranha com orvalho.

Fonte: LynnWhitt/Thinkstock.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Waltzing to Eurydice. Monday, August 15, 2011. Disponível em: <http://prufrocksdilemma.blogspot.com/2011/08/waltzing-to-eurydice.html>. Acesso em: 01 de março de 2020.

¹⁰⁹ Disponível em: <https://exame.abril.com.br/ciencia/cientistas-reproduzem-teia-de-aranha-em-laboratorio/>. Acesso em: 06 de março de 2020.

Figura 90 - Ensaio – inicialmente o elemento motivador da cena foi o tule.

Foto: Ivy Calejon, 2016.

3.4.1

LABIRINTOS

...*labirintos Intermitentes*... nasceu do desejo de dançar com o outro, da possibilidade de cultivar a dança como profissão e, acima de tudo, de dialogar com outros artistas. A profissão do bailarino, enquanto intérprete-criador, é quase inexistente no interior do nosso Estado (São Paulo), compreendemos, assim, que somos responsáveis por criar, cuidar e cultivar essa arte como profissão. Foi, poeticamente, um trabalho que nasceu da necessidade em compreender os múltiplos caminhos que permeiam nossa cercania, nossas vidas, dentro e fora de cada indivíduo que participa desta existência, todos nós, seres vivos.

Assim, buscou trazer à tona a questão do indivíduo no mundo e das relações estabelecidas a partir do espaço e do tempo em que vivemos, levando em consideração a memória e os desejos de cada sujeito em um imenso labirinto que pode vir a ser a própria vida, o mundo e seu entorno. O trabalho reflete sobre os múltiplos caminhos e escolhas que temos que fazer todos os dias. O que eles significam? O que é realmente importante nisso tudo?

Um grande desejo, nesse trabalho, era de estabelecer grafias determinadas para a dança, com pouco improviso. Então, o processo de criação teve o movimento no tempo e no espaço como grande condutor. A trilha sonora, cenário, figurino e a dramaturgia das imagens projetadas foram chegando praticamente juntas e, aos poucos, se agregaram ao trabalho. (BANOV, caderno de registro/relato sobre processo, 2019)

No início do processo criativo buscamos experimentar movimentos no espaço. Estarmos juntos em cena foi algo que norteou a trajetória; a busca por movimentos ritmados e claros no espaço. Desenhos de diferentes caminhos puderam induzir o desenho espacial das cenas e a ideia do traço também foi condutora.

A primeira cena foi uma adaptação do estudo *Entretecer*, descrito acima, que era, a princípio, solo e foi reconfigurado para o trio, compartilhado com os outros dois intérpretes. A célula manteve-se praticamente a mesma, porém realizada em tempos distintos por cada bailarino, ou seja, conduzida em tempos individuais. Durante os ensaios, foi possível encontrar um tempo para o grupo no mesmo espaço cênico. Inicialmente, todos os três intérpretes traziam consigo um tule. A ideia de tecer impulsionava o desejo de que o tule fosse, em verdade, uma colcha que pudesse ser tecida e desfeita a cada apresentação. Que tecido seria esse?

Apresentamos, na Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP), um primeiro ensaio aberto em fevereiro de 2017. Abaixo, seguem as fotos.

Figura 91 - Ensaio aberto CAC, ECA/USP.

Foto: Carla Ávila, 2017.

Figura 92 - Ensaio aberto CAC, ECA/USP.

Foto: Carla Ávila, 2017.

Figura 93 - Ensaio aberto CAC, ECA/USP.

Foto: Carla Ávila, 2017.

Figura 94 - Ensaio aberto CAC, ECA/USP.

Foto: Carla Ávila, 2017.

Em conversa com Luciana Camuzzo (*1947), artista visual piracicabana, sobre a necessidade de definição do tecido, ela sugeriu experimentarmos um saco utilizado para guardar estoques de lojas de tecido. Foi na própria casa do artesão, na cidade de Americana (SP), que encontramos o tecido para o cenário e figurino da peça. Em meio a um churrasco de feriado, o senhor que tece tubos gigantes de tecido nos apresentou seu trabalho de maneira singela, entusiástica e humilde. Compramos uma amostra através da qual o ensaio experimental foi conduzido a contento. Foi perfeito. Era exatamente o que precisávamos! Neste momento tiramos o tule de cena para compor com o tecido, que era um túnel o qual também pudemos utilizar para tecer.

Figura 95 - Máquina que tece o cenário. São múltiplas agulhas que, simultaneamente, tecem um túnel em tecido.

Foto: Luiza Banov, 2016.

A preparação corporal foi composta por aulas de dança moderna e contemporânea; exercícios inspirados nas práticas realizadas na Folkwang Hochschule e na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), como também pelo método **GYROKINESIS®**. Reuníamos-nos três vezes por semana com encontros de quatro horas de duração. Além disso, quando recebíamos a visita orientada da Professora Sayonara Pereira, ela nos presentearia com a sua preparação corporal inspirada na German Dance.

O desejo de trabalhar o ritmo do movimento individual e coletivo, não necessariamente guiado por alguma música, conduziu, muitas vezes, a criação das cenas. A trilha sonora foi chegando aos poucos. Diversas influências, desde compositores internacionais como Oumou Sangaré (*1968, em Bamaco Mali) e Toby Twining (*1958, no Texas, EUA), até vozes e falas gravadas e recitadas ao vivo, e também brasileiros, Ernani Aguiar (*1950) e Heitor Villa-Lobos (*1887 - †1959).

O trabalho foi sendo composto por diferentes momentos, não necessariamente em diálogo uns com os outros.

Por ter crianças pequenas frequentemente no estúdio, sempre tinha em mão giz que elas usavam para desenhar no chão durante alguns ensaios e aulas. Esse giz acabou sendo sempre usado durante as aulas para explicar algo sobre o movimento aos alunos, e foi também com o giz que propunha os desenhos espaciais aos bailarinos. (BANOV, caderno de registro/relato sobre processo, 25/05/2019)

O traço, risco do giz foi também riscando as linhas da composição que estava por se fazer. O giz é matéria que se desfaz, que vira pó. O ponto parece ser o estopim de todo o trabalho... múltiplos pontos que juntos formam uma linha, esta, por sua vez, possibilita diferentes trajetórias que contêm, em si mesmos, as múltiplas entradas e saídas de qualquer história.

Os pontos poderiam ser estrelas no espaço, algo distante de nós que observamos somente ao cair da noite, mas que sempre está/esteve lá. Esses pontos poderiam, também, ser uma explosão de meteoros no espaço, janelas acesas na noite de uma metrópole ou, simplesmente, pó assoprado, espalhado. NADA. Assim somos, tantas formas, caminhos, traços, etnias, lugares sem fim e... nada, apenas matéria cósmica. Somos experiência, memórias, deslocamos nossos saberes em um transitar constante de múltiplas maneiras, de muitos encontros, desencontros e reencontros.

O traço branco do giz, matéria, pedra, pó inspirou o túnel branco contido no cenário que era também parte do figurino. O figurino consistiu em um “macaquinho” amarelo, sobre ele, cada intérprete usou uma túnica em tons diferentes de azul. Esta túnica estava amarrada embaixo do tecido/traço/túnel que, na versão “roupa”, foi tingido pela terra.

Em *...labirintos intermitentes...*, a criação coletiva de algumas movimentações foi dando clareza para o direcionamento do espetáculo, mesmo ele já determinado, os integrantes terem a liberdade de opinar e mostrar a movimentação sendo executada em seu próprio corpo, buscando um movimento que se tornasse uniforme, foi válido para os caminhos serem trilhados e o trabalho ter mais sentido, na busca do sentido de todos e seus questionamentos individuais, acredito que o coletivo soma, enriquece, mas o direcionamento é essencial para um bom desempenho do artista criador (OLIVER. Entrevista semiestruturada por e-mail e telefone, dia 12/12/2019)

Figura 96 - Os tecidos do figurino foram tingidos no jardim com terra molhada pelas meninas Maria Thereza (6 anos) e Catharina (4 anos).

Foto: Luiza Banov, 2017.

Figura 97 - Catharina (4 anos) experimentando figurino e cenário.

Foto: Luiza Banov, 2017.

Figura 98 - Experimentando as amarrações do figurino, ainda sem tingimento.

Foto: Rodrigo Oliver, 2017.

A iluminação aconteceu, em grande parte, relacionada à projeção de vídeo que acompanhou a peça do início ao fim. Tiago de Luca¹¹⁰, entretanto, pôde se debruçar sobre ela e contribuir muito para sua elaboração. Sobre isso, ele relatou:

A iluminação cênica vai muito além do que a simples premissa de iluminar os artistas. Ela tem o poder de potencializar cenas, criar intensidades, alterar intenções, criar novas perspectivas de uma história. Mas no processo de “Labirintos intermitentes”, posso dizer que a criação de luz foi um mergulho no desconhecido, um distanciamento de tudo aquilo que já havia feito, para entender a luz de uma outra perspectiva. Do labirinto. Partindo dessa perspectiva, toda a função que até aquele momento tinha sobre luz em espetáculos cênicos foi alterada. O labirinto é constituído por um conjunto de percursos intrincados com a intenção de desorientar quem os percorre. A estrutura alta de suas paredes limita a orientação de quem está em seu interior, aumentando assim essa desorientação. Outro fator a considerar era o labirinto na forma figurada, utilizada para expressar a confusão e as complicações do espírito humano. Sendo assim, levando em consideração as duas perspectivas, a função da luz, nesse processo, distanciava-se da forma como eventualmente era utilizada, fugindo da incidência direta nos artistas e buscando trazer não só a atmosfera do espaço externo como os conflitos do espaço interno dos atores. As luzes entrecortadas, os membros flutuantes nas incidências, as sombras, a penumbra, a atmosfera do espaço dançando junto aos conflitos e bailarinos, ora sombria, ora iluminada viraram a máxima da concepção. Ao final do processo e das apresentações, por um momento, a razão me perguntou se realmente tinha ficado funcional, se poderia fazer algo diferente para, ainda assim, potencializar aquela ideia de labirinto. E quando me peguei, confuso, procurando caminhos entre as luzes e as sombras, percebi que fui preenchido pelo processo. Pelo Labirinto. (LUCA. Entrevista semiestruturada por e-mail e telefone dia 12/12/2019)

A criação visual das imagens, como já relatado, foi feita por vídeos diversos, realizados por Luiza Banov, na cidade de Buenos Aires, Argentina, em janeiro de 2017, e foi composta com uma montagem gráfica organizada por José Augusto Neves e editada por Danilo Trimer; foi uma experiência executada à distância, uma vez que Neves vive na Inglaterra; assim, a ideia das imagens foram compostas por Banov, que transmitia via *WhatsApp* para Neves, este, por sua vez, dispunha as imagens dentro do tempo solicitado (exemplo: dois minutos de pontos brancos em um espaço preto; estes pontos devem se aglutinar até formar uma linha etc.). Esta composição foi bastante intuitiva, visto que não foi feita em tempo real. A música e o tempo das cenas guiavam o ritmo das imagens, mas esta colagem (música e imagens) foi feita após ter todas as imagens criadas em composição com os vídeos gravados durante a edição. A cenografia estava, o tempo todo, em diálogo com as vestimentas. O giz, traço era corpo, espaço, vídeo, detalhes estão relatados no tópico *Roteiro Coreográfico* que está na página 176 deste enlace.

Sobre o processo de criação os artistas apontaram o seguinte:

Foi intenso, reflexivo, com uma variedade e flexibilidade acompanhado de transformações, os ensaios eram frequentes e a orientação para a movimentação tinha seu objetivo, mas não era engessado, isso nos deixava à vontade para trabalhar com o corpo da forma que ele é, já que o elenco tinha corpos diferentes, a reflexão do espetáculo e do momento coreográfico trazia uma sensação para cada movimento, o

¹¹⁰ Tiago de Luca é graduando em História pela Anhembí Morumbi, ator e iluminador do grupo Andaime de Teatro de Piracicaba, iluminador do grupo Ventoforte e técnico de iluminação no espaço Commune, em São Paulo.

que fazia, às vezes, junto com a sensação, o movimento se transformar, e entender o ponto de partida e chegada era essencial. (OLIVER. Entrevista semiestruturada por e-mail e telefone, dia 12/12/2019)

Para Ana Paula Neves a linguagem lhe foi familiar,

Em partes sim, devido à multiplicidade de estilos aos quais sempre busquei conhecer, então o corpo encontra formas de se identificar, mas com a dança moderna alemã foi um primeiro contato e, é claro, que precisaria de mais tempo de trabalho técnico para que eu pudesse me apropriar melhor da linguagem e dançá-la de forma mais genuína. (NEVES. Entrevista semiestruturada por e-mail)

Após a estreia do trabalho, Rodrigo Oliver precisou se ausentar e, assim, convidamos Bruno de Castro¹¹¹ para integrar a segunda parte do projeto, que aconteceu através de apresentações nas cidades de Piracicaba, Rio Claro, São Paulo e Mogi das Cruzes.

Fui convidado a entrar no trabalho depois que ele já havia estreado. Achei, primeiro, desafiador aprender uma obra de quase uma hora de duração em mais ou menos 5 ensaios! Mas sempre gostei desses desafios. Primeiro assisti ao vídeo e, logo, tivemos nosso primeiro encontro. Foi maravilhoso reencontrar amigas antigas da Unicamp e de outras Cias que participei. Artistas afins e afiados, rapidamente levantamos o trabalho, que foi se reconstruindo nesse novo labirinto, com a orientação da amorosa Sayô e a dedicada Luiza. A primeira cena, em que atravessamos um tubo estreito, é praticamente como renascer. Buscar o caminho da luz e do ar. O trabalho vai, então, passando por paisagens cósmicas, quase que astrológicas, pra depois cair numa terra ancestral. Terra de crianças e de anciãos. Terra de poeira, de lua e de sol. Foi um curto período que convivi com a Cia para realizarmos algumas apresentações em algumas cidades. O processo de ensaio foi intenso, mergulhado, mas extremamente fiel e profissional. Fazíamos sempre uma aula como preparação corporal para esse trabalho que exige forte corporeidade e estado de íntegra presença. Em seguida, ensaiávamos um corrido e, depois, revisávamos partes que precisavam de limpeza e aprimoramento. Todas as cenas criam narrativas em função do tipo de desenho espacial e utilização desse espaço cênico. Não se trata de uma obra corriqueira e cotidiana. A provocação é bastante profunda. Gerando questionamentos como “o que sou?”, “de onde viemos?”, “o que habita o espaço entre mim e você?”, “existe diferença entre mim e você?”. Não há homens, não há mulheres. O figurino e objetos cênicos nos colocam enquanto texturas, energias, rastros e, talvez, astros. Não há literalidade, mas desperta, no espectador, um estado de porosidade e certo questionamento. Até hoje um dos textos que eu usava em cena por vezes me revisita... “Somos feitos de estrelas. Somos matéria cósmica personificados num suspiro de vida misterioso... e assim...”. (CASTRO. Entrevista semiestruturada por e-mail e telefone, dia 10/10/2019)

¹¹¹ Iniciou seus estudos em Danças em 1997. Graduado em Dança pela UNICAMP. Participou de companhias como “Cia Lina Penteado”, “Packer Cia de Dança”, “Seis + 1”. Atuou como bailarino programas de TV e como ator, cantor e bailarino em musicais. Professor e coreógrafo renomado em Campinas e região, atualmente é instrutor de yoga e dirige, juntamente com Renata Vasconcellos, o VENTO ESPAÇO CULTURAL.

ENTRELACE III

Transmissibilidade

Entonces ocurre la ceremonia de la iniciación: El alfarero viejo, ofrece al alfarero joven su pieza mejor. Así manda la tradición, entre los indios del noroeste de América. El artista que se va, entrega su obra maestra al artista que se inicia. Y el alfarero joven no guarda esa vasija perfecta para contemplarla y admirarla, sino que la estrella contra el suelo, la rompe en mil pedacitos, recoge los pedacitos y los incorpora a su arcilla.

(Eduardo Galeano)

A citação de Eduardo Galeano¹¹², que apresentamos como início deste entrelace, inspira-nos a refletir sobre um ato importante da passagem, dos trajetos possíveis que entrelaçam a experiência e a memória; se já arquivamos o que nos passou e vivemos, no contato com o outro, estaríamos compartilhando estes saberes. As tradições, os rituais, a forma como as atitudes, sentimentos, conhecimento, transitam e se estabelecem à sua maneira por onde passam. Pois então, o artista entregaria sua melhor obra ao jovem, para que este pudesse contemplá-la, admirá-la e, em seu tempo, transformá-la, para então recriar. No caso do verso citado, o jovem aprendiz que-

¹¹² GALEANO, Eduardo. *Ventana sobre la memoria* / 1 (Las palabras Andantes) Álbum. Tejidos: Ediciones Tacuabe, 1996. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SMUaH-0-9fk>. Acesso em: 31 de janeiro de 2020.

braria o velho para dele lapidar o novo, para recriar ou, então, criar a si mesmo imbuído de seus antecessores, incorporando-os em suas criações.

Neste simples exemplo, remetemo-nos à imensidão das espécies do mundo, cada uma a sua maneira com a conexão da transferência, da passagem, de perpetuar o legado, de transmitir, transmutar, transformar. O mundo se (re)cria nas passagens, em versões atualizadas do mesmo e como que no movimento ligeiro do vapor da água no céu, formas diferentes se alinham propondo novos tempos e desenhos; assim nos ensinam as nuvens em seu eterno e constante movimento. As atualizações da vida, entretanto, não são passíveis de serem salvas ou arquivadas a sua escolha. O que é arquivado não necessariamente é escolhido de forma consciente; é um “autossalvar” automático, impossível de se retornar a versão anterior.

Desta maneira, muito se fala na dança sobre esta relação de “herança”, de transmissão, da passagem de determinadas linguagens e legados. Concebemos que a obra cênica transita pelo tempo assim como acontece com as sociedades primitivas e sua oralidade, comparável, de acordo com Pereira (2018), a um tipo de “história corpo-oral”. Observamos que nas culturas de oralidade primária, ou seja, que têm a oralidade como fundamento de seu saber, o conhecimento se dá, predominantemente, pela imitação, “pois, a repetição e o recurso

à memória constituem a base dos processos de transmissão do conhecimento”. (GALVÃO e BATISTA, 2006, parágrafo 37), desta maneira, evidenciamos que em tais culturas, mediante a movimentos rítmicos, todo corpo/indivíduo é convidado a aprender e memorizar o conhecimento.

É neste sentido, que de acordo com Santos (2011), o termo oralitura, cunhado por Ernst Mirville (*1940) e usado pela primeira vez em 1974, surge como um neologismo que destina um espaço específico para a literatura oral, sem se confundir com a mesma; seria como uma conexão do entre memórias de curto e longo termo, ou seja, uma ponte de acesso da literatura oral para a escrita com via de mão dupla. Desta maneira, o corpo possui em si sua inscrição, sua oralidade transita para outro corpo como conhecimento perene de uma literatura obscura; ainda sem clareza ou forma de escrita.

Esta realidade é muito evidente nos estudos pós-coloniais, quando tratamos de culturas tradicionais, predominantemente orais e gestuais como as africanas e indígenas as quais possuem toda sua história grafada nos corpos que transcendem o tempo; sendo ele, o corpo, um repositório de saberes, ao reen- cenar o vivido, grafa e arquiva suas tradições; repositório de saberes contínuos que está sempre em trânsito, de corpo a corpo:

o domínio da escrita torna-se metáfora de uma ideia quase exclusiva da natureza do conhecimento, centrada no alçamento da visão, impressa no campo ótico pela percepção da letra [...] Em

uma das línguas bantu, do Congo, da mesma raiz, tanga, derivam os verbos escrever e dançar, que realçam variantes sentidos moventes, que nos remetem a outras fontes possíveis de inscrição, resguardo, transmissão e transcrição de conhecimento, práticas, procedimentos, ancorados pelo corpo, em performance. (MARTINS, 2015, p. 63)

Neste contexto, observamos as semelhanças da arte em relação às culturas primitivas no que se refere ao respeito com seu antecessor e ao diálogo que se estende entre mestre e aprendiz, assim como no verso que inicia esta reflexão; ocorre que as tradições corporais se perpetuam de forma “transcendente, ancestral e intuitivo[a], como que realizado[as] muitas vezes de forma artesanal; acontece na transmissão do conhecimento de uma geração para a outra” (BANOV, 2015, p. 65), Jeschke (2007) complementa que as danças são repassadas por meio de “memórias corporais”.

