

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Nadya Moretto D' Almeida

POÉTICAS DE CO-EXISTÊNCIA
flashes de memória em cena

São Paulo
2023

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Nadya Moretto D'Almeida

Poéticas de co-existência: flashes de memória em cena

São Paulo

2023

Nadya Moretto D'Almeida

Poéticas de co-existência: flashes de memória em cena

Versão corrigida

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.

Orientadora: Profa. Dra. Sayonara Sousa Pereira.

São Paulo

2023

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)

Moretto D' Almeida, Nadya
POÉTICAS DE CO-EXISTÊNCIA : FLASHES DE MEMÓRIA EM CENA
/ Nadya Moretto D' Almeida;
orientador, SAYONARA SOUSA
PEREIRA. - São Paulo, 2023.
105 p.: il.

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

Bibliografia
Versão corrigida

1. Dança contemporânea. 2. Sayonara
Pereira. 3. Pol Pi. 4. Reencenações.
5. Contemporaneidade. I. SOUSA
PEREIRA, SAYONARA . II. Título.

CDD 21.ed. -

792.8

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

Nome: D'ALMEIDA, Nadya Moretto

Título: Poéticas de co-existência: flashes de memória em cena

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.

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Presidente: Profa. Dra. Sayonara Sousa Pereira

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: _____

Titular: Profa. Dra. Juliana Martins Rodrigues de Moraes

Instituição: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Julgamento: _____

Titular: Profa. Dra. Andréia Vieira Abdelnur Camargo

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: _____

Titular: Profa. Dra. Mônica Fagundes Dantas

Instituição: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Julgamento: _____

Titular: Profa. Dra. Luciane Moreau Coccaro

Instituição: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Julgamento: _____

Dedico este trabalho

A Sandra e Odair, fontes inesgotáveis de amor e inspiração;
a Jéssica, minha maior parceira;
a Magdalena (*in memoriam*) e Laércio (*in memoriam*), sempre
presentes.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à professora Sayonara Pereira, Sayô, pelos anos de aprendizado, pelos momentos divertidos e emocionantes que a sua presença proporciona, pela confiança, pelo apoio nos momentos mais difíceis e por me presentear com processos criativos e danças que me modificaram e me enriqueceram, por ser minha referência e por ser fundamental nesta trajetória.

Aos artistas Pol Pi, Sayonara Pereira e Luiza Banov, por serem a inspiração desta pesquisa e por terem gentilmente se disponibilizado para conversas tão ricas e que foram fundamentais na construção destas páginas.

Às professoras Juliana Moraes e Andréa Nuhr, pelas valiosas contribuições por ocasião do exame de qualificação.

Aos professores cujas aulas tive o privilégio de frequentar durante o período de preparação da tese, os quais contribuíram imensamente para muitas das reflexões aqui colocadas: Ricardo Fabbrini (FFLCH), Artur Matuck (PGEHA), Elza Ajzenberg (PGEHA) e Sayonara Pereira/Karina Almeida (ECA).

A todos os professores e funcionários da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Agradeço igualmente ao grupo LAPETT-ECA-USP e a todos os seus integrantes, por todos os anos de trocas e por ser um espaço de debates e afetos.

À Sofia Vilasboas, pela parceria e pelas trocas tão ricas, e pela interlocução sempre inspiradora, paciente e afetuosa ao longo destes anos.

Ao time de organizadores do SPA 2018 e 2019, pelo trabalho em equipe e por acreditar no espaço de pesquisa e troca.

Aos meus companheiros de cena Ametonyo Silva e Luiza Banov, e aos colegas artistas de “Gestos Transitantes” Eduardo Joly, Maíra do Nascimento, Giulia Zen, Luciana Camuzzo, Mateus Fávero, Nina Ricci e Manoella Brunelli.

Ao núcleo Dédalos, dirigido por Luiza Banov, impulsionadora de “Gestos” junto com Sayonara Pereira.

Ao programa de Estágio Supervisionado em Docência (PAE) e às professoras Alice K e Sayonara Pereira, por me receberem na disciplina Ateliê I.

À CAPES, por apoiar o período sanduíche desta pesquisa, que se deu no ano de 2020, na Alemanha, por meio do edital PrInt USP/CAPES – 2019.

À professora Gabriele Klein, da *Hamburg Universität-UHH (Fakultät für Psychologie und Bewegungswissenschaft Institut für Bewegungswissenschaft/Performance Studies)*.

À Su Jin Kin, pelas trocas constantes mesmo diante dos desafios do período de confinamento em razão da pandemia.

À Universidade de Hamburgo, ao Instituto de Ciência do Movimento/Estudos da Performance e aos seus alunos do mestrado, por me receberem neste período de estudos na Alemanha.

Ao professores Marcelo Pereira e Nágila Reis, colegas brasileiros que tive o prazer e a sorte de encontrar na Universidade de Hamburgo.

Ao *Mime Centrum Berlin*, em especial à Christine e ao Michel, por me receberem e auxiliarem na pesquisa de material videográfico.

Ao *Deutsche Tanzfilminstitut Bremen*, em especial à sua fundadora e diretora, Heide-Marie Härtel.

Ao Grupo de Estudos Artes Ásia (GEAA) e a suas idealizadoras, professora Madalena Hashimoto Cordaro e Michiko Okano.

Aos colegas do grupo *Kinyōkai*.

Agradeço à Danielle Crepaldi Carvalho pela leitura atenta e pela revisão da versão corrigida desta tese.