A pesquisadora alemã Klein (2017), apesar de compreender que a transmissão tem a ver com transferência, tradição, tradução, disseminação e distribuição, utiliza a tradução como conceito, mas questiona se o termo é realmente frutífero para a dança:

Esta questão diz respeito à dança em particular, dada a frase que dominou o discurso da dança por vários anos: dança é tradução. Essa hipótese geral é sedutora, convincente e sobre-carregada, tudo ao mesmo tempo. É sedutora porque eleva a dança ao papel da principal metáfora da tradução cultural. É convincente porque os processos de tradução podem ser encontrados em qualquer lugar: traduções en-

tre corpos de dança, entre culturas de dança, entre linguagem e movimento, entre diferentes mídias, entre teoria e prática, e entre política e estética, por exemplo. Está sobrecarregada porque, nesta ampla interpretação do termo, tradução pode ser tudo. A abertura metafórica remove, assim, os contornos do termo tradução, tornando seus limites não mais discerníveis. (KLEIN, 2017, p. 26. Tradução nossa.)¹¹³

Ainda assim, para a pesquisadora francesa Lunay (2009), é possível afirmar que não existe transmissão em dança. Esta autora problematiza o fato da dança não ter dado suficiente atenção para as relações de citação que ocorrem pela imitação ao afirmar,

a título de hipótese geral, que a “transmissão” na dança não existe. Ela só ocorre mediante transformações, transduções, traduções, alterações, e de modo muito inconsciente e inesperado. Existem múltiplas formas 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. (LUNAY, 2009, p. 90)

¹¹³ “This question concerns dance in particular given the phrase that has dominated dance discourse for a number of years: dance is translation. This general hypothesis is seductive, convincing and overloaded, all at the same time. It is seductive because it elevates dance to the role of the leading metaphor of cultural translation and thus declares it to be the leading metaphor of culture. It is convincing because translation processes can be found everywhere: translations between dance bodies, between dance cultures, between language and movement, between diferente media, between theory and practice, and between politics and aesthetics, for example. It is overloaded because in this broad interpretation of the term, translation can be everything. The metaphorical openness thus removes the contours of the term translation, making its boundaries no longer discernable.” (KLEIN, 2017, p. 26).

Estamos de acordo que citações na dança acontecem e, em verdade, são as citações formas mais acessíveis de contato com este complexo campo de conhecimento; exemplo a isto, citamos o balé, que repercute também em “citação”.

Compreendemos, a partir dos estudos elaborados ao longo desta tese, que se trata de um jogo de palavras e traduções; os pesquisadores europeus como Lunay (2009) e Klein (2017) utilizam-se, preferencialmente, do termo “tradução” para designar o processo de passagem coreográfica das obras em dança; isto ocorre pela origem do conceito “tradução cultural”¹¹⁴ que obteve maior divulgação interdisciplinar desde as décadas de 1980 e 1990 com as publicações do crítico literário indiano Homi Bhabha¹¹⁵ (*1949). Assim, Klein nos revela:

A prática da performance é uma prática de tradução contínua. Os artistas são ‘tradutores’. A tradução é, portanto, uma ferramenta básica, mas também uma prática diária de trabalho artístico, na medida em que a experiência pessoal, cultural e social está sendo traduzida em uma forma estética. O processo comum de trabalho artístico pode, portanto, ser compreendido como um processo

¹¹⁴ Klein (2019) resume esses atos de transferência no conceito sociológico e cultural-teórico da tradução, em duas categorias: estudos pós-coloniais, desenvolvidos por (Bhabha, 1994; Bachmann-Medick, 2008; Spivak, 2008) e estudos de tradução pelos autores Stoll, 2008; Buden e Nowotny, 2008; Benthien e Klein, 2017.

¹¹⁵ Um dos expoentes pesquisadores nos estudos pós-coloniais. Recebeu, no ano de 2012, o prêmio Padma Bhushan no campo da literatura e educação. É responsável por desenvolver conceitos-chave do campo, como hibridismo, mimetismo, diferença e ambivalência; estes, de acordo com sua teoria, descrevem maneiras pelas quais pessoas colonizadas resistiram ao poder do colonizador. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1387/bhabha1.pdf?sequence=1>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

contínuo de tradução. A tradução é um conceito cultural-teórico que tem origem em estudos de traduções e estudos pós-coloniais e que eu tenho desenvolvido para pesquisas do corpo e dança. (KLEIN, 2018, p. 2)

Observamos, também, a utilização do termo transmissão em autores como Pereira (2015) e Martins (2015), “o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico etc.” (MARTINS, 2015, p. 66).

Recorremos, neste sentido, às reflexões sobre tradução poética propostas por Haroldo de Campos (2004), que determina a *teoria da transcrição*, na qual evoca uma postura de fidelidade diante das traduções poéticas, tendo tanto a forma como conteúdo importâncias equivalentes. A *transcrição* elaborada diante da poesia nos inspira a sugerir um termo propício para o que tentamos elaborar mediante o conhecimento de passagem, herança e transferência na dança.

Transmissão ou tradução não nos parecem termos exatamente adequados, talvez sejam eles complementares. É importante, todavia, discutirmos estes conceitos para compreender o que agrega e como isso se relaciona em nossa língua e nas pesquisas das artes do corpo.

A bailarina brasileira, Luiza Braz Batista (*1987), que atuou em diversas remontagens, como o clássico *A Sagração*

da *Primavera*, de Pina Bausch, em *Frauenballett* (1980) e *Affekt* (1988), ambos da também alemã Susanne Linke, relatou-nos, em entrevista para esta pesquisa, quando perguntamos a respeito de sua relação com o material coreográfico aprendido, o seguinte: “Não vejo como tradução, pois para mim traduzir significaria que eu estaria tratando de duas linguagens distintas” (BRAZ, 21/04/2019).

Por outro lado, a palavra transmissão tem origem no latim e remete à ideia de passagem de um lugar a outro, o que se revela bastante próximo ao que entendemos que ocorre na passagem processual do conhecimento em dança. É possível recorrer à sociobiologia¹¹⁶ e/ou à memética¹¹⁷ para perseguir caminhos da transmissão cultural; pelo menos, esta realidade já foi perseguida pelo biólogo evolutivo Clinton Richard Dawkins quando criou o conceito:

Precisamos de um nome para o novo replicador, um substantivo que transmita a ideia de uma unidade de transmissão cultural, ou uma unidade de *imitação*. “Mimeme” provém de uma raiz grega adequada, mas quero um monossílabo que soe um pouco como “gene”. Espero que meus amigos helenistas me perdoem se eu abreviar mimeme para *meme*. Se servir como consolo, pode-se, alternativamente, pensar que a palavra

¹¹⁶ A sociobiologia foi criada em 1975, por Edward Wilson. Ela é uma ciência que propõe a síntese entre dois objetos que, em geral, são estudados separadamente: as sociedades humanas e as sociedades de outros animais.

¹¹⁷ Este conceito surge em 1976, por Richard Dawkins. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732013000100011. Acesso em: 21 de outubro de 2019.

está relacionada com “memória”, ou à palavra francesa *même*. (DAWKINS, 2001, p. 214. Itálicos do autor.)

O termo transmissão, de acordo com a professora Klein (2018), estaria bastante conectado com as ciências biológicas, já, tendo a origem nas ciências humanas, a palavra tradução seria mais adequada para o sentido que se busca nas artes.

Compreendemos que artistas desenvolvem criativamente, há anos, a construção do conhecimento, entretanto, reconhecemos que com a ampliação das artes na academia é necessário nomear conceitos e adaptar a linguagem para essa área. Acoplar o conhecimento, os fazeres e os processos de criação são parte disto. Desta maneira, entender como e onde perpassa toda esta conjuntura é uma oportunidade de apropriação e enriquecimento da própria área das artes corporais. É neste sentido que averiguamos o conceito com o qual almejamos dialogar.

Se, por um lado, traduzir é trair, e grande parte das pesquisas na área está em língua estrangeira, não faria sentido traduzirmos ao “pé da letra” estudos anteriores ao nosso que dialogam com traduções e as transmissões na dança; estamos em busca de encontrar sentido ao que faz sentido, de fato, em relação ao estudo das artes corporais. O conhecimento incorporado de Hastrup (1996) é uma realidade antropológica; uma realidade também aos artistas e que reafirma, ainda mais, os processos

desenvolvidos ao propormos uma pesquisa através da prática; aquele, entretanto não resolve o conceito que se relaciona às práticas de traduções corporais e ou da transmissibilidade.

No trajeto deste estudo, consideramos ambas as definições coerentes, tudo dependendo do olhar de origem. Pedimos licença para citar a nós mesmos sobre esta questão, também refletida nos enlaces e entrelaces deste trabalho, mas que, especificamente, ressaltamos no Terceiro Enlace *...labirintos intermitentes...* (páginas 142-143)

as traduções, transformações que se manifestam diferentemente no corpo de cada um que dança que faz com que a própria dança se perpetue na história, que continue viva e dançante. A repetição do gesto faz com que o intérprete adquira seu repertório de movimento e “todo texto é a absorção e a transformação de outro texto” (LUNAY, 2013, p. 92). Consideramos que na dança acontece um processo, o qual denominamos de *transmissibilidade*, sendo esta arte apta a uma condição de passagem entre os corpos por uma habilidade maior, que se dá na relação do corpo presente.

A transmissibilidade, termo impulsionador do presente trajeto, direciona o olhar para o ator que transmite a peça, a obra, o conhecimento; o termo tradução seria uma ação realizada pelo indivíduo que recebe, ou seja, o herdeiro, e não por quem transfere o conhecimento, no caso o artista criador “original” da obra, ou algum sucessor. Compreendemos, portanto, que a tradução estaria relacionada mais com o aprendiz do que com o mestre, e a transmissibilidade mais com o mestre que com o aprendiz.

A pessoa que apreende, de alguma maneira, pode vir a ser uma possível condutora e transformadora do conhecimento aprendido, este trânsito estará relacionado a diversos fatores, desde a ótica pela qual esta pessoa se circunscreve bem como por suas próprias escolhas, conscientes e/ou inconscientes do relevo dado aos processos de aprendizagens, além disso, o esquecimento é também condutor do que se perpetua no tempo/espço.

Transmitir e traduzir são duas ações que dialogam mutuamente e revelam um pouco a respeito do trajeto dos conhecimentos corporais nas artes da cena, não poderíamos deixar de recorrer a outro ingrediente chave desta “receita”; o afeto. Os atravessamentos corporais que transitam por este conhecimento da corpo-oralidade são permeados de afeto; o afeto, ligado ao verbo afetar, o que move a alma, afeto como aquilo que movimenta que mexe com o eu; um espaço subjetivo. É nesta subjetividade que acontecem as transferências permitindo que seja possível dialogar com conhecimentos distintos e, ainda sim, manter-se fiel à essência.

A dança, constituída por relações ininterruptas com o mundo, não pode ser analisada no isolamento de quem vive, uma vez que ela é fruto das relações que se tem com o todo; o mundo nunca vai deixar de se relacionar com o indivíduo, ou seja, transformamos o mundo incessantemente, assim como o mundo também nos transforma e é nesse dialogo que a dan-

ça se constitui e ganha forma. Em processos de passagem na dança, observamos que a afetividade é um fio condutor dos trajetos, em especial quando a transferência acontece de corpo a corpo, não como uma encomenda ou produto a ser comprado.

O que pode (e frequentemente precisa) permanecer daquilo que se inscreve no repertório, nas práticas não arquivais? Somos a continuação de alguma coisa, assim construímos nossa identidade/pesquisa e lapidamos as heranças adquiridas ao longo dos afetos encontrados. Nesta perspectiva, é importante ter pessoas comprometidas com o propósito da transferência, de dar sentido ao “velho”, estar disposto a conduzir em si o segredo do outro, para então transcender a *transmissibilidade* do movimento.

04

QUARTO ENLACE:

*No coração uma semente
ou um rio de (des)encontros*

4

QUARTO ENLACE:

no coração uma semente ou um rio de (des) encontros

COREOGRAFIA: CRIAÇÃO COLETIVA

DANÇANDO: LUIZA BANOV, RODRIGO OLIVER & JULIA GIANETTI

ORIENTADORAS ARTÍSTICAS: SUE GILES E PENNY BARON

VÍDEO: Danilo Trimer

No coração uma Semente. 2015. (Teaser) 4'.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uy5f3Z7IMs4>.

No coração uma Semente. 2015. 31'27''.

Disponível em: <https://youtu.be/LZJYc9-MfAk>

O rio dentro de mim... 2016. (Teaser) 1'52''.

Disponível em: https://youtu.be/Y3ID_xVj8VY

O RIO DE ENCONTROS. (Teaser) 1'20''

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y1XnZkhQT8I&t=5s>.

O RIO DE ENCONTROS. (Teaser) 1'53''.

Disponível em: <https://youtu.be/7PMCmu3NM5E>.

**VARAL DE
MEMÓRIAS IV_1**

Figura 99 - *No coração uma semente* (2015). Cena I. A fotografia, realizada de dentro da cena, permite a percepção tida pelo público que também estava, parte dele, no palco. De costas: Julia Gianetti, Luiza Banov e Rodrigo Oliver.

Foto: Nanah D'Luize, 2015.

Figura 100 - Cena "Peixinhos". SESC Piracicaba. Nesta cena os bailarinos saltam com as garrafas pet (cenário interativo) como se fossem "peixinhos de um rio". Observe a relação do cenário que, por estar em cima, permite interatividade, tanto corporal como visual, para os bebês que estavam deitados no chão.

Foto: Nanah D'Luize, 2015.

Figura 101 - Cena de interação, SESC Piracicaba. O bailarino Rodrigo Oliver estabelece uma relação com o bebe, criando a possibilidade do jogo. Em segundo plano é possível observar o público que optou por assistir a interação acontecer.

Foto: Nanah D'Luize, 2015.

Figura 102 - Cena Final. SESC Piracicaba. Cena final da peça, na qual o cenário, já desconstruído, convida a todos para juntos realizar o fechamento da experiência.

Foto: Nanah D'Luize, 2015.

4.1

HIBRIDISMO E LINGUAGENS EM TRANSIÇÃO

Existem muitas formas diferentes de trabalho e de se trabalhar, e acreditamos que, se bem elaboradas, podem ser positivas. Na Austrália, por exemplo, uma companhia de mais de vinte anos de teatro interativo trabalha muito nesse viés. A base do grupo está na administração, um grupo de três integrantes aproximadamente; uma Diretora Artística, uma Produtora Executiva e uma Coordenadora de Projetos. E possuem, em seu “time” de trabalho, mais de vinte artistas, entre visuais, músicos, bailarinos, atores. Mas que não se encontram diariamente e não possuem uma rotina de trabalho juntos. Entretanto, são convidados para participarem de projetos específicos. Este grupo possui, desta maneira, vários elencos e pode se apresentar em diferentes partes do mundo simultaneamente. Os projetos podem ter duração de dois ou três meses e, aí sim, nesse período a equipe de cada projeto se encontra com rotina para desenvolver o mesmo.

A rotina que esboçamos acima é bastante conhecida em algumas artes; as orquestras ou os músicos podem muito bem trabalhar dessa maneira, pois têm a possibilidade de ensaiar à distância. Por outro lado, quando pensamos nas artes da cena, a presença ainda é um desafio. Como resolver este dilema de TEMPO-ESPAÇO na arte da presença? Como ser ausente/presente? O mundo atual nos aproximou muito e isto nos impulsiona a cada vez estar mais presentes uns com os outros, mas em uma nova forma de presença, que muitas vezes acaba por ser via mídias sociais, ou seja, uma presença virtual. Relacionamos cotidianamente com pessoas em diferentes cidades, estados e até países. É possível, inclusive, realizar formações e aulas através do meio digital; fato que ampliou muito as formas de pesquisa, formação e trabalho.

No movimento de reconfiguração de trabalho e formação docente, outro aspecto parece constituir objeto de consenso: a possibilidade da presença das chamadas “novas tecnologias” ou, mais precisamente, das tecnologias da informação e da comunicação (TIC). Essa presença tem sido cada vez mais constante no discurso pedagógico, compreendido tanto como o conjunto das práticas de linguagem desenvolvidas nas situações concretas de ensino quanto as que visam a atingir um nível de explicação para essas mesmas situações. Em outras palavras, as TIC têm sido apontadas como elemento definidor dos atuais discursos do ensino e sobre o ensino, ainda que prevaleçam nos últimos. Atualmente, nos mais diferentes espaços, os mais diversos textos sobre educação têm, em comum, algum tipo de referência à presença das TIC no ensino. (BARRETO, 2004, p. 1182)

No ano de 2009 já acontecia o projeto de pesquisa liderado por Rosa Coimbra e Susi Martinelli, “Mesmo à distância eu ainda quero falar...”¹¹⁸, como o próprio nome diz, já era uma busca de dialogar com os “tempos modernos”. Neste projeto, criávamos em distância, mas com um roteiro e direção em comum, e depois nos juntávamos e em uma semana, a direção fazia algumas amarrações e apresentávamos a peça juntos.

Encontramos em Mill (1999) que:

O estágio de desenvolvimento tecnológico que estamos experimentando atualmente trouxe consigo inéditas possibilidades de comunicação ou interação entre sujeitos; isto é, trouxe-nos novas possibilidades de experimentar tempos e espaços – a experiência espaçotemporal dos homens depende do desenvolvimento tecnológico da época considerada. Isso também é verdadeiro no âmbito do trabalho e da educação. Aliás, tempos e espaços escolares constituem fatores fundamentais para a compreensão do processo e desenvolvimento do trabalho pedagógico [...] As tecnologias de informação e comunicação – típicas do nosso tempo e mais presentes no processo de trabalho a distância – interferem na experiência com o espaçotempo de determinado grupo social. (MILL, 1999, p. 38)

Apesar de não termos o objetivo de esgotar esta discussão no presente texto, é possível encontrar maiores informações a respeito em Barreto (2004), Mill (1999), Levy (1993, 1996, 1999), entre outros. Neste sentido, à medida que abordamos processos de criação, parece compreensível que certa fragmentação também seja um dos resultados deste procedimento, talvez devido à atual diferença na percepção do espaço/tempo; deste modo, sem querer aprofundar na filosofia deleuziana, consideramos que a noção de fragmentação do indivíduo, que passa a se ver enquanto um ser *desterritorializado*¹¹⁹.

A relação deleuziana de *territorialização* e *desterritorialização* nos remete assim aos deslocamentos inerentes aos processos de criação apresentados na presente tese e que se configuram no caminhar entre a experiência, memória e a transmissibilidade permitindo o indivíduo se deslocar no território do entre das relações que se depara no caminho. Se a fragmentação pode vir a ser uma característica da contemporaneidade, o que dela podemos aproveitar e agregar nos processos criativos em dança e acessarmos com profundidade a poesia do momento?

Tendo a dança como base de nosso entendimento do mundo, conhecer o trabalho do grupo *Polyglot Theater* nos proporcionou horizontes. Através de seu teatro experimental e interativo eles possuem como objetivo encorajar o espectador a fazer do simples, grandes criações; desta maneira, inspirados pelo universo das crianças eles criam “molduras artísticas” que podem ser coloridas através da interatividade do público para com o trabalho cênico. Essas molduras às quais nos referimos, são como caminhos apresentados dentro da proposta cênica, para o público interagir.

¹¹⁸ Do qual tomamos parte e já citamos no Terceiro Enlace, p. 139.

¹¹⁹ Este é um conceito central na obra de Deleuze e Guatarri e propõe uma ação de desordem e fragmentação, de um “olhar estrangeiro” no sentido de buscar novos saberes.

Esta companhia, que possui uma sólida e admirável gestão, de mais de vinte anos de estrada, através de seu trabalho atinge uma gama diversificada de público tanto na Austrália como em países da Ásia, Europa, América do Norte e Sul, estando pela primeira vez no Brasil no ano de 2015 através do Núcleo Dédalos¹²⁰ de pesquisa em movimento. Uma notável característica do grupo é que o mesmo atua em várias frentes, tanto pedagógicas quanto artísticas, fazendo de sua arte motor para a criação e comunicação entre povos.

Com obras elaboradas para diferentes espaços físicos tanto para teatros convencionais como para lugares alternativos, como a rua, por exemplo, o grupo expande suas criações artísticas para salas escolares e projetos sociais através de encontros pedagógicos e interativos; essas características nos estimulam fortemente, pois apresentam uma união simbiótica no que se refere à formação de público e interação social.

Como mencionado anteriormente, no ano de 2015, recebemos a diretora artística e uma integrante do *Polyglot Theater*, respectivamente Sue Giles¹²¹ e Penny Baron, para uma residência de dez dias em São Paulo - Brasil, mais especificamente nas cidades de Piracicaba e São Paulo¹²². Ao longo deste período foram realizadas experiências de criação em torno do corpo cênico, diferentes espaços, a construção/utilização de pequenos objetos cênicos e cenários que são realizados pelos próprios atores e compartilhados com o público.¹²³

Esta breve imersão no trabalho do *Polyglot Theater* foi suficiente para instigar ainda mais nossas ideias de experimentação em dança e diferentes teatralidades diante de tantas possibilidades inventivas do grupo, a exemplo disto citamos sua obra *Tangle*¹²⁴ (2012), trabalho que agrega o espaço alternativo e interatividade através de uma estrutura composta por um emaranhado de fitas coloridas passíveis, conforme a interação do espectador, de transformar a paisagem ao redor.

Desta maneira, as vivências deste encontro nos conduziram a uma conversa e experiência que seguem para além de vídeos, livros, YouTube, foi, em verdade, uma grande honra poder trocar com duas artistas tão qualificadas que se dispuseram a cruzar oceanos para dialogar conosco, em um tema ainda pouco explorado no Brasil, como o teatro interativo. Com o intuito de que possamos vasculhar o diversificado material artístico, inovador

¹²⁰ Dirigido por Luiza Banov, este Núcleo, sediado no interior do Estado, tem como um de seus objetivos descentralizar a produção em artes e difundir a pesquisa do movimento enquanto linguagem artística.

¹²¹ Diretora artística do *Polyglot Theater* desde 2000, tendo escrito 14 obras para o grupo. Guiou o grupo para um novo território de obras participativas, ampliando a integração e inclusão com a comunidade.

¹²² Dentro das atividades desenvolvidas pelo Polyglot Theater, em São Paulo, foi realizada uma Oficina para alunos do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, durante a Semana de Licenciatura - 2015, ministrada pelas duas docentes que trouxeram ricas trocas e aprimoramento, dentro dos paradigmas desenvolvidos pelo grupo.

¹²³ Link para as imagens selecionadas da residência artística realizada em Piracicaba, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uy5f3Z7IMs4>. Acesso em: 15 de janeiro de 2020.

¹²⁴ Disponível em: <http://www.polyglot.org.au/performances/tangle/>. Acesso em: 20 de abril de 2016.

e inspirador das ações cênicas do *Polyglot Theater*, mas também, encontramos na artista Sue Giles, diretora do grupo, desejo para compartilhar sobre sua metodologia de criação cênica, a qual muito tem a agregar à dança e suas teatralidades. Giles, nas criações para o *Polyglot Theater*, sugere novos espaços dentro de espaços já existentes, que nos levam a questionar a permanência tão pertinente ao entendimento da dança.

Na abordagem ontológica que encontramos em Vieira (2008), este nos aponta para compreender o conceito de *Umwelt*, trazendo a particularidade do olhar de cada indivíduo para o mundo como que resultante de sua própria complexidade, ou seja, o “universo particular”, “privado”, proposto primeiramente por Uexküll (1992 apud Vieira, 2008). Assim, afirma Vieira (2008, p. 112) que “a dança é exploração e vivenciação do espaço-tempo, consistindo em um sistema de enorme complexidade e, finalmente, consistindo em uma maneira sofisticada de conhecimento”.

As estruturas coreográficas se transformaram enormemente com o passar dos anos; desde a utilização do plano “bidimensional” como nas cortes francesas, à descoberta dos volumes do corpo e de novos planos espaciais. Com a chegada da modernidade na dança, até mesmo o rompimento da quarta parede¹²⁵, ação marcante das obras da renomada e já citada artista Pina Bausch, que inclusive agregou à dança o uso da voz através das palavras ou de canções. Neste sentido, a dança ganhou espaço na arquitetura das cidades, desintegrando e reintegrando coreograficamente suas estruturas.

Direcionando nosso olhar para a Teoria Geral dos Sistemas, proposta por Bunge (1979) e tal qual nos aponta Vieira (2008) podemos compreender que dentre seus parâmetros básicos ou fundamentais, o da *permanência* traz intrínseca a questão de “o que são as coisas e porque são no tempo? [...] as coisas ou objetos, a partir do momento em que se tornam existentes, ‘tentam’ durar, tentam permanecer [...]” (VIEIRA, 2008, p. 33). Ainda, como segundo parâmetro, temos o *ambiente*, que de maneira simplista seria o local onde os eventos acontecem, e que por fim, permite o terceiro parâmetro, a *autonomia*, que de acordo com Vieira (2008) é gerado por estoques acumulados no sistema e que permitem a “função memória” da repetição como solução de sobrevivência, tendo como forte exemplo, na biologia, o código genético.

Neste sentido, compreendemos que a coreografia gera forma, permanência no tempo/espaço, se processa e pode existir na memória; *Polyglot Theater*, por outro lado, rastreia a escrita de sua “polyglota-grafia” e deixa espaços para o público interagir, defronta, desta maneira, as relações de espaços e tempo de obras coreográficas clássicas e tradicionais, abrindo novas portas e olhares tanto para bailarinos como para as artes em geral.

¹²⁵ Encontramos em Oliveira (2014), sobre o trabalho da coreógrafa Pina Bausch, que “a quebra da quarta parede, com o intuito de mostrar aos espectadores os mecanismos teatrais e criticar as representações convencionais; confrontação direta com o público”. (OLIVEIRA, 2014, p. 36).

De acordo com esta perspectiva, supomos que uma das grandes necessidades dos artistas da dança em relação a sua arte, ou se não for muito dizer que a busca do ser humano, para além de permanecer, é a de pertencer; e, neste sentido, entendemos que a coreografia em muito se relaciona com a necessidade de pertencer, seja no tempo/espço, em grupos determinados e/ou linguagem. Como seria isso através da proposta artística do grupo australiano? Seria possível a unidade de uma obra coreográfica atravessar a sociedade, ainda que permaneça fiel aos seus impulsos originais?

Sua coreografia, música, adereços, cenografia se expandem assim para os centros urbanos, em relação aos espaços e arquiteturas existentes, propondo novos olhares entre artista e público, e até mesmo tornando-se quase que perdurável uma vez que captada pelas lentes de câmeras, e/ou mesmo editadas por programas computacionais. *Polyglot Theater* também faz uso das ferramentas tecnológicas para engrandecer sua obra, relacionando-se com as questões espaciais e territoriais de nosso tempo; na obra *Musical Chair* (2003)¹²⁶, por exemplo, o grupo se utiliza de tecnologia para estimular o corpo e movimento do espectador através de cadeiras que possuem conexões para corresponder de forma sonora com o movimento do público que esteja sentado nela.

Neste sentido, ressaltamos que as questões do corpo, vídeo, tecnologia, apresentadas pelo trabalho do nosso objeto de pesquisa, propõem grandes reflexões. Para a pesquisadora Rothfield (2016, p. 7), “Na dança o trabalho se mantém no corpo. Corpos possuem história, um passado genealógico que nos informa o presente e suas condições do futuro [...] a prática coreográfica está ligada à história do corpo, e a coreografia depende do corpo como elemento material de trabalho.”¹²⁷ (Tradução nossa).

Como o corpo responde à aprendizagem, à circulação e compreensão do tempo, das intenções, do espaço, da possibilidade de poder elaborar uma dança para si e para os outros? Neste trabalho de pesquisa foi importante compreender o espaço dado ao público para usar o corpo e participar, saindo da situação passiva, para, a partir de seu corpo construir a cena junto com os artistas. O corpo, da forma como o entendemos, é um espaço de atravessar, um lugar de reunião, o fim ou o começo do conhecimento interno, das pesquisas e diálogo inerente das relações; assim acreditamos que o olhar lúdico e contemporâneo de *Polyglot* pôde somar em muitos os questionamentos do corpo, dança, e suas teatralidades enquanto arte que se transporta para além do tempo.

¹²⁶ Disponível em: <http://www.polyglot.org.au/performances/musical-chairs/>. Acesso em: 20 de abril de 2016.

¹²⁷ “In dance, work remains in the body. Bodies have a history, a genealogical past which informs the present and conditions the future... the practice of choreography is linked to the history of the body, and that choreography depends upon the body, as an element of the work’s materiality.” (ROTHFIELD, 2016, p. 7.)

4.1.1

REGISTRO DE CRIAÇÃO

Figura 103 - Roteiro de *No coração uma semente* (2015). Piracicaba, São Paulo. Sue Giles utilizava-se bastante do artifício do papel em rolo. Um papel comprido no qual a diretora desenhava as cenas como um roteiro ou guia para que os artistas pudessem seguir nos ensaios.

Foto: Luiza Banov, 2015.

**Figuras 103.1
e 103.2 -**
Desenhos elaborados
durante o workshop mi-
nistrado no SESC Pira-
cicaba.

Foto: Luiza Banov, 2015.

Goleiros ainda perde
 Imagens dos goleiros as imagens
 humanas.
 Goleiros o sangue, o barulho,
 A mudança de forma do
 céu nos céus e depois no chão
 As goleiros tem imagens muito
 forte.
 Como o corpo de quem assiste
 responde o público
 Rodrigo sempre presente
 Rodrigo como um anjo guardião
 no fim dos dias.
 A diferença entre os três
 artistas, mas com uma
 "superioridade" entre eles.
 muito pura.

Figura 104 - Reflexões e impressões. Este registro foi realizado por uma das participantes da residência artística realizada do SESC Piracicaba. Foi quando os bailarinos apresentaram pela primeira vez a composição realizada antes da chegada das australianas no Brasil; a partir destes vinte minutos de grafias corporais foram "costurados" jogos e composições interativas à obra. Foi uma decisão elaborar vinte minutos de "dança/coreografia" para na chegada das australianas, termos algum elemento concreto com o que trabalhar. Todas as escolhas estéticas/poéticas, entretanto, foram do grupo.

Foto: Luiza Banov, 2015.

Figura 105 - Reflexões e impressões II. Aqui seguem as impressões e percepções do que os artistas residentes perceberam. Nota-se que grande parte dos relatos dialogam com questões profundas do ser humano, como lama, sangue; na época foi feita uma relação entre a criação e a catástrofe de Mariana¹²⁸; é interessante refletir como esta percepção foi transformada a partir dos jogos interativos inseridos nas cenas.

Foto: Luiza Banov, 2015.

¹²⁸ Dia 5 de Novembro de 2015 ocorreu o rompimento da barragem na cidade de Mariana, Minas Gerais, resultando em 18 mortes e um desaparecido.

Figura 106 - Reflexões e impressões II. Esta anotação é continuidade das anteriores, mas é também o momento no qual outra reflexão é feita: como fazer de uma mesma obra múltiplas possibilidades de comunicação, com e sem interatividade, espaços diversos e diferentes faixas etárias e ainda sim mantendo a obra como unidade.

Foto: Luiza Banov, 2015.

Figura 107 - Processo de criação no Núcleo Dédalos, Piracicaba. Nesta foto é possível ver parte do processo de criação que aconteceu na sede do Núcleo Dédalos em um dos dias da estadia de Sue Giles e Penny Baron, em Piracicaba. Na foto, respectivamente, os artistas Julia Gianetti, Luiza Banov e Rodrigo Oliver.

Foto: Ivy Calejon, 2015.

Figura 108 - Processo de Criação II. Núcleo Dédalos, Piracicaba. Entre garrafas, Sophia de apenas dois meses, sendo observadora e propulsora das ações criativas em pesquisa. Ao fundo a bailarina Penny Baron.

Foto: Ivy Calejon, 2015.

Figura 109 - Processo de Criação III. Núcleo Dédalos, Piracicaba. Entre as garrafas, cenário e adereço cênico da peça, Sophia Ferreira Banov.

Foto: Ivy Calejon, 2015.

Figura 110 - Processo de Criação IV. Núcleo Dédalos, Piracicaba. Sue Giles e Penny Baron propondo o jogo do equilíbrio com as garrafas de cabeça para baixo.

Foto: Ivy Calejon, 2015.

4.1.2

ROTEIRO COREOGRÁFICO

ROTEIRO DE PESQUISA INICIAL

(anterior à chegada das australianas)

Momento 1

De pequenos olhares se faz a vida,

Gestos, ruídos, sons,

Movimento, brincar.

- explorando sentidos

- essência do movimento

Elemento cênico de exploração: garrafa *pet*;

Momento 2

Construção do “rio”,

O mundo de dentro imerso no de fora,

Lançar sementes fora de nós,

Em eterna expansão,

Uma aventura em si...

Nascente, chuva, reciclagem natural;

Momento 3

Atravessar o rio,

Pedra que dá forma ao movimento da água;

Encontros e momentos;

Pássaros em volta do rio, rio em constante movimento e pássaros parados;

Instinto, peixes que nadam contra correnteza;

Momento 4

Estamos todos interligados em um emaranhado sutil.

Um lugar a (re)descobrir!

A gente nasce e renasce, várias formas de nascer, várias formas de morrer, parto;

ROTEIRO

(após residência realizada)

Diagonal entrada

(os três intérpretes se encontram na diagonal, público entra, cena já começou).

Barulho da água,

Ondas que nos levam aos peixinhos / piracema

(saltos e giros no centro do espaço cênico).

Suspensão e peixinhos acontecem em câmera lenta.

Garça – inicia através do olhar e depois expandimos os movimentos para os membros.

Aqui também iniciamos o primeiro contato com o público, o primeiro convite ao público para a cena.

Assim, entregamos o elemento cênico (garrafas) ao espectador.

*Primeiro jogo: SIGA O MESTRE.

*Segue com o jogo das garrafas (que é definido no momento e de acordo com a faixa etária do público).

Começamos, então, a espalhar as garrafas pelo espaço, transformando em um “tapete de garrafas” / cada intérprete encontra um momento para se vestir do tule.

Caminho de gnomo, vai até guardar as garrafas nas caixas de papelão.

*jogo dos tapetes, crianças são levadas pelo espaço;

Colocamos as crianças e adultos no espaço;

O tule se desenrola das costas de cada intérprete;

*jogo da contemplação e relaxamento.

Seguimos para a grande caminhada, ou grand finale!!

Figuras 111 e 112 -

A primeira oficina foi realizada no dia 25 de novembro na Universidade de São Paulo, ECA/USP "A GRANDE JANELA: Convidando as crianças para a prática", oficina pedagógica para artistas e arte-educadores.

Fotos: Autor desconhecido, 2015.

**Figuras 113,
114 e 115 -**
Residência Artística
aberta à cidade.
SESC Piracicaba.
Fotos: Ivy Calejon, 2015.

4.2

CAMINHOS PARA O ENCONTRO: *criar espaços para uma dança*

Como citado acima, atualmente somos permeados por uma rapidez e quantidade de informação que absorvemos instantaneamente, o que nos conecta com universos diversos e distantes. No mundo artístico essa aproximação, além de importante, é fundamental, pois assim sabemos e conhecemos trabalhos diversificados, permeados de outras culturas, que resultam em caminhos nem sempre traçados por nós, mas que nos igualam pela universalidade da linguagem poética e humana; mesmo que não falemos a mesma língua e que não tenhamos o mesmo “pano de fundo” cultural, é incrível perceber como a arte acessa o outro em sua universalidade, ao menos esta foi uma constatação que pudemos perceber no encontro com as artistas australianas, tão distantes territorialmente de nós, porém tão próximas no que tange às buscas e inquietações humanas por meio da arte.

A interação, proposta pelo *Polyglot Theater* se revelou significativamente inovadora, já que não só o artista interage com o público, mas o espectador é convidado a ser uma parte ativa da cena, desde a maneira como o grupo propõe a utilização do espaço, dos materiais cenográficos e adereços acontece sutilmente o “convite” próprio do evento cênico, e o espectador pode ou não entrar no jogo. Além disto, o grupo atua solidamente em frentes pedagógicas e possui, neste sentido, uma gestão eficiente para dialogar em ambos os contextos.

Assim, temos conhecimento que desde os anos 1970 o espectador passa a ter papel significativo nas pesquisas teatrais, sendo, atualmente, considerado por muitos como coautor de obras juntamente aos artistas e isto também foi um tema relevante para este processo, tendo em vista que um de seus focos foi a interatividade do público. Foi também nos anos 70 que surgiu o que foi denominado de teatro coletivo; nesta forma teatral, a criação é feita, como o próprio nome já diz, coletivamente sem hierarquias estabelecidas. Algumas controvérsias em relação a ele sempre existiram, pesquisas relatam que este foi taxado por muitos como sendo amador e com falta de técnicas específicas de treinamento e preparação do ator, indícios em relação a isto são justificados pelos pesquisadores pela “dificuldade de driblar os impasses econômicos de manutenção de uma cooperativa que resultaram, muitas vezes, na dispersão e/ou dissolução dos núcleos. E também a sustenta-

ção do estandarte da anarquia enquanto modelo ideológico e organizacional.” (FISCHER, 2003, p. 20). Curiosamente, encontramos que até mesmo,

[...] Grotowski, que critica a pessoa do diretor, afirmou que a criação coletiva significaria “incompetência coletiva”. Parece-nos que o polonês tem razão, pois quando falamos de Arte de Stanislavski, o Teatro Imediato de Peter Brook, do Living Theater de Julien Beck e Judith Malina [...] estamos falando explicitamente daqueles que lhes imprimiram as linhas características. Sem ele, muito provavelmente, tais grupos não teriam mantido a continuidade de trabalho... (SILVA, 1981, apud FISCHER, 2003, p. 17)

Esta forma de criar, com o passar dos anos, desdobrou-se no teatro colaborativo, que parece ter sido a junção do teatro coletivo dos anos 70 com a consolidação de grupos teatrais nos anos 80¹²⁸. Como definição encontramos que,

O processo colaborativo é um modo de organização dos artistas que pressupõe a participação horizontal dos colaboradores. Tal horizontalidade é pautada pela ideia da inexistência de uma figura detentora do poder no processo. A criação colaborativa se expande no Brasil principalmente a partir de 1990 quando grupos teatrais estão voltados a esta pesquisa. (BARSELLI et al, 2018, p. 88)

O que os estudos relatam, porém, é que apesar das criações dos anos 90 em diante ganharem cada vez mais um tom colaborativo, “existe, na sua maioria, a necessidade de alguém para orientar e coordenar o trabalho” (FISCHER, 2003, p. 212), pois muitos artistas/pesquisadores não reconhecem sua funcionalidade, portanto notamos que mesmo em grupos que se estruturaram em bases coletivas, a presença de um líder diretor faz-se necessária, entretanto o papel do diretor vem sendo redimensionado na cena brasileira constantemente.

Como citamos no tópico anterior, *Polyglot Theater*, apesar de propor uma criação e linguagem colaborativa, possui claramente uma diretora bastante experiente (esta experiência, vale ressaltar, existe devido aos próprios anos de trabalho; ou seja, para se ter uma linha, é necessário o primeiro ponto). Sua presença e orientação foram fundamentais para o trabalho que realizamos em tão pouco tempo (dez dias presenciais entre chegadas e partidas). Nosso diálogo, contudo, iniciou-se antes do projeto aprovado, e era importante comunicar tanto aos colaboradores do Brasil quanto ao *Polyglot* as estratégias a serem traçadas. O desafio, dessa forma, foi equilibrar as demandas burocráticas com as organizacionais, os artistas colaboradores e os artistas “oficineiros”; organizar os interesses do grupo e garantir que as dinâmicas fossem concretizadas; costurar e comunicar os desejos criativos do grupo e saber encontrar os momentos certos para interferir.

Compreendemos, assim como Fischer (2003), que a espontaneidade do ato criativo não é reduzida se firmada por alguma base de teoria ou coordenação do trabalho. Ao contrário, percebemos que, naquele momento, uma coordenação dentro do colaborativo apresentado se fez necessária no sentido de concluir os objetivos propostos. Sue Giles foi

¹²⁹ Disponível em: <http://www.portabrace.org/vcongresso/textos/historia/Eder%20Sumariva%20Rodrigues%20-%20Teatro%20anos%2080%20uma%20decada%20vazia.pdf>. Acesso em: 3 de março de 2019.

um forte suporte nessa lógica, encorajando a estruturação proposta, que teve início com conversas via Skype que se desmembravam nos ensaios físicos com os artistas convidados e desaguou na residência presencial.

A maneira como as obras do *Polyglot* nos propõem a experiência do espectador aguçou nosso trabalho de pesquisa, uma vez que dialoga com a dança em interação¹³⁰ com o público, como é o caso do trabalho *How high the sky*¹³¹ (2014) direcionado para bebês de 0 a 2 anos.

Este trabalho foi o que inspirou nossa aproximação poética com o grupo. O processo de criação deste trabalho também norteou as ações realizadas para a criação de *No coração uma semente*, e partiu do olhar focado dos bebês, em sua relação física e intelectual com o espaço. Sobre o processo de criação de *How high the sky*, Sue Giles, em entrevista realizada no ano de 2016, relatou:

Começar com o bebê nos fez mudar tudo o que preparávamos para este trabalho. Tivemos que nos tornar mais abertos, mais sensoriais, mais dispostos e capazes a deixar de lado o significado ao reconhecê-lo. A narrativa não tinha lugar no mundo dos bebês. Tivemos que nos tronar cada vez mais jovens em busca de reconhecermos o que um bebê antes da caminhada tem para oferecer a um espaço teatral. Isto era muito mais inesperado, intangível e profundo do que com as idades mais velhas. Ouvimos nossa dramaturga quando ela disse: “você está tentando definir o universo - você deve saber o que está perguntando”. Encontramos nossa pergunta central. Como adultos, podemos esperar ver o mundo como um bebê? Descobrimos por meio dessa pergunta que o mundo de um bebê é tão aberto, sem preconceitos, sem medo, aceitando e inclusivo como sempre seremos em nossas vidas. Precisávamos, então, ver como esse estado de ser poderia se tornar a premissa teatral de um trabalho para adultos e crianças experimentarem igualmente.

Neste sentido, dou voz para a pesquisadora Salles (2007),

Não se pode tratar forma e conteúdo como entidades estanques. Se, por um lado, vê-se o conteúdo determinado ou falamos através da forma, isto é, a forma como um recipiente de conteúdo, não se pode negar que a forma é a própria essência do conteúdo [...] A concretude dos rascunhos, esboços e ensaios está diretamente ligada à materialização da obra, ou seja, à formalização do conteúdo. O desenvolvimento da obra vai se dando na contínua metamorfose – no surgimento de novas formas. (SALLES, 2007, p. 73)

Entendemos, desta maneira, que o conteúdo se constitui pela forma e que ambos são amalgamados pelos trajetos que os constituem, fato que nos leva, na presente discussão, a adentrar a um momento específico e central do trabalho elaborado ao longo do breve encontro intercultural. Os grupos não se conheciam e, sabendo que teriam um curto período para trabalho, os artistas colaboradores do Núcleo Dédalos trataram de iniciar a poética que iria nortear o encontro.

¹³⁰ Temos conhecimento de trabalhos no Brasil que buscam esta interatividade, exemplo a isto citamos a Cia Balangandança com *Ninhos-performance para grandes e pequenos* (2013), *Presente! Feito da gente* (2018), entre outros que podem ser vistos no site: http://balangandanca.com.br/?page_id=20 e também o projeto *Jogo Coreográfico*, com direção e concepção da Professora Dr.^a Ligia Tourinho, disponível em: <http://jogocoreografico.blogspot.com/>. Ambos com acesso em: 17 de março de 2019.

¹³¹ Disponível em: <http://www.polyglot.org.au/performances/how-high-the-sky/>. Acesso em: 21 de fevereiro de 2016.

Não nos interessa aqui apresentar uma receita pronta, entretanto, vamos fazer uma breve descrição de como este estudo se desenrolou: os artistas interessados no processo criativo que frequentavam o núcleo naquele período começaram um *brainstorm* sobre temas relacionados à infância e a nossa cidade; assim, encontrávamo-nos uma vez por semana, quando discutíamos inquietações e praticávamos a aula conjuntamente. Dessa forma, após alguns encontros, cada intérprete criador propôs uma célula coreográfica de aproximadamente oito tempos de contagem. Ensinamos as células uns aos outros e as amalgamamos uma a outra, o que resultou na elaboração de uma dança com duração de vinte minutos, que serviria, então, como base para os jogos e interferências que iriam acontecer quando todos estivessem juntos.

Sobre isso Giles (2015) destacou, em entrevista que,

[...] este foi um catalisador útil durante todo o tempo em que estávamos lá. Os elementos que Penny e eu levamos para a residência foram uma justaposição interessante para a estrutura coreográfica da dança e sentimos que a abertura das possibilidades de movimento, jogo e materiais foi bem-vinda e absorvida pelo grupo.

Como a residência foi aberta para toda a comunidade de Piracicaba, no segundo encontro, o Núcleo apresentou a célula de vinte minutos para o grupo, que depois respondeu com impressões; os temas e as respostas que emergiram foram intensos: como se fosse a vida dando força, imagens de sangue, lama e água, o rio e sua natureza selvagem contrastavam com o corpo humano. Ocorre que após intervenção dos jogos investigados ao longo do processo de residência, os quais adentraram a cena e fermentaram o trabalho, o significado daquele “estudo” havia se transformado por completo.

Esta realidade nos atenta para questões dramáticas e de como a relação estabelecida entre dança e público, no caso as crianças, faz com que a cena transforme seu sentido. O desempenho da dança que o Núcleo trouxe foi uma forma distinta e o significado para o público foi perceptível, claro e pessoal. Ao se abrir isso para a resposta de crianças e crianças muito pequenas, o significado foi transformado.

Salles (2004) nos apresenta a reflexão de que forma e conteúdo estão intimamente ligados, uma vez que o conteúdo se manifesta a partir da forma. Além disso, a autora afirma que “O processo criativo é palco de uma relação densa entre o artista e os meios por ele selecionados, que envolve resistência, flexibilidade e domínio.” (SALLES, 2004, p. 72).

Como Luiza Banov tinha na ocasião uma bebê de dois meses, Sophia acabou sendo uma figura contribuinte da experimentação. A diretora Sue Giles relata, em entrevista por email (15/12/2015) sobre a experiência que:

Na observação, vi que o desejo dos artistas de jogar e atrair as crianças profundamente para o mundo criado era superar sua capacidade de manter a integridade da intenção do trabalho. Os dois mundos (performance de dança e peça interativa) quando combinados tiveram o potencial de trabalhar em conjunto, mas devemos reconhecer que o significado ou intenção de ambos foi irrevogavelmente alterado por causa da combinação. Não foi fácil. Desempenho - pedir uma audiência para assistir e desempenho em que um público é solicitado a participar são duas coisas completamente diferentes. Como o foco é deslocado e feito mutável, não podemos esperar que uma audiência siga o que criamos com a mesma atenção.

Ao combinarmos o jogo, a participação e a dança transformaram por completo o significado e o sentido do trabalho. Este breve exemplo, estudo, experiência nos faz crer, assim como nos aponta Salles (2004), sendo a forma o que constitui o conteúdo, invariavelmente, uma vez que a forma se modifica, o conteúdo e sentido também irão se transformar. Em verdade, a coreografia como condutora da peça, juntamente com a inserção dos jogos interativos, possibilitou o novo sentido à composição.

O teatro interativo, como proposto pelo grupo Australiano seria uma nova proposta de teatro, que possivelmente, surge a partir dos anos 70, mas a interação é algo que tem diferentes significados em compreensão em torno do mundo.

Agora que as coisas estão mudando tão rapidamente em termos de comunicação e envolvimento no mundo das ideias, acho que as pessoas estão mais dispostas a se envolver se tiverem algum tipo de relacionamento com o que está acontecendo. A interação faz isso - tocando, cheirando; em movimento, sendo convidado para contribuição pessoal. A conexão física e emocional muda assim que a parede invisível entre público e performance é dissolvida. Assim que o espaço entre eles diminuir. Isso precisa ser feito de maneira criativa - ou então paredes pessoais são rapidamente erguidas e há mais paredes na sala do que espaço! A interação é entendida de diferentes maneiras em todo o mundo. Na Austrália, chamamos isso de participação e, muitas vezes, isso significa não apenas o envolvimento do público com o trabalho de maneiras diferentes, mas o envolvimento da performance com os não treinados e os treinados. É uma forma arriscada, porque o trabalho precisa ser robusto e flexível - como a massa fermentada. Uma cultura natural que precisa ser esticada e modelada, mas permitida a se comportar como faz naturalmente. A participação exige colaboração e também requer uma intenção artística que lhe dê espaço. O desenvolvimento de estruturas para participação é uma área específica e fascinante de design, dramaturgia e produção de teatro em geral. Como resultado, o teatro pode se tornar intensamente relevante, imediatamente poderoso e comovente. Não destrói a experiência compartilhada, mas permite que o público tenha caráter individual, efeito e poder real dentro da experiência. Todos acabamos confiando uns nos outros. (SUE GILES, 15/12/2015, e-mail.)

A palavra confiança com a qual Giles finaliza sua reflexão foi também uma inspiração de sua atuação enquanto artista. Difícil imaginar acessar o desconhecido sem que haja esta ação de confiança. Quando aceitou participar do projeto que propúnhamos, tinha apenas uma breve referência do trabalho através de páginas que relatavam o trajeto artístico do Núcleo até o momento, porém a ideia do encontro e o desejo da partilha falaram mais alto que as dúvidas e incertezas do desconhecido.

Ao finalizarmos a imersão e após nossa experiência concretizada, Giles esponta-

neamente enviou-nos um relatório a respeito de tudo que havia acontecido. Foi uma ação, além de concreta e pontual, de muito carinho e afeto. Não era necessário que se colocasse no trabalho da escrita, porém seu comprometimento e profissionalismo permitiram-nos receber seu olhar diante do mesmo de forma elaborada. Assim, compreendemos como importante sua apresentação neste contexto. Segue abaixo a versão traduzida por nós, o original está em anexo.

4.2.1

RELATÓRIO DA DIRETORA SUE GILES AO NÚCLEO DÉDALOS

Brasil: Núcleo Dédalos e Polyglot: Residência artística que explora a dança e a interação com bebês e os próprios jovens

Sediado em Piracicaba, a 2 horas de São Paulo, o Núcleo Dédalos é uma jovem empresa de artistas que desejam criar novos trabalhos que explorem a participação e o espaço público. A artista que o lidera é Luiza Banov.

A diretora artística da Polyglot, Sue Giles, e a artista sênior Penny Baron foram à Piracicaba como resultado de uma concessão bem-sucedida pelo governo brasileiro, trabalhar com o Núcleo e realizar *workshops* e sessões abertas com estudantes e artistas, na Universidade de São Paulo e em Piracicaba.

Horário de trabalho

Terça (24 de novembro) – Chegada.

Quarta (25 de novembro) – Dia de workshop e performance na USP / viagem à Piracicaba.

Quinta (26 de novembro) – Manhã: primeira sessão aberta no SESC.

Tarde: planejamento e reparação.

Sexta (27 de novembro) - Manhã: segunda sessão aberta no SESC.

Tarde: planejamento e reparação.

Sábado (28 de novembro) – Manhã: Workshop com pais e bebês no SESC.

Domingo (29 de novembro) – dia de descanso.

Segunda (30 de novembro) – dia inteiro na sede do Núcleo.

Terça (1 de dezembro) – Manhã: terceira sessão aberta no SESC.

Tarde: Workshop de adultos e crianças.

Quarta (2 de dezembro) – Manhã: montagem e ensaio.

Tarde: Apresentação aberta ao público.

Quinta (3 de dezembro) – Retorno à Austrália. O Núcleo criou uma peça de dança como uma oferta inicial para os participantes, da sessão aberta, responderem a ela. Este foi um catalisador útil durante todo o tempo que estivemos lá. Os elementos que Penny e eu trouxemos para a residência foi uma justaposição interessante à estrutura coreográfica da dança e sentimos que a abertura de possibilidades em movimento, jogo e materiais foram bem-vindos e absorvidos pelo grupo. Luiza Banov organizou as sessões abertas no desejo de alcançar pessoas com interesse e paixão semelhantes pela criação de trabalho em Piracicaba. O objetivo é ter um grupo principal que permaneça junto e trabalhe intensamente para criar e executar.

Sua generosidade nessa ação ficou evidente em toda a residência. Embora nosso tempo juntos tenha sido limitado, Penny Baron e eu sentimos que a sua força motriz para compartilhar e acolher era vital para este projeto, e as pessoas que vieram contribuíram, assistiram e colaboraram; tiveram uma oportunidade que raramente está disponível.

Na USP, trabalhamos com estudantes de pedagogia mais imersos na técnica do teatro, com proposta de “seguir o mestre” através do movimento e improvisação em movimento, desenhando livremente e com os olhos fechados, os sentimentos de libertação e liberdade e as memórias do brincar.

Em Piracicaba, o processo utilizado também foi centrado na ideia de “seguir o mestre” como ferramenta de exploração e como imagem conceitual e metafórica.

Dia 1: No SESC. Com todos os adultos trabalhamos a ideia de “seguir” através do movimento partindo de um movimento pessoal primário (uma parte do corpo) e, em seguida, trabalhamos em pares para responder à liderança de outra pessoa. Também desenhamos em resposta a instruções, à música e à memória.

Dia 2: O grupo assistiu à apresentação preparada pelo Núcleo e depois respondeu a ela com suas impressões. Os temas e respostas que surgiram foram muito fortes: se a vida dá força, imagens de sangue, lama e água, o rio e sua natureza selvagem contrastava com o corpo humano. Em seguida, todos foram convidados a criar uma peça curta em resposta usando o espaço e os materiais para envolver o público de uma maneira diferente com as ideias que eles estavam explorando através do movimento. À tarde, planejamos o workshop interativo (O workshop aconteceu no sábado e foi realizado para bebês) explorando materiais e oportunidades de participação com os adultos como elementos coreográficos.

Dia 3: O workshop com pais e filhos abriu formas e objetos como operadores do jogo. Nós exploramos o espaço livremente e a relação das diferentes idades na sala (entre 8 meses a 3 anos). Nós movimentamos as crianças em cima de panos pelo chão; trabalhamos com o espaço superior acima das cabeças; com elementos flutuantes enquanto os participantes estavam deitados no chão; e com participantes adultos seguindo o exemplo dos artistas para criar sua própria coreografia em torno das crianças.

Dia 4: Na sede do Núcleo. Trabalhamos intensamente para combinar o formato da performance com as descobertas interativas, estruturando a forma para explorar a performance com o público.

Dia 5: Trabalhamos com o espaço do SESC para a mostra, fomos além dos elementos de design e criamos sensações imersivas que nossa cenografia buscava. Trabalhamos fortemente com música e à tarde brincamos com crianças e objetos, movendo-se entre performance e peça para ver onde os elementos falavam mais fortemente. Trabalhar com as crianças foi um ponto vital para o grupo, pois podiam ver muito fortemente naquele momento quais respostas instintivas que as diferentes idades tiveram aos elementos e atmosferas oferecidos, e onde o jogo começou e a performance terminou.

Dia 6: Instalação e preparação do espaço de performance. A preparação foi interrompida em um ponto quando trouxemos um grupo de adolescentes em passeio escolar como audiência de teste para os elementos interativos do programa. Esta foi uma experiência para todos e o grupo saiu eletrificado pelas possibilidades, mesmo para um público mais velho.

A exibição “oficial” foi muito bem assistida com talvez 25 pessoas no palco e muito mais na platéia - incluindo mais estudantes. As pessoas acharam fascinante e comovente assistir. Os bebês ficaram hipnotizados com os movimentos dos dançarinos e adoraram os elementos divertidos quando foram apresentados. As luzes, cenografia e música tornaram o trabalho atraente como uma peça de teatro. Ver tudo se desenrolar e trabalhar junto foi um parte vital da residência à medida que os pontos fortes e as contradições nas duas disciplinas se tornaram evidentes.

Análise:

O que estava em risco na peça ao combinarmos encenação, participação e performance de dança era o conceito. A dança/performance que o Núcleo trouxe era de uma forma distinta e o significado para o público era forte, claro e pessoal. Ao abrir isso para a resposta de bebês e crianças muito pequenas, o significado se transformou.

As grandes perguntas são por quê? Por que as crianças estão nesta relação? O que há, em sua unicidade, que faz uma diferença conceitualmente? Estávamos todos atrás de algo que era mais do que entretenimento ou imagens bonitas e, por isso, tivemos que examinar o que aconteceu com o significado quando introduzimos o jogo.

Observando, vi que o desejo dos artistas de brincar e atrair profundamente as crianças para o mundo criado era anulando sua capacidade de manter a integridade da intenção do trabalho. Os dois mundos (performance de dança e jogo interativo), quando combinados, tinham o potencial de trabalhar juntos fortemente, mas tivemos que reconhecer que o significado ou a intenção de ambos foram irrevogavelmente alterados por causa da combinação. Não foi um ajuste fácil.

Atuação - pedir a uma plateia que assista e atue, onde uma plateia é convidada a participar são duas coisas diferentes. Como o foco é alterado e modificado, não podemos esperar que o público siga o que criamos com a mesma atenção.

Uma das áreas mais fascinantes que exploramos foi a ideia do movimento adulto como coreografia através de simples “siga as instruções do líder”. Isso foi algo que mudou o cenário para as crianças de uma maneira poderosa e fez da relação entre adulto e criança a metáfora mais importante e essencial da sala. Ver um grupo de adultos movendo-se como um e por si mesmos, em vez de se concentrar em seus filhos – para vê-los se afastar de crianças, ou passando por elas, era realmente muito forte. Isso foi significativo, pois as crianças também mudaram a atmosfera – todos sentiram e reagiram de maneira diferente. Este foi potencialmente o desafio mais interessante para o público que foi explorado.

Os momentos em que o jogo se tornou a expressão dominante na sala foram quando a intenção do artista desapareceu. Isso trouxe à tona a importância de enquadrar a peça – tornando a ação e a intenção da peça caótica, áspera, hilária, física – trabalhamos para obter um significado maior no mesmo momento. Um exemplo foi no ensejo de tocar a garrafa – quando as garrafas foram sacudidas e movidas pelo público, ainda do lado de fora, e as crianças estão sendo atraídas pelos dançarinos, que colocam as garrafas no chão ou as rolam de participante para participante. Nessa hora, a peça se torna intensa e furiosa, e o dançarino, interagindo com os indivíduos, torna-se inundado em atividade. Imagine, então, um estágio em que todos os três dançarinos se afastam da ação e observam de fora – preparados como pássaros, assistindo o jogo dos seres humanos enquanto eles criam o caos ante eles. Temos aí o quadro para a ação fortemente plantada – natureza / vida selvagem / ordem justaposta com humano / destruição / caos.

O fato de as crianças estarem no espaço, assistindo, envolvendo-se, tornando-se parte da paisagem que os dançarinos trabalham – isso também é algo poderoso – não é apenas uma coisa legal, diferente e divertida de fazer – temos o potencial de obter significado forte e duradouro dessa mistura de elementos. As formas que as crianças participam são imprevisíveis na visão dos adultos, ao mesmo tempo em que não precisam ser contidas, pois manifestam força e criatividade, abrindo espaço para um pensamento movido pelo fazer, que só pode ser compreendido facilitado pela prática.

Esta residência foi incrivelmente estimulante e positiva para todos nós. A organização e dedicação de Luiza é muito impressionante e ela demonstrou seu compromisso com o futuro em termos inequívocos. Polyglot foi privilegiado por fazer parte deste tempo inspirador e curto. Penny Barow e eu saímos com novas energias e ideias em torno da abordagem desta fascinante combinação de formas.

4.2.2

POLYGLOT THEATER: *uma experiência intercontinental*

[...] a experiência estética do corpo no processo de criação artística abre novas percepções do mundo e permite uma outra abordagem epistemológica do conhecimento, posto que tal vivência aflora os sentidos e favorece uma nova percepção e compreensão do sistema vivo que somos em relação com o mundo [...]

(Adilson R. Siqueira)

Uma das maiores indagações e desafios do projeto foi a oportunidade do contato com algo tão distante, que conhecemos pela internet, muito longínquo, literalmente do outro lado do mundo, Austrália; ao mesmo tempo, podemos afirmar que sua poética é tão próxima, tão humana e tão necessária para o saber sensível independente do território. O trabalho do *Polyglot Theater* nos inspirou imediatamente e era necessária a aproximação física para uma compreensão mais ampla de como eles atuam. Como pesquisadores não poderíamos fazer de outra maneira, se não ir à fonte ou trazer a fonte até nós. Oportunizar o encontro e ver o comum em saberes diferentes.

Se, por um lado, as distâncias ficaram menores, por outro, o tempo andou mais depressa e a rapidez cibernética avança dia após dia, tendo, em curtos períodos, distâncias enormes que atravessam conceitos e a compreensão do mundo entre gerações. As cartas, por muito tempo, foram alento para corações saudosos e para fazer as notícias se anunciarem de canto a outro. Logo os telefones passaram a fazer a ponte entre amigos e muito brevemente as comunicações se transformam em tempo recorde. Se para “seguir um mestre” em outros tempos era necessário atravessar oceanos, atualmente seguimos uns aos outros no cyber espaço e os conteúdos chegam mais ou menos presentes de alguma forma.

Observamos, neste sentido, que a arte independente ganha força através da “Residência Artística”, uma visão contemporânea das antigas bolsas de viagens, sendo uma das formas mais características de apoio e incentivo ao desenvolvimento das artes e que, a par-

tir dos anos 1980, consolidou-se em várias cidades da Europa, Estados Unidos, Canadá e Japão. Existe ainda pouca bibliografia a respeito das residências, entretanto, encontramos no trabalho de doutorado *Residência Artística: ambiente de formação, criação e difusão* (2009), realizado por Marcos José Santos de Moraes, na Universidade de Arquitetura e Urbanismo (FAU/USP), sob orientação de Carlos Roberto Zibel Costa, material para contribuir com nossas reflexões. Para esse autor,

É possível identificar as residências artísticas como espaços específicos de criação artística, que se convertem em lugares de trocas e reconhecimento, nos quais os artistas/criadores, com seus trabalhos/intervenções recuperam a complexidade e a diversidade, o significado e o valor das relações arte e vida [...] um instrumento de transformação ao promover o estabelecimento de relações mais amplas, do que aquelas que se oferecem no ambiente escolar e mesmo em determinados circuitos de atuação ao mesmo tempo em que permite apontar alguns dos conflitos e contradições de relação entre arte e seus espaços, incluindo a formação como a escola. (MORAES, 2009, p.7)

Ao longo do trajeto, observamos como caminho possível para trocas e diálogo diante da contemporaneidade a possibilidade de encontros através destas residências. Ao menos, o projeto que nos inspira, neste enlace, foi possível de ser viabilizado através deste percurso, faz sentido e integra o que observamos ao nosso entorno, que este caminho, o da criação em blocos, ou por meio de residências, torna-se cada vez mais palpável aos artistas que desejam se integrar a outros e, sendo independentes, nem sempre os processos criativos possuem recurso que os estabilizem.

A maioria dos artistas, como é sabido, acaba por ter seu sustento através de aulas de artes, seja em academias, ONGs, projetos da prefeitura ou escolas, no ensino formal. A residência artística, portanto, é uma oportunidade de realizar espaços para encontros de criação. Ela possibilita sair do cotidiano, formando, assim, uma rasura ficcional do tempo, na qual todos os participantes se propõem estar de corpo inteiro presentes em determinado objetivo comum.

A ideia fundamental é que um artista disponha de um espaço, de um tempo diferente do que ele habitualmente tem, para se dedicar a sua atividade. Mas o mais importante é que ao se deslocar do seu espaço original, ao se instalar em uma condição nova ele acaba por romper um pouco do seu espaço habitual, seu tempo habitual e, portanto, passa a ter um espaço-tempo específico para a produção. É como deslocá-lo no tempo e no espaço e inseri-lo em um outro contexto. Isso vai fazer com que ele tenha um tempo especial, dedicado exclusivamente a sua atividade artística [...] o tempo merece destaque dentro da concepção das residências artísticas na medida em que se tem um redimensionamento dele, quando colocado à disposição do artista e uma nova dimensão deste se apresenta, com a retirada e deslocamento do artista de seu dia a dia imprimindo outro ritmo e outro olhar ao seu trabalho [...] (MORAES, 2009, p.45-46)

Os encontros pontuais, além de contribuírem com a dinâmica contemporânea da existência, permitem um tempo dilatado. É comum que os artistas possuam cada um suas vidas e tarefas, vivam em lugares distintos e, através da criação por meio de residências,

todos se organizem de maneira a estar completamente presentes, nus de si mesmos em uma função conjunta. As residências artísticas passam a ser um método contemporâneo para criar em colaboração.

A residência artística não é proposta como uma panacéia para os males do mundo, ou a salvação da arte, ou ainda para as questões da espacialização da arte, uma vez que, é a dimensão do que pode ser feito e, como é possível atuar no mundo globalizado, em conflitos permanentes, em questionamentos territoriais, em regime de vigilância, em redes de conexões, e em respostas isolacionistas. Assim é preciso ver a residência artística como possibilidade, como articulação de pensamento em torno a uma investigação que não se esgota [...] (MORAES, 2009, p. 125)

Foi através desta possibilidade de articulação de pensamento que este trabalho passou a desaguar em outras duas experiências, em outro tempo e em outros espaços. Foi o caso do *Rio dentro de mim*¹³² (2016) e do *Rio de encontros*¹³³ (2018). As duas versões aconteceram em espaços abertos e alternativos com variações reestruturadas para cada uma delas. Estas variantes foram possíveis a partir de encontros pontuais e residências da nova constelação de artistas que se formou para a ocasião.

Neste sentido, para cada novo espaço ou novos artistas a obra se reconectou e transformou, adequou-se ao novo tempo, ao novo ambiente, ao novo corpo. Mantivemos os momentos da peça como condutores da criação original, possibilitando uma conversa com os novos artistas que “passearam” pelo trabalho e que puderam contribuir com suas percepções diante do mesmo. Da mesma forma, a trilha, por ser realizada ao vivo, pôde também se transformar de acordo com as necessidades de cada momento.

Essa variedade de opções da mesma obra em conversa com novos artistas revigoreceu o trabalho e comprovou a infinidade de caminhos para processos criativos que podem ter inúmeras versões e se adaptar à realidade contemporânea da não presença, mantendo-se, ainda assim, na presença, em movimento e diálogo com a vinda do público, que sempre irá renovar e fazer da peça uma nova versão em cena.

¹³² Disponível em: <https://youtu.be/-Bbl9AXNG5k>. Acesso: 15/01/2020. Participaram desta versão: Ana Paula Neves, Ester Ferreira Leite, Julia Gianetti, Luiza Banov e Rodrigo Oliver.

¹³³ Participaram desta versão: Camila Sant’ana, Ester Ferreira Leite, Fernanda Ferreira, Jayana Gandhi e Luiza Banov.

VARAL DE MEMÓRIAS IV_2

Figura 116 - *Rio dentro de mim*, 2016, Casa do Povoador, Piracicaba. Cena dos peixinhos em espaço aberto. Primeiro deslocamento da peça; do teatro para rua, sem cenário de rede e com cenas recordadas.

Foto: Nanah D’Luize, 2016.

Figura 117 - Cena do início, Casa do Povoador, Piracicaba.

Foto: Nanah D'Luize , 2015.

Figura 118 - *Rio de encontros*, SESC Piracicaba. Espaço para a versão 2018 do mesmo trabalho que, com novo elenco, passa a se chamar *Rio de encontros*.

Foto: Luiza Banov, 2018.

Figura 119 - *Rio de encontros*, SESC Piracicaba. Fernanda Ferreira, Camila Sant'ana e Luiza Banov.

Foto: Junior Cruz, 2018.

Figura 120 - *Rio de encontros*, Casa do Bom Menino, Projeto Arte pro Bem, Piracicaba. Jayana Gandhi e Camila Sant'ana.

Foto: Junior Cruz, 2018.

Figura 121 - *Rio de encontros*, Casa do Bom Menino, Projeto Arte pro Bem, Piracicaba. Camila Sant'ana e Luiza Banov.

Foto: Junior Cruz, 2018.

Figura 122 - *Rio de encontros*, Casa do Bom Menino, Projeto Arte pro Bem, Piracicaba. Camila Sant'ana e Luiza Banov.

Foto: Junior Cruz, 2018.

4.3

O PEDAGÓGICO COMO CRUZAMENTO DE MUNDOS

A experiência a qual relatamos neste enlace teve um viés bastante pedagógico do início ao fim. Foi um exercício de encontros e de tudo que eles podem propor, ou seja, para além das inquietações de viabilizar a vinda de duas artistas tão potentes lá do outro lado do oceano, a responsabilidade que isto impõe. Foi necessária coragem para se abrir ao encontro criativo com pessoas que nunca haviam trabalhado juntas e que se dispuseram, também, a encarar o desafio.

O cruzamento de mundos, aqui, simboliza, metaforicamente, trajetos de sensações, percepções, sentimentos que, de alguma maneira, permearam o caminho deste processo. Consideramos como muito importante os encontros que transitaram por este caminho, contribuições essenciais para a criação, que nunca teria partido de somente um corpo. Por isso, este compartilhamento se faz tão necessário. Desta maneira, em uma espécie de “jogo de pensamentos”, propomos que o leitor transite entre as impressões e observações de quem esteve nessa experiência de corpo presente.

Sobre a experiência, seguem depoimentos colhidos por meio de entrevistas semiestruturadas pessoalmente e por meios eletrônicos:

Esta foi uma chance de explorar dentro de outro contexto - cultural, artístico e ambiental. Foi uma chance de apresentar algumas das ideias com as quais trabalhamos e ver até onde os outros levariam as ideias através de suas diferentes disciplinas. Penny e eu saímos com a sensação de ter explorado intensamente e de estarmos esticadas e puxadas em várias direções. Eu senti que os desafios do projeto eram tentar se envolver ainda mais com a comunidade de artistas ou com aqueles que queriam aprender, e que secretamente todos nós apenas queríamos fazer um trabalho juntos. Os momentos poderosos foram vários: as oficinas na Universidade de São Paulo, quando chegamos. O dia precioso na sala ensolarada da casa de Luiza com o núcleo. O dia dos testes com os bebês no SESC. A exibição do trabalho na frente dos adolescentes que estavam lá e seu prazer e espanto. A capacidade de resposta de todos os artistas envolvidos à sugestão, ao desafio e à exploração. (SUE GILES. Depoimento, 2016.)

Fui chamada pela Luiza Banov para participar de um grupo com o intuito de montar uma apresentação interativa com crianças, na parte musical. O trabalho com as australianas foi muito rico por elas já serem experientes neste tipo de performance, nos guiaram e aconselharam com muita dedicação. [...] A Luiza me trouxe os primeiros pensamentos e sentimentos sobre o projeto, que havia como tema a criança e o seu entorno, e como moramos em Piracicaba, o Rio de Piracicaba não poderia ficar de fora, pois tem grande influência na cidade. Eu, então, estudei sobre os sons que são produzidos dentro do útero materno e quais materiais me trariam este tipo de som. Após várias tentativas consegui chegar próxima com uma bacia de acrílico com água e pregadores de madeira dentro, e mexendo com as mãos consegui o som apropriado. Com o xilofone fiz menção às bolhas de ar que se formam na espuma do rio e à rapidez com que a água corre. Com a flauta e os apitos trouxe os pássaros. Com uma radiografia, o trovão, o tambor, os ritmos que nos remetem aos nossos índios e, como cenário e instrumentos, tivemos as garrafas pet cheias de água do Rio tingida naturalmente com chás, que nos trazia o som das águas correndo e sacudindo. (JAYANA GANDHI. Depoimento, 2019 – Participou das versões 2015 e 2018.)

Tive uma simbólica participação neste projeto, que já estava em andamento quando comecei uma integração no Núcleo Dédalos, auxiliando na confecção dos objetos cênicos e fazendo uma pequena atuação na parte musical durante a apresentação. Foi um primeiro contato com a proposta que o Núcleo tinha para projetos interativos voltados ao público infantil e foi uma vivência nova para mim, pois eu não tinha conhecimento dessa linha de trabalho. (ANA NEVES, 2018 – Participou da versão 2016.)

Toda a pesquisa me fez refletir sobre a atenção que devemos ter com o que existe dentro de nós e o quanto isso reflete no outro e no que existe. (RODRIGO OLIVER, 2018 – Participou das versões 2015 e 2016.)

Ter participado do projeto de intercâmbio com a *Polyglot Teather* foi muito intenso para mim e de grande identificação com a estética e prática de criação trazidas por eles. Pois, desde que trabalhei no Programa de iniciação artística - PIÁ, da prefeitura de SP, realizamos as pesquisas de como relacionar um “professor performer” na interação com as crianças e na ideia de um trabalho cênico especial com esse tipo de público. O que mais me marcou dessa vivência foi a prática da criação coletiva, da improvisação em grupo que gerou criação, de como da escuta do outro e de suas ideias surge o encontro é de coisas que não é de um ou de outro, mas sim do encontro! Assim, vi ainda mais a importância de um mapeamento (elas trouxeram a estratégia de escrever e desenhar no papel kraft) das ideias que surgiram após os momentos de improvisação. O que encaixou muito com as minhas práticas de criação e de pesquisa do processo criativo. Acredito que, nesse tipo de trabalho, não cabe uma só direção e sim um encontro de pessoas e ideias, que, nesse caso, foi alimentado e dialogado com as propostas e interação com a companhia australiana. E talvez isso foi um dos desafios, essa horizontalidade da criação! (JULIA GIANETTI, 2018 – Participou das versões 2015 e 2016.)

A trilha sonora procurou seguir o contexto da própria dança. Foi pensado na música em seus elementos fundamentais para podermos agregar aos movimentos e acentuá-los ou suavizá-los. Trabalhamos com noções de intensidade (sons fortes, fracos e médios) com andamentos rápidos, devagar. Com altura (sons graves, médios e agudos). Houve momentos que a música serviu como “guia/trilha sonora”, mas em geral a criação musical foi pensada de forma a interagir sonoramente com os movimentos. (ESTER FERREIRA LEITE. Depoimento, 2019 – Participou das versões 2015, 2016 e 2018.)

No *Rio de Encontros* transitamos para as relações que a vida nos traz, os caminhos e decisões que tomamos e nos adentramos mais nas brincadeiras e na vida que brota do Rio. Neste tema tivemos a taça tibetana simbolizando a união, escaleta com uma música autoral jocosa para a interação das bailarinas com as crianças, os apitos e chocalhos também, percussão corporal com uma música folclórica, remetendo a vida dentro do Rio, Ukulele com flauta doce, com uma canção de ninar para

trazer ao público o sentimento de calma e tranquilidade que tanto almejamos depois de adultos. A trilha sonora de um espetáculo para o outro percorreu seu caminho como o Rio e nosso sangue percorrem sem cessar. Veio de dentro, do início da vida, cresceu e se transformou. (JAYANA GANDHI)

Foi muito importante, pois foi uma experiência diferente, ou seja, outra maneira de pensar a produção de dança para o público infantil unindo a temática ambiental. Acredito também que foi um processo rico, pois é lidar com formas diferentes de construir dança ao viver/trabalhar com corpos que possuem uma variedade de experiência distinta do meu. O que provoca um exercício de escuta respeitosa, mas também desafiador no dançar junto. Sobre o tema desenvolvido ressalto que é de grande importância, pois apesar de atualmente termos mais produção para o público infantil, mesmo assim ainda se tem pouca pesquisa e criação para essa faixa etária. Considero também que não é fácil construir para a infância, pois está no campo de conhecer tal “categoria”, que de forma geral é vista de forma banalizada, equivocada, unificada e sem considerar a sua multiplicidade que representa “As Infâncias”, na dimensão geográfica, antropológica, social, filosófica e artística. No caso do Rio de Encontros tive a oportunidade de vivenciar uma questão regionalista da infância, porque diz de um rio e sua dimensão lúdica, mas também consciente, pois preservá-lo é condição de existência de um povo, e também de um povo que cresce a partir de sua dimensão brincalhona. (FERNANDA FERREIRA. Depoimento, 2019 – Participou da versão 2018.)

Durante o processo criativo, dos trabalhos, sempre teve uma linha determinada para seguir, era uma direção objetiva, porém sutil, sem nos acorrentar e manipular, assim o papel de artista criador não era bloqueado. Em *O Rio dentro de mim*, senti muito o imprevisto nos levar, movimentações pré determinadas em minha mente, mas aberto para o que pudesse surgir, ainda mais no contato e improvisação com o elenco, a ordem do espetáculo era seguida de acordo com o que a direção determinou. Em *No coração uma semente*, já aconteceu uma mudança de ordem de cenas o qual a direção determinou, que fez o espetáculo tomar outra forma, mas sem perder a essência. (RODRIGO OLIVER)

No coração uma semente, projeto realizado pelo Núcleo Dédalos e ministério da Cultura através do Proac Edital. A diretora do Núcleo Dédalos idealizou um projeto em coautoria com uma das participantes do Núcleo, Ivy Calejon onde propunha a montagem de um trabalho para trazer questões da maternidade dentro da criação artística; o nascimento e o desenvolvimento da criança, relacionando elementos da gestão com a cultura contemporânea. Foi utilizado como referência de pesquisa e trabalho o processo do grupo australiano Poliglotty Theater e, graças ao edital, foi possível trazer duas artistas australianas para o Brasil para fazer uma residência de 10 dias com artistas aqui do Brasil que participariam da montagem e apresentação do projeto, que veio a nomear-se *No coração uma semente*.

Fui convidada para participar do projeto um dia antes de seu início. A pessoa que me estendeu o convite trouxe a mim a proposta coletiva de participação. Segundo ela, a proposta do projeto era que todos pudessem contribuir com ideias e assim construir o espetáculo. Gostei da proposta da criação coletiva e aceitei participar. Durante todo o trabalho, discutimos e fizemos as atividades em colaboração mútua, seguindo esboço adaptado de cenário e ideia artística. (ESTER FERREIRA LEITE)

Sobre a Criação/Execução Musical

Eu atuaria na parte da música, juntamente com ela. Criaríamos a trilha sonora e aplicaríamos a mesma, tanto nos ensaios com os bailarinos, quanto na apresentação.

Quando participei no primeiro ensaio, o esboço da trilha sonora já estava feito pela outra musicista, Jayana Gandhi.

Eu e ela fizemos um roteiro sonoro a partir do roteiro da obra e organizamos a execução sonora, cronologicamente.

A execução sonora foi idealizada para, ora guiar os bailarinos, ora ser guiada por seus movimentos. Quando os bailarinos guiavam a execução musical, tivemos abertura para propor uma execução musical mais orgânica.

Coletamos os sons nos ensaios e, mediante decisão de ambas as musicistas, fechamos algumas ideias e descartamos outras. O critério tanto de escolha quanto de descarte foi o diálogo com a dança. As ideias musicais que transmitiam a intenção dos movimentos dos bailarinos foram mantidas e as ideias que transmitiam a intenção artística da obra, mas apenas na linguagem musical, foram descartadas.

A Sue e a Penny, ambas artistas cênicas, não interferiram na criação nem na execução da trilha. Apenas disseram que a ideia estava boa e compondo a obra a contento. (ESTER FERREIRA LEITE)

No que diz respeito ao *Rio de Encontros*, o desafio da remontagem foi a busca no afinamento das integrantes, que considero normal, pois de maneira geral era um ensaio por semana, com música ao vivo. Ou seja, que os corpos dançantes e musicais entrassem em sintonia para a realização do resultado buscado, que não é fechado, mas passa por lugares fundamentais à narrativa proposta. (FERNANDA FERREIRA. Depoimento, 2019 – Participou da versão 2018.)

Foi uma experiência muito nova porque eu nunca tinha trabalhado com dança contemporânea. É uma coisa nova para mim, também eu nunca havia trabalhado com improvisação em grupo. Só havia improvisado sozinha. Piracicaba é uma cidade que produz muita cultura e hoje me vejo tranquilamente trabalhando com arte/dança na cidade. Tenho vontade de continuar fomentando a dança no interior, pois abre muito espaço, principalmente na educação [...] Em Piracicaba nunca havia tido uma experiência profissional de criação em dança contemporânea. (CAMILA SANT'ANA)

4.3.1

RELATOS ANÔNIMOS DA EXPERIÊNCIA

Oficina “O mais jovem é o líder” – Depoimentos do público:

Muito satisfeito por poder proporcionar ao meu filho o que há de mais moderno e revolucionário na educação infantil – ironicamente é voltar às origens e simplificar.

Achei a experiência muito interessante, foi diferente e novo das atividades que eu venho praticando com ela. Foi muito enriquecedor observar o comportamento dela em relação aos diferentes estímulos apresentados. Percebi que ela ficou retraída, pois normalmente ela é bastante “bagunceira”. Mas ela foi se soltando no tempo dela.

Foi uma experiência muito enriquecedora poder sentir e observar o processo de exploração da minha filha, e experimentar os seus movimentos e sensações.

Para mim foi incrível, como educadora, buscando compreender melhor as percepções artísticas relacionadas com o universo do bebê. Como mãe eu mergulhei e me entreguei à experiência.

Os relatos e impressões que recebemos foram feitos espontaneamente a partir de tópicos sugeridos. É interessante notar as diferentes manifestações que podem acontecer a partir de tempos distintos dos momentos do projeto, de suas diferentes versões.

Observamos, a partir deles, vestígios que alimentam e conversam com o que é inerente a cada um de nós, pois a forma acontece no fazer e, ao fazer, sentimos e pensamos sobre o que estamos fazendo. Entre as idas e vindas dos artistas neste projeto, talvez o que mais ficou em aberto foi o espaço reflexivo em conjunto após as ações realizadas.

Tudo aconteceu muito rapidamente em meios de caminhos desconexos e não lineares; neste sentido, compreendemos que conversas acabaram ficando suspensas, não finalizadas. Era uma dúvida o quanto envolver os artistas nos processos administrativos, justamente por valorizar o tempo/espaço que eles deveriam estar somente para o processo criativo. Talvez isto tenha sido equivocando, talvez envolver os artistas na administração e pensamento estratégico fosse um caminho de unificação do grupo, não é possível saber.

Não obstante, acreditamos que esta experiência múltipla inspirou muitos que por ela passaram e, mesmo encontrando desafios, impulsionou cada um a seguir seus caminhos em movimento num trânsito constante para adiante.

ENTRELACE IV

Deslocamentos

A palavra deslocamento nos remete à ideia de espaço, de caminhos e trajetos; ela nos aproxima também da noção de tempo, mas, para além disso, ela nos desafia a pensar no entre, ou seja, no que ocorre entre dois pontos, dois lugares, nas rasuras, fissuras que o tempo/espaço podem revelar. *Deslocamentos* é a palavra que costura o título da presente tese, não por acaso. De alguma maneira, este termo nos orienta a compreender a complexidade que é falar de um conhecimento gestual, transitório, intrínseco e inerente à vida humana na Terra.

O passado – presente por inteiro em cada momento da nossa vida – revela, a cada vez, diferentes aspectos de si mesmo para iluminar com um novo sentido uma situação, ela mesma sempre original e nova, o presente é nada mais que o passado realocado, transfigurado, renovado. Na medida em que somos eternas repetições de nosso passado, cânones em movimento, porém, ao mesmo tempo deslocando-se, condensando-se, revolvendo-se, e pouco a pouco, quase que de forma imperceptível, transformando-nos e modificando nossos ecos.

Assim, as relações transitantes entre passado, presente, futuro, saberes, conhecimento, experiências se revelam por si mesmas nos caminhos da vida/arte, uma não se distinguindo da outra. A arte, em sua sutileza, está permeada de tudo isso. Do que não se diz, do que se percebe, do que se vive sem saber que se vive, da ancestralidade reavivada no corpo e percebida por sentidos não sempre racionalizados. Uma *dancestralidade*¹³⁴ pode ser, porque não, o discernimento do que se sabe sem, exatamente, viver este saber. Observamos, em cada medida, que acessar o que foi, da maneira como foi no presente-passado, já não é mais possível e nunca o será. Acessamos o que entendemos ser, o que se dá, o que nos toca e o que tocamos, o que acessamos no transitar dos gestos é completamente indeterminado, secreto e só se descobre na busca pelo acesso.

Mas, se o passado está sempre para iluminar e ampliar os sentidos do presente, estaria o futuro à mercê de uma conversa eterna entre o que foi e o que está sendo, para ser o que será? Seguimos na impiedosa sede por comunicar artisticamente o sensível que nos comove; o desconhecido que percebemos; o passado no presente; os trânsitos eternos dos caminhos dos gestos em movimento. Palavras corporais que ecoam transversalmente no tempo e no espaço; e assim residem neste universo único e são, simplesmente por si mesmas,

¹³⁴ Pensamos que esta palavra, “dancestralidade”, implica num conceito, aparentemente lançado por nós neste fechamento, que amarra as reflexões da presente tese sobre experiência, memória e transmissibilidade e seus deslocamentos.

carregadas de densidades secretas. Elas somente podem ser desarmadas no momento que são refeitas ou permeadas por novos corpos que transitam em movimento.

O que interessa é justamente compreender o peso, a potência de penetrar no que existe, zelar *aos que aqui estiveram*. É um caminho que só é permitido aos que se entregam a existir, coexistir com o que já existiu... É simples, mas, ao mesmo tempo, complexo. Não se trata de criar e recriar somente. Trata-se de penetrar no que já foi criado, trata-se de se entregar a momentos, aos encontros, aos acasos, à vida em si mesma para, então, existir uma possibilidade real de criação; somos a síntese das emoções, das ideias, da fusão entre o que se perpetua no tempo/espço e a materialidade do nosso próprio ser.

Assim, de trás para frente ou de frente para trás pensamos em alguns deslocamentos pelos quais transitamos ao longo dos trajetos criativos aqui apresentados, os quais serão relatados, a seguir.

No ano de 2015, com a proposta intercultural que inspirou o processo criativo de *No coração uma semente*, temos, inicialmente, o deslocamento espacial em relação aos países Austrália e Brasil, o que nos leva ao deslocamento mais profundo de suas culturas, este que nos surpreendeu ao se neutralizar a partir do desejo de criar juntos; mesmo tendo artistas de lugares tão diversos e que não se comunicavam necessariamente pelas palavras de uma língua comum, eles puderam se

encontrar na ação, no gesto, na dança.

Ali, também, permeamos o próprio jogo de uma obra que pode se deslocar e realocar no tempo/espço com artistas diversos e, até mesmo, propostas cênicas diferentes a cada tempo, mas que se mantinham na unidade de uma dramaturgia proposta de forma flexível ao passo de manter-se em sua identidade.

O deslocamento aconteceu, do mesmo modo, no trânsito do espaço “caixa preta” para a diversidade de praças, escolas e espaços abertos e ainda ampliou nosso olhar diante do deslocamento da faixa etária do público, uma vez que fora, inicialmente, idealizado para bebês de 0 a 2 anos, mas que surpreendentemente se ressignificou quando foi ao encontro de um público de adolescentes. Outro deslocamento interessante que pudemos observar foi a relação proposta pela interação, assim, vislumbramos uma obra que poderia acontecer das duas maneiras, com ou sem a interação do público, e esta escolha modificou completamente as cores da poesia. Sem a interação e jogos com o público, o sentido da dança era mais fechado, denso, e com a inserção do jogo, através da conversa imersiva do grupo australiano, a obra ganhou outra plasticidade e leveza, o que nos proporcionou uma nova forma de atuar e propor a poética.

...labirintos intermitentes..., em 2017, por sua vez, levamos a refletir sobre o deslocamento do próprio artista durante as múltiplas funções que necessita realizar para concretizar seu trabalho. O artista que deve dançar, produzir, dirigir, contabili-

zar, gestar, organizar, preparar o corpo, prestar contas, ser selecionado pelo edital, captar e, mesmo assim, ter pouco espaço para errar. Atravessar áreas de grande turbulência da vida, mas seguir remando sem se afogar, buscando afetividade, encontros, poesia, mesmo que dentro de um labirinto com múltiplas entradas e saídas.

Coincidentemente ou não, a própria poética desse trabalho se inspirou neste deslocamento da vida, da sociedade e suas relações como inúmeros labirintos, tendo cada escolha do trajeto trilhado, também, um caminho sem volta de erros, acertos e busca incansável; entretanto, sabemos que parte destes trajetos pode se tornar cíclica, onde só se pode existir (re)existindo, recomeçando a cada vez.

SOPRO (2011, 2013, 2015) dialoga com muitos deslocamentos, mas em especial o da própria vida. De um corpo que está em outro corpo e que recebe uma obra de dentro. O processo criativo aconteceu a partir da experiência real, encarnada, incorporada, autoinvestigativa, na qual, literalmente, o sujeito da pesquisa estava interiorizado no corpo da artista criadora. Assim, compreendemos que o deslocamento também se localiza nos tempos e espaços, anos gestacionais/corpos 2011 (*Maria Thereza), 2013 (*Catharina), 2015 (*Sophia). Há, portanto, o trânsito entre arte e vida de forma pulsante no desejo de encontrar, na própria experiência, caminhos para questionar a triste realidade que nossa sociedade se encontra em relação

ao nascimento. O nascimento, ao pé da letra, é apenas um ponto para, por que não, acessar as demais formas de nascer; encontrar o ponto comum no qual todos um dia “fomos nascidos”; parte do eu para falar do outro, com o outro, sobre o outro que está em mim, no eu.

Observamos, além disto, o interfluxo da grafia que se desloca na palavra. Texto que vira música, gesto que vira texto, silêncio que gera voz, espaços nos quais corpo, voz, gesto e texto se deslocam continuamente, elaborando, assim, uma dramaturgia própria que intersecciona as possibilidades da linguagem da dança e do teatro. As cenas ganharam corpo no entre das palavras e foram compostas através das grafias corporais no espaço, tendo a música como elemento de composição ou o cenário, e também a voz, o texto. A performance solo parte do impulso autobiográfico, do deslocamento espaço/temporal proposto pela vida real para, na cena, investigar a conversa possível entre arte/vida e, através da poesia, aproximar-se do eu o outro e vice-versa.

CAMINHOS 1998/2017, enfim, propõe uma rasura no tempo/espaço, é um grito de afeto que transita ancestralmente entre corpos completamente diferentes e convida a uma ruptura com o óbvio da passagem; a herança transcende uma linha de sangue e, na arte, esta linha pode ser proposta de forma singular; assim, neste trabalho, a poesia apresenta o deslocamento de uma obra entre corpos diversos, com tempos diver-

sos, sem necessariamente saber de suas origens, o que vale é o momento do encontro e o que, do encontro, ocorreu. Barreiras inúmeras podem e devem ser quebradas, e estão sendo quebradas, atualmente, por muitos movimentos humanistas; inúmeras formas de linhagens podem existir, podem coexistir.

Não se trata, obrigatoriamente, de um grito político, mas é político no momento que resiste a formas clássicas em um tempo em que a efemeridade está aguda com a rapidez das informações virtuais. É uma resistência à fôrma, ao tempo, a uma estética e forma de dançar. Esta obra traz força ao que, inicialmente, estaria arquivado em uma estante, imóvel, uma dança entregue ao tempo. A mulher madura, sozinha se desloca incessantemente pelos tecidos, transita por lugares e tempos distintos, incansável em seu fazer. Talvez, esta busca frenética pelas passagens da vida tenha sutilmente desaguado através de sua repetição; agora outra mulher, outros caminhos, outros lugares.

O deslocamento acontece entre corpo, espaço, tempo, entre culturas e gerações; transita entre arte, vida e pesquisa. Neste trânsito nasce de *CAMINHOS 1998/2017* outro deslocamento através da poética, que vem a ser a *lecture performance*¹³⁵, criada por Sayonara Pereira e Luiza Banov no intuito de comunicar a pesquisa realizada. São recortes dançados

¹³⁵ Lecture Performance: encontrando novos rastros a partir da transmissão da obra Caminhos, 1998. In: COSTA, Daniel Santos (org.). **Corpo e diásporas performativas**. Campinas: Paco Editorial, 2019.

da obra *CAMINHOS*, junto a momentos de fala com exposição teórica e reflexiva, incluindo jogos que incorporam e necessitam da presença de pessoas da plateia para a sua realização. Nos jogos é permitido que alguns dos espectadores adentrem o espaço de ritualização da cena, dialoguem, experimentem e reflitam com e sobre o material inicialmente observado no corpo das intérpretes. Assim, a *lecture performance* cria a rasura no tempo; joga com o espectador no momento em que este se depara com uma instabilidade do esperado.

Um descompasso ou um desarmar seria a tentativa de costurar, em palestra, performances; gestos artísticos em conversa, no ato, na ação. O momento da transcendência, uma possibilidade de emancipar-se, ou talvez de emaranhar-se, de dois lugares distintos; verbo e gesto em unicidade. A quebra da parede, o ir e vir do sacerdócio da criação. Abrir o espaço criativo, certa rasura no tempo criativo, brincando com a racionalidade dos pensamentos e desafiando o público a compartilhar suas questões.

O que se desloca, em meio a tantos trânsitos, são a oportunidade e a possibilidade da autonomia, do ser autônomo. O deslocamento que entendemos é o trânsito poético de imagens, concepções que se alastram pela passagem de uma ou várias vidas enquanto nos encontramos neste mundo. Os deslocamentos são desdobramentos do mesmo, que é eternamente inédito. Do corpo que é outro cada dia, da experiência

original que, ao estar em outro corpo, espaço, tempo, é nova de novo. Do original que sempre se (re)forma, (trans)forma-se e, na nova forma, é também um lugar de origem.

O conhecimento da dança é vivo como ela. Acontece na própria efemeridade, originalidade, clandestinidade. Em sua potência penetra pelas vias profundas do corpo e transita de corpo a corpo, quase que de forma autônoma. A poesia da dança transita por sua autonomia, liberta de encadeamentos sociais ou de nosso intelecto.

Os processos criativos são como rios voadores, sem margens, mas que transportam umidade e vapor necessários para a terra; assim, os processos de criação também ampliam as possibilidades humanas de se criarem, recriarem, cocriarem, deslocando-se por meio das experiências, memórias, transmissibilidade perpetuam um legado sinestésico e secreto do qual a vida cada vez precisa de mais.

O artista Ernesto Neto, por exemplo, define três estágios para que seu trabalho aconteça:

A princípio, a obra acontece em três estágios: quando você a olha, quando você olha alguém interagindo com ela e quando você mesmo interage. As coisas vão mudando. Quando a gente está se relacionando com a obra, conhecemos nossos limites e limites dela. O princípio dos meus trabalhos é relacionamento. (NETO, 2019, O Estado de São Paulo)

A vida é o nosso relacionamento conosco mesmos, com o mundo, com o outro, um trânsito do eu ao outro e vice-versa. Trânsito que deve ser lapidado ancestralmente, desde os sentidos primários por toda a existência de si. O impulso dos relacionamentos transita entre os três entrelaces aqui apresentados; experiência, memória e transmissibilidade e ocorre a partir da ação relacional que oportuniza o trânsito entre sensibilidade e percepção.

A compreensão deste trânsito na dança pode ampliar, conscientemente, os caminhos criativos das obras que se estabelecem em um mundo com labirintos cada vez mais visíveis e palpáveis, possibilitando que esta arte possa, por que não, e já vem acontecendo, adentrar novos espaços no sentido de dialogar com o outro de forma sensível e poética. Para isso, o deslocamento é necessário.

5

IN CONCLUSÕES¹³⁶

Arremates

30 de setembro de 2019, Sophia faz quatro anos. Como sempre, faço um bolo, minha maneira de ritualizar o seu nascimento, assim como o de todas elas. Dessa forma, neste breve momento que me desprendo e me coloco a serviço dela, em função de minha menina, sensações são revividas... Nosso primeiro encontro, a longa caminhada para sua chegada à Terra (gestação e o trabalho de parto) e também um traço dos anos que aqui esteve em permanência.

Essas sensações muitas vezes se estendem por dias... É um momento que me permito decantar o barulho voraz da vida. Pois então, observo esta doce menina, agora com seus quatro anos, e assim me assusto ao perceber que quatro anos antes, período de seu nascimento, Maria Thereza, hoje com oito anos, tinha a mesma idade.

Me assusto.

Há quatro anos, não tive olhos para perceber o que acontecia. Sophia tinha apenas 15 dias quando fiz a prova para ingressar no doutorado e, além dela, tinha Catharina com dois anos e Maria Thereza com a idade que hoje Sophia se encontra. Como pude? Por que fiz?

Perguntas como essas passam a dominar minha mente. Olho ao redor e compreendo meus lapsos de pensamentos. Como foi difícil assimilar conversas acadêmicas neste período. Um corpo/mente totalmente voltado ao instinto e, ao mesmo tempo, se desafiando ao pensamento reflexivo e criativo. Um puerpério do qual começo a me recuperar aos poucos.

¹³⁶ A Prof.^a Dr.^a Sayonara sempre adota esse título em suas considerações finais. Como herança, tradição e reverência, incorporo, também, essa grafia.

Era necessário fazer. Fiz por que acredito que temos um trabalho sem fim... Fiz por que precisava da experiência, do risco, da inventividade, do diálogo, da escuta, do gesto.

Fiz da maneira que pude, com muitos percalços, pouca compreensão do que estava em jogo e com certa ingenuidade. Usei todas as cores que tinha e hoje meu estojo de lápis está todo usado, apontado e reapontado... Apontarei quantas vezes forem necessárias. Quando nos colocamos no papel de atores, estamos fadados ao erro, o lápis que quebra sua ponta é um lápis que sai do estojo e risca, se propõe ao/o "risco". Aprendi, portanto, a ser resiliente ao erro. Mais do que isso, aprendi a valorizar o erro, a aceitá-lo e a seguir adiante.

*Preservar é aprender
Aprender é praticar
Praticar é repetir
Repetir é vivenciar
Vivenciar é crise
Crise é prova
Prova é fortalecimento
Fortalecimento é criar no novo
Criar no novo é transformar
Transformar é início e fim ao mesmo tempo
(Rudolf Steiner)*

Encontrar um recorte de pesquisa, dentro da universalidade, sobre questões relacionadas à dança que me instigasse a conviver por todo o período de doutoramento foi das tarefas mais árduas. Nem sempre as questões estão tão óbvias e claras. Em grau de complexidade, não é como escolher a fruta para fazer o suco que irá tomar no almoço. É uma tarefa que demanda sabedoria, dedicação e, acima de tudo, paixão. Há que se permanecer envolvido pela temática de corpo e alma para que seja possível mergulhar e deixar-se penetrar pelos poros.

Assim, observamos que a costura do conhecimento em dança vem se fortalecendo cada vez mais nos últimos trinta anos, principalmente, pelo interesse que artistas e pesquisadores têm demonstrado em sistematizar suas pesquisas não importando se dentro ou fora da universidade. A pesquisadora Claudia Jeschke (2012) adiciona ao nosso pensamento ainda o fato que, em seu ponto de vista, a forma de abordar dança “alterou hierarquias tradicionais de história, teoria e prática, noções de certo e errado, do que é e do que não é aceito como conhecimento e isso deu início ao repensar dessas oposições de modo orientado ao processo, e rizomático ao invés de linear e ideológico.” (JESCHKE, 2012, p. 5).

Assim, os caminhos da pesquisa puderam se entrelaçar ao longo do processo de ingresso no programa com as disciplinas realizadas, a cada congresso ou seminário e encontros científicos atendidos, que puderam contribuir, instigar, desafiar os percursos deste circuito, maturando e fortalecendo o caminho.

Foram também de grande importância os encontros com o grupo de pesquisa Lapett (Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades) da ECA/USP, sob direção da Prof.^a Dr.^a Sayonara Pereira. Destes encontros, salientamos a troca com os demais colegas orientandos que integram o grupo, que foram de grande valia, sempre aquecendo a pesquisa e seus trajetos. As reuniões pontuais com a orientadora do projeto, que eram desde compromissos marcados com data e hora até encontros inusitados em que nos víamos im-

buídas nos caminhos da pesquisa, foram de grande mérito para que pudéssemos alinhar os pensamentos.

A escolha por apresentarmos o trabalho em uma costura alinhavada entre teoria e prática, arte e pesquisa muito tem a ver com a crença, assim como já apresentado no Quarto Enlace, que o conteúdo se revela a partir da forma, ambos são amalgamados e não heréticos um ao outro. Por conseguinte, compreendemos que a pesquisa em artes caminha no mesmo sentido de dar forma ao conteúdo, pois estes possuem uma relação simbiótica e talvez esta seja a nossa especificidade de pesquisa, apresentar a simbiose das relações, na forma e conteúdo que investigamos.

Permitimo-nos, portanto, encontrar, no fluxo das ideias e da prática do cotidiano, inspiração para montar a presente estrutura textual, que não deixa de ser uma malha de pontos agregados ao longo das experiências gozadas e compartilhadas nesta escrita. Estas experiências desaguaram em novas indagações, o deslocamento do gesto, corpo/desenho e da união das artes visuais com a dança culminando, em 2019, na estreia de um novo trabalho *Gestos Transitantes*¹³⁷, no qual convidamos Sayonara Pereira para coreografar em Piracicaba. O projeto vislumbrou unir diferentes artistas e criar novas possibilidades de intercâmbio do interior com a capital.

A vida é uma estrada solitária na qual os grandes portais cruzamos apenas sozinhos. Olhar a vida frente a frente se revela como um momento inóspito, de puro deleite e amedrontamento; os nascimentos como ritual/portal nos ensinaram isto e, dessa forma, é possível ver paralelos nos traçados da dança e seus trânsitos. A morte, por outro lado, como o nascimento, é um caminho para o desconhecido, um campo de transformação da matéria e espírito. Ainda assim, no fim do dia, não importa, nada importa... São apenas passagens que nos atravessam em meio ao segredo divino.

A pesquisa é atravessada por diversos portais como esses. As obras que dialogamos neste projeto tiveram cada qual seu próprio nascimento, durabilidade, morte e, por vezes, renascimento. E, neste trajeto de existência, deram pistas, lampejos de compreensão dos caminhos do movimento, da dança, desaguando nas reflexões realizadas. Experiência incorporada, memória transformada, transmissibilidade reluzida.

Os deslocamentos foram algo que percebemos pouco a pouco como, além de necessário, estratégico para desvendar as possibilidades da existência tanto das obras quanto de

¹³⁷ Criado com integrantes de três núcleos de pesquisa — o Núcleo Dédalos, dirigido por Luiza Banov, em Piracicaba, o Estúdio Aragem, coordenado pela artista visual Luciana Camuzzo, também da cidade, e o Lapett (Laboratório de Estudos e Pesquisa em Tanz Theatralidades), da Universidade de São Paulo, dirigido por Sayonara Pereira, o projeto propõe ao público, além da experiência estética, a possibilidade de diálogo com a cena através do desenho, por meio de oficinas que conversam com o que o público verá em cena.

suas relações. Bem nos revela José Moraes que “pensar sobre processos de criação, em deslocamento, como forma contemporânea de produção, na qual conceitos como participação, troca e vida coletiva se tornam fundamentais em uma estratégia de atuar.” (MORAES, 2009, p. 6).

Quando se propõe criar, a vida não se descola do processo criativo e, assim, inúmeras situações podem ser um eterno nó de incompreensão; como fios do novelo que em um instante, de tão entrelaçados, a única coisa a fazer é cortá-los para que se possa dar continuidade ao ponto. Um novo ponto, um novo começo. Assim, as tramas da vida vão ganhando rasuras e cicatrizes, com histórias, memórias particulares a elas, e o luto do fim é senão uma dor escura para o desejo de um novo começo.

Figura 123 - Placenta prensada sobre isopor. Os pedaços do isopor foram cenário para a neve da encenação criada pela própria beneficiada da placenta.

Foto: Luiza Banov, 2019.

Esta imagem tem, praticamente, os quatro anos do meu doutorado... Está se desfazendo com o tempo... De alguma maneira, ela revela fluxos da vida. De impermanência. Trânsito. Experiência, memória e transmissibilidade.

Gesto inacabado ou gesto transformado?...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auchwitz**: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ALVES, Rubem. **Variações sobre o prazer**. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2014.
- ANDRADE, R. Carolina. **O Gestual Humano e o Barroco Mineiro à luz dos estudos de François Delsarte**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP: [s.n.], 2006.
- ASSMANN, Jan. **Memória comunicativa e memória cultural**. Tradução Méri Frotscher. Revista História Oral, v. 19, n. 1, p. 115-127, jan./jun, 2016. Disponível em: <https://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=issue&op=view&path%5B%5D=38&path%5B%5D=showToc>. Acesso em 01 de fevereiro de 2020.
- BANOV, R. F. Luiza. **Dança Teatral**_reflexões sobre a poética do movimento e seus entrelaços. São Paulo: Annablume, 2016.
- BANOV, R. F. Luiza, PEREIRA, S. Sayonara. Lecture Performance: encontrando novos rastros a partir da transmissão da obra Caminhos, 1998. In: COSTA, Daniel Santos (org.). **Corpo e diásporas performativas**. Campinas: Paco Editorial, 2019.
- BANOV, R. F. Luiza, PEREIRA, S. Sayonara Ritos de passagem - Transmissibilidade e transformação da dança através dos tempos. **Revista URDIMENTO**, 2019. Disponível em: http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/15527/10933?fbclid=IwAR-0tBL5embNf1Kj1tvGnlh0S-pQX6L5VsW1xHj_jNNUb_G3m1cCibOXof7A. Acesso em: 15 de dezembro de 2019.
- BARRETO, R. Tecnologia e educação: trabalho e formação docente. **Educ. Soc.**, Campinas, vol. 25, n. 89, p. 1181-1201, Set./Dez. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/es/v25n89/22617.pdf>. Acesso em: 14 de novembro de 2019.
- BARSELLI et al. Processo colaborativo e a busca pela horizontalidade das relações entre as funções da cena: procedimentos, práticas e estratégias de criação. **Conceição | Concept**. Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 86-109, jul./dez. 2018.
- BASBAUM, Ricardo. AMO OS ARTISTAS-ETC. In: MOURA, Rodrigo (org.) **Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais**, Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005. Disponível em: <https://paoleb.wordpress.com/2013/09/01/amo-os-artistas-etc/>. Acesso em: 07 de abril de 2017.
- BEECHY, Jason. Capturing the essence. A Personal View on Dance History and Reconstruction. In: GEHM, Sabine; HUSEMANN, Pirkko; Von WILCKE, Katharina (eds.). **Knowledge in motion**. Perspective of Artistic and Scientific Research in Dance. Bielefeld: Transcript Verlag, 2007, ISBN 978-3-8376-1596-8.
- BERSTEIN, A. A performance solo e o sujeito autobiográfico. **Revista Sala Preta**, 2001, n. 1, 91-103. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57010/60007>. Acesso em: julho de 2017.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória** - Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito (3ª Edição). São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERTAZZO, Ivaldo. **Corpo vivo** - reeducação do movimento. São Paulo: Ed. SESCSP, 2015.

BONDÍA, L. Jorge. Notas sobre a experiência e sobre o saber da experiência. **Rev. Bras. Educ.** [online]. 2002, n. 19, pp. 20-28. ISSN 1413-2478. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>. Acesso em: 06/02/2019.

BOURDIEU, Pierre. A juventude é apenas uma palavra. *In*: BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 112-121. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=000123&pid=S1517-9702201300020000800003&lng=pt. Acesso em: 01 de abril de 2018.

BRAGA, P. S. La créatrice cachée. De Véroni - que Doisneau de Jérôme Bel à Isabel Torres de Silvia Soter. *In*: LAUNAY, I.; PAGÈS, S. **Mémoires et Histoire en Danse**. Paris: L'Harmattan, 2010.

BRANDSTETTER, Gabrielli. Dance a culture of knowledge. *In*: GEHM, Sabine; HUSEMANN, Pirkko; Von WILCKE, Katharina (eds.) **Knowledge in Motion – Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance**. Bielefeld/Germany: Transcript Verlag, 2007.

BRASIL. DECRETO Nº 6.096, DE 24 DE ABRIL DE 2007. Institui o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais - REUNI. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2007/Decreto/D6096.htm. Acesso em: 30 de janeiro de 2020.

BRASIL. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. (Lei de incentivo à cultura – Lei Rouanet). Institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac). Disponível em: <http://leideincentivoacultura.cultura.gov.br/>. Acesso em: 14 de janeiro de 2020.

BRITTES, Blanca; TESSLER, Elida (org). **O Meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

BUDEN, Boris et al. **Cultural translation: An introduction to the problem, and responses**. Translation Studies. 2:2, 196-219. Publicado online, 2009. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14781700902937730/>; <https://doi.org/10.1080/14781700902937730>. Acesso em: 31 de janeiro de 2020.

CAMARGO N, Andréia. A não história da dança ou a historiografia dos restos. *In*: **Coleção corpo e cena**. Lenira Rengel e Karin Thrall (org.). Vol.5. Guararema: Anadarco, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. Da Tradução como Criação e como Crítica. *In*: **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. **Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CHEVALIER & GHEERBRANT. **Dicionário dos Símbolos**. São Paulo: José Olympo, 2009.

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

CRAVELL, Holly. **Dando Corpo á História**. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

DALY, Ann. **Done into dance: Isadora Duncan in America**. Connecticut: Wesleyan University Press, 1995.

LEAL-TOLEDO, Gustavo. Em busca de uma fundamentação para a memética. **Trans/Form/Ação**, vol. 36, n. 1. Marília, Jan./Apr. 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732013000100011. Acesso em: 21 de outubro de 2019.

DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Félix. **Mil Platôs**. São Paulo: Editora 34, 1995.

FRANKLIN, Eric. **Dynamic Alignment through Imagery**. Champaign, IL: Ed. Human Kinetics, 2012.

FISCHER, S. R. **PROCESSO COLABORATIVO: experiências de companhias teatrais bra-**

- sileiras nos anos 90. Orientador: Renato Cohen. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas. SP, 2003.
- GALEANO, Eduardo. **Ventana sobre la memória** / 1 (Las palabras Andantes) Álbum. Teji-dos: Ediciones Tacuabe, 1996. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SMUaH-0-9fk>. Acesso em: 31 de janeiro de 2020.
- GALVÃO E BATISTA. Oralidade e escrita: uma revisão. **Cad. Pesqui.** vol. 36, n.128. São Paulo, mai./ago. 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-15742006000200007. Acesso em: 21 de maio de 2019.
- GATTI, Dani. Graduação em Dança na Unicamp: 30 anos de produção de conhecimento com o corpo e no corpo. *In: Graduações em Dança no Brasil: O que será que será?* Joinville: Nova Letra, 2016. Disponível em: http://www.ifdj.com.br/site/wp-content/uploads/2016/07/IX-Seminarios-de-Danca-Graduacoes-em-Danca-no-Brasil_Varios-Autores. Acesso em: 13 de março de 2018.
- GAULEJAC, V. **La société malade de la gestion**: idéologie gestionnaire, pouvoir managérial et harcèlement social. Paris: Editions du Seuil, 2005.
- GAYER, Eduardo. **Pinacoteca recebe exposição imersiva e interativa de Ernesto Neto**. Estadão, Caderno Cultura, 30 de março de 2019. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,pinacoteca-recebe-exposicao-imersiva-e-interativa-de-ernesto-neto,70002773078>. Acesso em: 18 de junho de 2019.
- GELB, M. **O aprendizado do corpo**. Introdução à técnica de Alexander. Tradução Jeferson Luiz Camargo, São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- GOFFMAN **A representação na vida cotidiana**. Tradução: Maria Célia Santos Raposo, Petrópolis: Vozes, 2002.
- GREINER, C. **O corpo**. Pistas para estudos indisciplinados. Rio de Janeiro: Annablume, 2005.
- GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas: Papirus, 1990.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1992.
- GAULEJAC, Vincent de. **Gestão como doença social**. Aparecida/SP: Ideias e Letras, 2007.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, Ed. Revista dos Tribunais Ltda., 1990.
- HASTRUP, K. **Anthropological theory as practice**. In Social Anthropology, vol. 4(1): 75-81. European Association of Social Anthropologist, 1996. Disponível em: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/j.1469-8676.1996.tb00315.x?purchase_referrer=www.google.com&tracking_action=preview_click&r3_referer=wol&show_checkout=1. Acesso em: 13 de março de 2018.
- INGOLD, Tim. **Being alive**: essays on movement, knowledge and description. New York: Routledge, 2011.
- IZQUIERDO, Ivan. **Somos Nuestra Memoria**. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.
- JESCHKE, C. Re-constructions: figures of thoughts and figures of dance: Nijinsky's Faune. *In: GEHM, Sabine; HUSEMANN, Pirkko; Von WILCKE, Katharina (eds.). Knowledge in motion*. Perspective of Artistic and Scientific Research in Dance. Bielefeld: Transcript Verlag, 2007, ISBN 978-3-8376-1596-8.
- JESCHKE, C. Cânone e Desejo: Sete Abordagens para Palestras/Performances Histórico-coreográficas. Tradução: Camila Scudeler. **Sala Preta**, vol. 12, n. 2, dez 2012, p. 4-12. São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57482>. Acesso em: 13 de março de 2018.

KLEIN, Gabrielle. Dance in a knowledge society. In: **Knowledge in motion**. Perspective of Artistic and Scientific Research in Dance. Bielefeld: Transcript Verlag, 2007, ISBN 978-3-8376-1596-8.

KLEIN, Gabrielle. **The Oxford dance and politics book**. Nova York: Oxford University Press, 2017.

KLEIN, Gabrielle. Artistic Work as a Practice of Translation on the Global Art Market. The Example of 'African' Dancer and Choreographer Germaine Acogny. **Dance Research Journal DAS**, 51/1. Londres: Cambridge University Press, 2018.

KLEIN, Gabrielle. Trabalho artístico como prática de tradução no mercado de arte global: o exemplo da dançarina e coreógrafa "africana" Germaine Acogny. Tradução: Luiza Banov. **Revista Sala Preta**, vol. 19, n. 2, março, 2019, p. 28-47. São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/11438/1770>. Acesso em: 10 de março de 2020.

KLEIN, Gabrielle. **Inheriting Dance**. An Invitation from Pina. Bielefeld: Verlag, 2014.

KLEIN, Gabrielle & NOETH, Sandra. **The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography**. Londres: Transaction Publishers, 2011, ISBN 978-3-8376-1596-8.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LAERMANS, R. **Moving together**. Theorizing and making contemporary dance. Amsterdam: Valiz, 2015.

LAPOUJADE, D. **William James, a construção da experiência**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

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

LAZZARATO, Maurizio **As revoluções do capitalismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEITE, Janaina **A autoescrita performativa**: do diário à cena. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Comunicação de Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

LEONARDELLI, Patrícia. **A memória como recriação do vivido**: um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Comunicação de Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

LYOTARD, Jean-françois. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

MACEDO, Vanessa. **Pulsção da Obra**: dramaturgia nas práticas contemporâneas de dança. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Comunicação de Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O princípio da razão durante**: o conceito de comunicação e a epistemologia metapórica. São Paulo: Paulus, 2010. ISBN 9788534932523.

MARTIN, J. A dança moderna. (Parte I e II). Trad. Márcia Strazzacappa. **Pró-Posições** - Revista da Faculdade de Educação. Vol. 18 no I, p. 229-259, Campinas, UNICAMP, 2007.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar de memória. **Letras** - Revista do Programa de Pós Graduação em Letras. Universidade Federal de Santa Maria. Língua e Literatura: limites sem fronteiras, vol. 26. ISSN Versão Digital: 2176-1485, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>. Acesso em: 18 de junho de 2019.

MILL, Daniel. Educação virtual e virtualidade digital: trabalho pedagógico na educação à distância na Idade Mídia. *In*: SOTO, U.; MAYRINK, MF.; GREGOLIN, IV. (orgs.) **Linguagem, educação e virtualidade**. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 249 p. ISBN 978-85- 7983-017-4. Available from SciELO Books. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/px29p/pdf/soto-9788579830174-03.pdf>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2020.

MORAES, J. M. **Residência artística** - ambiente de formação, criação e difusão. Tese (Doutorado em Arquitetura). Faculdade de Urbanismo e Arquitetura da Universidade de São Paulo (FAU), São Paulo, 2009. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-29042010-093532/publico/Marcos_Jose_tese.pdf. Acesso em: 06 de novembro de 2019.

NELSON, R. **Practice as Research in The Arts**. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013.

OLIVEIRA, B. Fernando. **Tricot em todas as modalidades**. Método de fazer malhas. Lisboa: O século, 1957.

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

PEREIRA, Sayonara. Corpos que esboçam memórias. *In*: 2º encontro nacional de pesquisadores em dança – ANDA – Dança: contrações epistêmicas – 2011. **Anais [...]** Disponível em: www.portalanda.org.br/anaisarquivos/5-2011-10.pdf. Acesso em: 09 de fevereiro de 2016.

PEREIRA, Sayonara. Patrimônio que é experimentado “na pele”. *In*: BOGÉA, Inês (org.) **Terceiro Sinal** – Ensaios Sobre a São Paulo Cia. de São Paulo: Annablume, 2011. Disponível em: <https://lapettcia.files.wordpress.com/>. Acesso em: 13 de setembro de 2016.

PEREIRA, Sayonara. Pulsações e ações da memória materializados em cena. Seminário INTERSEÇÕES: Corpo e Memória - UFPE-2012. **Anais [...]** Disponível em: <http://pt.sli-deshare.net/liriamorays/anais-intersecoes-2012pdf-corpo-e-memria>. Acesso em: 15 de setembro de 2016

PEREIRA, Sayonara. Dança Solo: Cerimonial ou simplesmente dançar só. São Paulo. Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes – Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas. ABRACE. **Anais [...]** Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vireuniao/pesquisadanca/16.%20PEREIRA,%20Sayonara..pdf>. Acesso em: 14 de maio de 2016.

ROPA, C. E. O solo de dança no século XX: entre proposta ideológica e estratégia de sobrevivência. **URDIMENTO**. Revista de Estudos das Artes Cênicas. Santa Catarina: CEART/ UDESC, 2009, V. 1, n. 12, p. 61-72.

ROTHFIELD, P. **Relay**: Coreography and Corporeality. *In*: Choreography and Corporeality. Relay in Motion. Editores: De Frantz, T. Rothfield, P. United Kindon: Palgrave Macmillan, 2016.

ROTHFIELD, P. Dance and the Nexus of Time. International Theater Federation (IFTR). **Anais [...]** Suécia, 2016.

RUTHERFORD, J. The Third Space. Interview with Homi Bhabha. *In*: Ders. (Hg). **Identity: Community, Culture, Difference**. London: Lawrence and Wishart, 1990.

SALLES, Cecilia. **Redes de Criação**_construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2006.

SALLES, Cecilia. **Gesto Inacabado**. Processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 2007.

SANTOS. Margarette. Entre o oral e o escrito. A criação de uma oralitura. **BABEL**: Revista Eletrônica de Línguas e Literaturas Estrangeiras n. 01, dezembro de 2011. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/babel/article/view/97/164>. Acesso em: 16 de junho de 2019.

SÃO PAULO. Lei Municipal nº 14.071/2005, de 18 de outubro de 2005. Institui o Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/danca/>. Acesso em: 12 de setembro de 2017.

SAYEGH, Astrid. **Bergson**. A consciência criadora. São Paulo: Humanitas, 2010.

SENNETT, Richard. **A corrosão do caráter**: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo. Rio de Janeiro: Record, 2010.

SILVA, A. Nathalia. **A aproximação do universo junguiano e o GYROKINESIS®**. Dissertação (Especialista) Curso Arte Integrativa, Universidade Anhembi Morumbi Centro De Estudos Universais, São Paulo, 2013.

SIMON, Sherry. La culture transnationale en question: visées de la traduction chez Homi Bhabha et Gayatri. *In: Études françaises*, vol. 31, n. 3, p. 43-57, 1995.

SIQUEIRA, R. Adilson. Ecopoética e corporeidade. *In: RENGEL, Lenira; THRALL, Karin (org.). Coleção corpo em cena*, volume 4. Guararema: Anadarco, 2012.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **More Thoughts on Cultural Translation**. Transversal, April. 2008. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/0608/spivak/en>. Acesso em: 17 de Junho 2019.

STEINER, R. **A filosofia da Liberdade**. Fundamentos para uma filosofia moderna. Tradução de Marcelo da Veiga. São Paulo: Antroposófica, 2000.

STEINER, R. **A arte da educação – I**. O estudo geral do homem: uma base para a pedagogia. Tradução: Rudolf Lanz. São Paulo: Antroposófica, 2003.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório – Performance e memória cultural nas Américas**. Minas Gerais: – Editora UFMG, 2013.

TODD, Mabel. **The Thinking Body**. New York: Dance Horizons, 1937.

TRINDADE, Ana Lígia. Coreólogo/Notador: um profissional da memória da dança. **Revista do Museu e arquivo Histórico de La Salle / MOUSEION**, n. 9, jan-jul, 2011. ISSN 1981-7207. Disponível em: <https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/view/28>. Acesso em: 5 de junho de 2018.

VANSINA, Jan. **Oral Tradition**. A Study in Historical Methodology (Translated from the French by H. M. Wright). London: Routledge & Kegan Paul, 1965.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. **Teoria do conhecimento e arte – arte e ciência, uma visão a partir da complexidade**. Org. Nesc PUC/SP, 2ªed. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

VILELA, Lilian Freitas. A formação dos professores-artistas da dança. O curso superior de Dança na Unicamp: aspectos históricos e projeto pedagógico. **Corpo, Arte, Dança e Educação**. 31ª reunião da ANPED. 2007. Disponível em: <http://31reuniao.anped.org.br/1trabalho/GE01-5044--Int.pdf>. Acesso em: 4 de dezembro de 2017.

YATES, F. **A arte da memória**. Tradução: Flavia Brancher. Campinas: UNICAMP, 2007.

WEILER, Adriane. **Herança, partilha e transmissão em psicanálise**. Trabalho de Conclusão de Curso. Psicologia da Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, UNIJUÍ, IJUÍ, 2013.

ZAMBONI, S. **A pesquisa em arte**. Um paralelo entre arte e ciência. Campinas: Autores associados, 2006.

MUSICOGRAFIA

- AGUIAR, Ernani. **III Canto Lento**. Álbum: Classical Music from Brasil. (2 min 08).
- ATLAN, Françoise. **Durme querido hijico**. Álbum: Musique Du Monde /Music from the World. Faixa 22. 1995. (2 min 58s).
- BARROSO, Ary. **Aquarela do Brasil**. Intérprete: Elis Regina. Faixa 2. 1969. (3 min 02 s).
- EVEN, Tchouktch. **Mon renne bien-aimé**. Álbum: Musique Du Monde/ Music from the World. Faixa 14, 1995. (2 min 02 s).
- FALCÃO, Dudu. LENINE. **Paciência**, Na Pressão, Faixa 3.1999. (4 min 44s).
- KODO, Honoka. Álbum: HONOKA, faixa 1. 2014. (5 min 16 s).
- KODO, Honoka. **Lunar Dance**. Álbum: UBU SUNA, faixa 7. 1995. (5 min 10 s).
- LAMB. **Angélica**. Álbum: Between Darkness and Wonder, 2003. (3 min 40 s).
- LENNON, John e MCCARTNEY, Paul. **Across the universe** / Beatles. Álbum: Let it be, Faixa 3. Londres, 1969. (3 min 48s).
- NOBRE, Marlos. **Rhythmetron para Percussão**. Álbum: Marlos Nobre - Orquestral, Vocal and Chamber Works - Disc 2. Faixa 3. 1994. (3 min 54 s).
- VILLA LOBOS, Heitor. **O trenzinho Caipira 4ª Bachiana Brasileira**. (4 min 50s).
- VOLANS, Kevin. **White Man Sleeps**, parte V (Original, Unrevised Version). Kronos Quartet, Pieces Of Africa,1992. (3m 27s).
- SANGARE, Oumou. **Moussolou**. Álbum: Moussolou, faixa 4, 1991. (5 min 14s).
- SANTOS, Capoeira Senzala de (grupo). **Dirim dim dom Capoeira**, Álbum: Musique Du Monde/Music from the World. Capoeira, Samba de Roda, Maculele. Faixa 25. 1995. (3 min 24s)
- SARTÓRIO, Marcio. **Bachianas IV** . Colagem musical, 2017. (4 min 7 seg).
- WINSTON, George Winston. **Longing/Love**. Álbum: Autumn, Faixa 3. 1980. (9 min 10 s).
- TWINING, Toby. **The Nasty man**. Álbum: E-U-R-Y-D-I-C-E, faixa 2. 2011. (1min, 49 s).
- TWINING, Toby. **E-U-R-Y-D-I-C-E**. Álbum: E-U-R-Y-D-I-C-E, faixa 16. 2011 (2min, 28 s).
- ZARAGOZA, Rosa. **Sabemos Parir**. Álbum: Nacer, Renacer Néixer, Renéixer, faixa 7. 2005. (3 min 2s).

VIDEOGRAFIA

- A MESA verde. Coreógrafo: Kurt Jooss. Registro de obra coreográfica (Teaser) 3'28''. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=z5L_4r6Ewwc. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.
- AOS QUE AQUI ESTIVERAM... Coreógrafa Luiza Banov, Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2011. Parte 1 Registro de obra coreográfica 8'23''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Na1ahsMIMNA>". Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.
- AOS QUE AQUI ESTIVERAM... Coreógrafa Luiza Banov, Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2011. Parte 2 Registro de obra coreográfica 13'07''. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GZ1_CgwTc80". Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

AOS QUE AQUI ESTIVERAM... Coreógrafa Luiza Banov, Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2011. Parte 3 Registro de obra coreográfica 11'47''. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rN6_9VhbQHw. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

A SAGRAÇÃO da primavera. Coreógrafa Pina Bausch. Câmera: Machael Hopf, 1978. Registro de obra coreográfica 36'27''. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nd_ZCuqYdVE. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

BALLET Gisele. Royan Denish Ballet, 2016. Registro de obra coreográfica 60'52''. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eSx_kqe6ox0. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

CAMINHOS (1998). Coreógrafa Sayonara Pereira, Krefeld, Alemanha, 1998. Registro de obra coreográfica (Teaser) 3'51''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JPO-0GYIN9Ho>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

CAMINHOS 1998/2017. Coreógrafa Sayonara Pereira, São Paulo, 2018. Registro de obra coreográfica 32'21''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PRussoETkhc>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

CAMINHOS, Lecture performance. Criação PEREIRA, Sayonara; BANOVA, Luiza, SESC Piracicaba, 2018. Registro de obra coreográfica 60'15''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zl430urhJO8&feature=youtu.be>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

FRAUENBALLETT. Coreógrafa: Susanne Linke, Essen, Alemanha. 2010. Registro de obra coreográfica (Teaser) 3'53''. Disponível em: <https://vimeo.com/15657173>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

FRAUENBALLETT. Coreógrafa Susanne Linke. Maison de la Danse de Lyon, 1982. Registro de obra coreográfica (Teaser) 2'58''. Disponível em: <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/frauenballet>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

HOW HIGH the sky. Polyglot Theater. Direção: Sue Giles. Registro de obra coreográfica (Teaser) 3'. Disponível em: <http://www.polyglot.org.au/performances/how-high-the-sky/>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2020.

...LABIRINTOS intermitentes... Direção Luiza Banov, Piracicaba, 2017. Registro de obra coreográfica 58'51''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m5G4yPWTNqM>. Acesso em: 14 de julho de 2019.

...LABIRINTOS intermitentes... Direção Luiza Banov, Teatro da UNIMEP, Piracicaba, 2017. Registro de obra coreográfica 20'45''. Parte 1 disponível em: <https://youtu.be/YxC7Hgg7V-dY>. Acesso em: 14 de julho de 2017.

...LABIRINTOS intermitentes... Direção Luiza Banov, Teatro da UNIMEP, Piracicaba, 2017. Registro de obra coreográfica 19'39''. Parte 2 disponível em: <https://youtu.be/BZ9uLo-ToHUc>. Acesso em: 14 de julho de 2017.

...LABIRINTOS intermitentes... Direção Luiza Banov, Teatro da UNIMEP, Piracicaba, 2017. Registro de obra coreográfica 15'57''. Parte 3 disponível em: <https://youtu.be/AKikoar4m-Gs>. Acesso em: 14 de julho de 2017.

LE DENIER spetacle. Direção: Jerome BEL. Coreografia: Susanne Linke, partes de Wandlung (1978), 1998. Registro de obra coreográfica 57'26''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8aVhozKZDks>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

NINHOS. Cia. Balangandança. Diretora Sue Giles. Festival Panorama, Rio de Janeiro, 2010. Registro de obra coreográfica (Teaser) 1'27''. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pYqcR_ejozE. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

NO CORAÇÃO uma semente. Direção Luiza Banov, criação coletiva, Núcleo Dédalos, Piracicaba, 2015. Registro de obra coreográfica (Teaser) 4'. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uy5f3Z7IMs4>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

NO CORAÇÃO uma semente. Direção Luiza Banov, criação coletiva, Núcleo Dédalos, Piracicaba, 2015. Registro de obra coreográfica 31'27''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LZJYc9-MfAk&feature=youtu.be>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

O RIO dentro de mim... Direção Luiza Banov, criação coletiva, Núcleo Dédalos, Piracicaba, 2016. Registro de obra coreográfica (Teaser) 1'52''. Disponível em: https://youtu.be/Y3ID_xVj8VY. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

O RIO de encontros. Direção Luiza Banov, criação coletiva, SESC Piracicaba, 2018. Registro de obra coreográfica (Teaser) 1'20''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y1XnZkhQT8I&t=5s>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

O RIO de encontros. Direção: Luiza Banov, criação coletiva, Casa do Bom Menino, Piracicaba, 2018. Registro de obra coreográfica (Teaser) 1'53''. Disponível em: <https://youtu.be/7PMCmu3NM5E>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

O LAGO do cisnes. Balé Kirov. São Petesburgo, 2016. Registro de obra coreográfica (Teaser) 1'55''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9rJoB7y6Ncs>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

PRESENTE! Feito da gente. Cia. Balangandança, 2018. Registro de obra coreográfica (Teaser) 1'08''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e-KHXScplW4>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

SAMBA DE LENÇO. Documentário, Studio Monumental, 2015. Duração: 41'02''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BJJHwG6yhmK>. Acesso em: 10 de janeiro de 2020.

SOLO. Direção: Philippe Decouflé. Maison de la Culture de Seine - Saint-Denis, 2018. Registro de obra coreográfica (Teaser) 1'08''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iGIHvRyW3kl>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

SOPRO. Criação: Luiza Banov, Piracicaba, 2011. Registro de obra coreográfica (Teaser) 1'59''. Disponível em: <https://youtu.be/RdmW3sZRrcQ>. Acesso em: 07 de fevereiro de 2020.

SOPRO. Direção: Marina Henrique, Escola Waldorf Novalis, Piracicaba, 2013. Registro de obra coreográfica 31'13''. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1SFy8EHBOT69I_a9VmHOTaipsKTlfaqvN/view?usp=sharing. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

SOPRO. Direção: Marina Henrique. Casa do Marquês, Piracicaba, 2015. Registro de obra coreográfica 32'25''. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1dLyjPoxetqBQoQgoKYs3cMIOFgfQ7727/view?usp=sharing>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2020.

SOPRO. Direção: Marina Henrique. Casa do Marquês, Piracicaba, 2015. Registro de obra coreográfica (Teaser), 3'16''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OW8FAIf1UiY&t=6s>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2020.

TANGLE. Direção Sue Giles, Polyglot Theater, 2012. Registro de obra coreográfica (Teaser) 4'53''. Disponível em: <http://www.polyglot.org.au/performances/tangle/>. Acesso em: 20/04/2016.

TRANSI(s)TÓRIAS. Direção Sayonara Pereira e Veronica Fabrini, Teatro Itália, São Paulo, 2010. Registro de obra coreográfica (Teaser) 5'54'' Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9vHcNAV6EWE>. Acesso em: 14 de julho de 2019.

UMBIGADA. Documentário, Curso de jornalismo, UNIMEP, 2015. Duração: 8'11''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ezODCnOxuJs>. Acesso em 10 de janeiro de 2020.

ENTREVISTAS NÃO PUBLICADAS:

BATISTA, Luiza Brás. **Entrevista concedida à Luiza Banov.** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por luizarfb@gmail.com em 21 de nov 2017.

LUCA, Tiago de. **Entrevista concedida à Luiza Banov.** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por luizarfb@gmail.com em 14 de dez 2019.

FERREIRA, Fernanda. **Entrevista concedida à Luiza Banov.** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por nucleodedalos@gmail.com em 26 de dez 2019.

GANDHI, Jayana. **Entrevista concedida à Luiza Banov.** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por nucleodedalos@gmail.com em 09 de dez 2019.

GIANETTI, JULIA. **Entrevista concedida à Luiza Banov.** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por nucleodedalos@gmail.com em 18 de dez 2019.

GILES, Sue. **Relatório apresentado à Luiza Banov.** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por nucleodedalos@gmail.com em 16 de dez 2015.

GILES, Sue. **Entrevista concedida à Luiza Banov.** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por nucleodedalos@gmail.com em 02 de jun 2017.

HENRIQUE, MARINA. **Entrevista concedida à Luiza Banov.** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por luizarfb@gmail.com em 10 de fev 2018.

JONES, Ricardo Herbet. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por luizarfb@gmail.com em 05 de ago. 2013

LEITE, Ester Ferreira. **Entrevista concedida à Luiza Banov.** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por nucleodedalos@gmail.com em 14 de dez 2020.

OLIVER, Rodrigo. **Entrevista concedida à Luiza Banov.** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por nucleodedalos@gmail.com em 17 de dez. 2019

PEREIRA, Sayonara. **Entrevista concedida à Luiza Banov.** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por luizarfb@gmail.com em 07 de jan 2020.

SANT'ANA, Camila. **Entrevista concedida à Luiza Banov.** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por nucleodedalos@gmail.com em 12 de jan 2020.

SILVA, Bruno de Castro. **Entrevista concedida à Luiza Banov.** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por nucleodedalos@gmail.com em 14 de out 2020.

ANEXO I

Abaixo, apresentamos alguns registros, feitos por Sayonara Pereira, do processo de criação de *Caminhos* (1998) que encontramos ao final da pesquisa. Consideramos importante inseri-los como anexos, pois evidenciam momentos significativos do processo. Revelam tanto a dedicatória da obra quanto o relato da situação de crise pela qual a artista passou ao longo do processo criativo.

Figura 124 - Rascunho de dedicatória (1998).

Foto: Sayonara Pereira, 2020.

Figura 125 - Crise na criação, parte 1: relatos da autora durante o processo e suas crises.

Foto: Sayonara Pereira, 2020.

Figura 126 - Crise na criação, parte 2.

Foto: Sayonara Pereira, 2020.

Figura 127 - Crise na criação, parte 3.

Foto: Sayonara Pereira, 2020.

Figura 128 - Descrição da Cena VIII - Tambor II.

Foto: Sayonara Pereira, 2020.

Figura 129 - Amostras do tecidos e mapa de palco do uso dos mesmos.

Foto: Sayonara Pereira, 2020.

Figura 130 - Convite original para a estreia da obra *Caminhos* (1998) de Sayonara Pereira.

ANEXO II

27a Cromwell Road SOUTH YARRA VIC 3141 Australia
t: +61 3 9826 3301 | e: info@polyglot.org.au
w: www.polyglot.org.au
Polyglot Theatre Ltd ABN 86 099 894 147 ACN 005 118 052

December 16 2015

Brazil: Nucleo DeDaLos and Polyglot: An arts residency exploring dance and interaction with babies and the very young.

Based in Piracicaba, 2 hours out of Sao Paulo, Nucleo DeDaLos is a young company of artists who wish to work together to create new works that explore participation and public space. The lead artist is Luiza Banov.

Polyglot Artistic Director Sue Giles and senior artist Penny Baron went to Piracicaba as a result of a successful grant to the Brazilian Government, to work with the Nucleo and run workshops and open sessions with students and local artists, in University of Sao Paulo and in Piracicaba.

Schedule of work

Tuesday Nov 24 - arrival

Wednesday Nov 25 - day of workshops and performance at USP. Drive to Piracicaba

Thursday Nov 26 - AM first open session at SESC. PM planning and reparation

Friday Nov 27 - AM second open session at SESC. PM work at Nucleo headquarters

Saturday Nov 28 - AM workshop with parents and babies

Sunday Nov 29 - Rest day

Monday Nov 30 - full day at Nucleo headquarters

Tuesday Dec 1 - AM third open session and design response. PM workshop with kids and adults

Wednesday Dec 2 - AM set up and rehearsal. PM showing to audience

Thursday Dec 3 - departure.

Nucleo had devised a prepared piece of dance as an initial offer for open session participants to respond to. This was a useful catalyst for the whole time we were there. The elements Penny and I brought to the residency were an interesting juxtaposition to the choregraphical structure of dance and we felt that the opening up of possibility in movement, play and materials was welcomed and absorbed by the group. Luiza Banov organised the open sessions in a desire to reach people with a similar interest and passion for creating work in Piracicaba together. Her ultimate aim is to have a core group who remain together and work intensely to create and perform.

The generosity in this action was evident throughout the whole residency. Although our time together was limited, Penny Baron and I felt that the driving force to share and welcome was vital to this project, and the people who came, contributed, watched and collaborated were given an opportunity that is seldom available.

At USP: we worked with teaching students who were more generally immersed in drama technique, on the ideas of *following* through movement and improvisation in movement, on drawing freely and with eyes shut, on the feelings of release and freedom and memories of play.

In Piracicaba the process we used was also centred on the idea of *following* - as an explorative tool and as a conceptual and metaphorical image.

Day 1: at SESC. With all the adults we worked with following through movement working with a personal primary mover (part of the body) and then then working in pairs to respond to another's lead. We also drew in response to instruction, in response to music and in response to memory.

Day 2: The group watched the performance prepared by Nucleo and then responded to this with impressions. The themes and responses that emerged were very strong: if life giving force, images of blood, mud and water, the river and its wildness contrasted with the human body. Then they were all asked to create a short piece in response using the space and materials to engage an audience in a different way with the ideas they were exploring through

movement. In the afternoon we planned the interactive workshop (Saturday) exploring materials and participation opportunities with adults as choreographical elements.

Day 3: The workshop with parents and children opened up form and objects as openers to play. We explored free space and response across the different ages in the room (8 months to 3years) . We moved children around on cloths on the floor; we worked with the upper space above heads; with floating elements and participants lying on the floor; and with adult participants following artists' lead to create their own choreography around the children. .

Day 4: At the Nucleo headquarters. We worked intensely to combine the *performance* shape with the *interactive* discoveries, structuring a shape to explore in performance with an audience.

Day 5: working with the space at SESC for the showing we went further into the elements of design and created the immersive feel our designer was after. We worked strongly with music and in the afternoon played with children and objects, moving between performance and play to see where the elements spoke most strongly. Working with the children was a vital turning point for the group as they could see very strongly at that time what instinctive responses the different ages had to the elements and atmospheres offered, and where play began and performance stopped.

Day 6: set up and preparation of the performance space. The prep was interrupted at one point when we brought in a group of teenagers on a school trip as a test audience for the interactive elements of the show. This was a galvanising experience for all and the group came out of this electrified by the possibilities, even for these older young people.

The 'official' showing was very well attended with perhaps 25 people on stage and many more in the audience – including more school students. People found it fascinating and moving to watch. The babies were transfixed as the dancers moved in front of them and then loved the playful elements as they were opened up. The lights, scenography and music made the work compelling as a piece of theatre. Seeing it all unfold and work together was a vital part of the residency as the strengths and contradictions in the two disciplines became evident.

Analysis:

What was at risk in the piece as we combined play, participation and dance performance was meaning. The dance performance Nucleo brought in was a distinct shape and the meaning for audience was strong, clear and personal. By opening this to the response of children and very young children at that, the meaning transformed.

The big questions is Why? Why are the children in the mix? What is it about their unique selves that makes a difference conceptually? We were all after something that was more than entertainment or pretty pictures and because of this we had to examine what happened to meaning when we introduced play.

On observation, I saw that the performers' desire to play and draw the children deeply into the world created was overriding their ability to keep the integrity of the intention of the work. The two worlds (dance performance and interactive play) when combined had the potential to work together strongly but we had to acknowledge that the meaning or intent of both was irrevocably changed because of the combination. It was not an easy fit. Performance – asking an audience to watch and performance where an audience is asked to be involved are two entirely different things. Because the focus is shifted and made mutable, we can't expect an audience to follow what we create with the same attention.

One of the most fascinating areas we explored was the idea of adult movement as a choreography through simple follow the leader instruction. This was something that changed the landscape for the children in a powerful way and made the relationship between adult and child the most important and essential metaphor in the room. to see a group of adults moving as one and for themselves, rather than focusing on their children – to see them move away from children, or past them, was very strong indeed. This was significant as an atmosphere change for the kids too – they all felt it and reacted differently to it. This was potentially the most interesting challenge to the audience that was explored.

The moments when play became the over-powering expression in the room was when the intention of the performer disappeared most. This brought up the importance of framing play – making the play action and intention – often chaotic, rough, hilarious, physical – work for a greater meaning in the same moment. One example was in the bottle play moment – when the bottles have been shaken and moved by audience, still on the outside, and children are being draw into play by the dancers, who set the bottles on the floor, or roll them from participant to participant. At this moment the play becomes intense and furious and the dancer, interacting with individuals, becomes swamped in activity. Imagine then a moment when all three dancers lifted themselves away from the action and observe from outside – poised like birds, watching the play of human beings as they create chaos before them. We then have the frame for the action strongly planted – nature/wildlife/order juxtaposed with human/destruction/chaos.

The fact that children are in the space, watching, being involved, becoming part of the landscape the dancers work with – this is powerful stuff too – this is not just a nice, different, fun thing to do – we have the potential to make

strong and lasting meaning from this mixture of elements. Children participate in different ways to adults and this is a strength, not something that needs to be managed. This is what can change the way the performance is imagined but it does need different thinking. The thinking is a slow process of understanding that only continual practice will make easy.

This residency was incredibly stimulating and positive for all of us. Luiza's organisation and dedication is very impressive and she has demonstrated her commitment to the future in no uncertain terms. Polyglot was privileged to be part of this inspiring time and bit Penny baron and I came away with new energy and ideas around approach of this fascinating combination of forms.

Yours sincerely

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Sue Giles', with a stylized, cursive script.

Sue Giles
Artistic Director
Polyglot theatre
www.polyglot.org.au

AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM/TEXTO

Abaixo autorização dos artistas/autores/colaboradores deste trabalho para o uso de imagem e citação de entrevista concedida à tese *Grafias da dança em deslocamento: experiência, memória e transmissibilidade*.

Sayonara Sousa Pereira

Bruno de Castro Silva

Sue Giles

Tiago de Luca

¹³⁸ Não foi possível recolhermos todas as assinaturas, porém, obtivemos anuência verbal de todos/as os/as colaboradores.

Ester F. Leite

Ester Ferreira Leite

Julia Conêa Gianetti

Julia Gianetti

Rodrigo de Oliveira Machado.

Rodrigo Oliver

Fernanda

Fernanda Ferreira

Nanah D'Luize

Nanah D'Luize

Ana Paula

Ana Paula Neves

Jayana Gandhi P. Dentigil

Jayana Gandhi

ANEXO IV

Devido ao isolamento e à pandemia de COVID - 19 a tese não foi impressa; na bolsa costurada manualmente para a sua entrega, foram enviados os seguintes elementos:

- um caderno em branco que simulava a tese escrita; uma não tese;
- um programa do *videolecture-videoperformance*¹³⁹ criado especificamente para a apresentação da defesa *online* denominada *Graphias* em deslocamento;
- uma lista de ingredientes;
- Alguns ingredientes secos (chia; trigo; fubá; açúcar).

Figura 131 - Material enviado para a banca.
Foto: Luiza Banov, 2020.

¹³⁹ A escolha dessa denominação para o trabalho apresentado na defesa da tese - *videolecture/videoperformance* - se deu como uma extensão da pesquisa que vem sendo realizada na versão *lecture-performance Caminhos*, relatada por Sayonara Pereira na página 74 e a qual citamos na bibliografia desta tese.

Figura 132 - Bolsa sumário.

Foto: Luiza Banov, 2020.

Devido à tessitura proposta na escrita da tese, em seus enlaces, optamos por entregar o material escrito (anteriormente à pandemia) dentro de uma bolsa de crochê tecida por fios de malha.

Nesta malha foi possível tecer, também, as múltiplas entradas e saídas com as quais dialogamos na escrita. Um Dédalos de/em movimento, com cores que se entrelaçam entre os deslocamentos, experiência, memória e transmissibilidade; e, ao mesclarem-se, propõem o entrelaçamento de cores da própria escrita/tecida. Cada enlace (capítulo) possui sua própria cor e singularidade.

Figura 133 - Lista de ingredientes para um Bolo de Fubá.

Foto: Luiza Banov, 2020.

Junto à bolsa, enviamos uma *Lista de ingredientes para um Bolo de Fubá*.

Os ingredientes foram uma sugestão de compartilhamento da experiência de fazer um bolo típico da minha região, interior do estado de São Paulo; uma receita que se aprende pelo trânsito de gerações; como em toda receita sempre é possível acrescentar ou modificar algum ingrediente; o ingrediente novo: A CHIA!

A lista de ingredientes enviada não continha o modo de fazer e também não continha um dos ingredientes básicos (a água).

Figura 134 - Resultante da experiência da banca com os ingredientes enviados.
Fonte: Fotos enviadas por membros da banca da defesa, 2020.

Aqui, duas figuras da resultante performativa da tese; duas experiências fotografadas pelos examinadores do trabalho.

Em uma versão, a examinadora solucionou a receita fazendo cookies; na outra, a receita virou uma grande massa; houve quem adicionou o ingrediente líquido, e ainda quem não ousou experimentar o ingrediente proposto CHIA (geralmente, o bolo de fubá é feito com erva doce).

Figura 135 - Preparação para a filmagem pelo ZOOM.

Foto: Luiza Banov, 2020.

Idealmente, o bolo deveria ser realizado junto à banca, no dia da defesa. Com o advento da pandemia e a opção da defesa via plataforma online ZOOM, optamos por realizar uma *videolecture-videoperformance* prévia na qual o bolo foi feito ao mesmo tempo com artistas colaboradores através do mesmo recurso digital.

Figura 136 - Cozinhando à distância.
Fotos: Print screen de tela, arquivo pessoal, 2020.

Ametonyo Silva, Marina Henrique, Luiza Banov e Nadya Moretto no dia em que cozinharam juntos pela plataforma virtual ZOOM. Esta experiência integra parte da *videolecture-videoperformance* denominada *Graphias* em deslocamento apresentada à banca desta tese no dia da defesa, 17 de outubro de 2020.

Figura 137 - Registro do bolo virtual.
Fotos: Colagem por Ametonyo Silva, 2020.

Registros do bolo assado, cada um em uma localidade: Piracicaba/SP, São Paulo/SP, Berlim/Alemanha e Florianópolis/SC.

Figura 138 e 139 - Graphias em deslocamento.

Fotos: Nanah D'Luize, 2020, filmado no Engenho do bairro Monte Alegre da cidade de Piracicaba/SP.

A obra e/ou outras imagens a podem ser vistas no endereço:

https://www.youtube.com/watch?v=pecovnH_oow&feature=youtu.be ou no site:

www.nucleodedalos.art.br

Último acesso em: 04 de dezembro de 2020.