Às pessoas especiais que, ao longo deste trajeto, cruzaram meu caminho, inspirando-me na dança, na pesquisa e na vida, e me ajudaram, de alguma forma, a superar os obstáculos.

À Jéssica, pelo amor, pelo cuidado, por me apoiar e por ser minha parceira em todos os momentos.

À Sandra e ao Odair, meus mestres na vida, obrigada por todo amor e todas as conversas e por estarem sempre comigo.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

D'ALMEIDA, Nadya Moretto. **Poéticas de co-existência**: flashes de memória em cena. 2023. 105 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

A presente pesquisa pretende refletir sobre poéticas da dança na contemporaneidade, sobretudo aquelas que se valem de obras e artistas do passado de forma clara e manifesta, extraindo alguns ou muitos dos elementos que os caracterizam e os tornando ingredientes fundamentais de sua dramaturgia. Dentro destas obras que manifestam estas poéticas, os elementos das obras do passado são manuseados para produzir reflexões no nosso tempo presente. Para construir a ideia destas poéticas, apoiamos nossa explanação em duas ações artísticas de coreógrafos brasileiros: a primeira, a obra “ECCE (H)OMO”, de Pol Pi (1982), e a segunda, a obra “Caminhos” – *lecture performance* de Sayonara Pereira (1960) e Luiza Banov (1985). Ambas as peças se iniciaram a partir do desejo de trazer à cena uma obra pregressa, e ganharam outros contornos e questões durante o processo de criação. Elas carregam em seus processos semelhanças e diferenças, e podem nos dar uma ideia das muitas poéticas de *co-existência*. Nesta pesquisa, trataremos então do que consideramos ser um dos aspectos da contemporaneidade na dança, reunindo elementos para entender melhor o desejo de muitos coreógrafos de fazer claras referências a outros artistas da dança em suas obras, ou ainda atualizando suas obras originais. Assim, além de conversar com os artistas já mencionados, dialogamos também com as ideias de Andreas Huyssen (1992), André Lepecki (2011), Isabelle Launay (2019) e Laurence Louppe (2012), entre outros, para buscar circunscrever o que chamamos aqui de **poéticas de co-existência**.

Palavras-chave: Dança contemporânea. Sayonara Pereira. Pol Pi. Reencenações. Contemporaneidade.

D'ALMEIDA, Nadya Moretto. **Poetics of co-existence**: flashes of memory on stage. 2023. 105 p. Thesis (Doctorate in Performing Arts) – School of Communication and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2023.

This research aims to address contemporary dance poetics, especially those that draw clearly and manifestly on works and artists from the past, extracting some or many of the elements that characterize them and making them fundamental ingredients of their dramaturgy. Within these works that manifest these poetics, the elements of the pieces of the past are handled to construct thoughts in our present time. To build the idea of these poetics, we support our explanation in two artistic actions of Brazilian choreographers: the first, the work “ECCE (H)OMO”, by Pol Pi (1982), and the second, the work “Caminhos” – lecture performance, by Sayonara Pereira (1960) and Luiza Banov (1985). Both pieces started from the desire to take previous work to the stage and have gained other shapes and issues during the creation process. They bear similarities and differences in their processes and can give us a flavour of the many poetics of co-existence. In this research, we will address what we consider to be one of the aspects of contemporaneity in dance, by gathering elements to better understand the desire of many choreographers to make clear references to other dance artists in their works, or even update their original works. Thus, in addition to talking to the artists already mentioned, we also dialogue with the ideas of Andreas Huyssen (1992), André Lepecki (2011), Isabelle Launay (2019), and Laurence Louppe (2012), among others, to seek to circumscribe what we call here the **poetics of co-existence**.

Keywords: Contemporary dance. Sayonara Pereira. Pol Pi. Reenactments. Contemporaneity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Dore Hoyer, Retrato (1935).....	46
Figura 2: Dore Hoyer em Eitelkeit dos ciclos dos “Affectos Humanos”, 1962.	49
Figura 3: Dore Hoyer em Beigierde do ciclo dos “Affectos Humanos”, 1962.	50
Figura 4: Susanne Linke em “Affectos Humanos”.....	52
Figura 5: Susanne Linke em “Affectos Humanos”.....	55
Figura 6: Martin Nachbar em “Urheben Aufheben”.	56
Figura 7: Martin Nachbar em “Urheben Aufheben”.	60
Figura 8: Martin Nachbar em “Urheben Aufheben”.	61
Figura 9: Pol Pi em “ECCE (H)OMO”.	63
Figura 10: Pol Pi em “ECCE (H)OMO”.....	70
Figura 11: Pol Pi em “ECCE (H)OMO”.....	72
Figura 12: Sayonara Pereira em “Caminhos” (2017).....	75
Figura 13: Sayonara Pereira em “Caminhos” (1998).....	78
Figura 14: Luiza Banov em “Caminhos” (2017).....	80
Figura 15: Sayonara Pereira e Luiza Banov em “Caminhos” (2017).....	92

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO – OU REVELANDO O PERCURSO	12
2. CAPÍTULO 1: CO-EXISTIR – ENTRE TRAÇÕES, ATRAÇÕES E TENSÕES..	17
2.1 O que pode o retorno.....	18
2.2 O trabalho com o passado nas artes	24
2.3 As referências do passado na dança.....	27
2.4 Mudança de Chave	31
2.5 Poéticas possíveis.....	35
2.6 Coreografias de um corpo só.....	38
3. CAPÍTULO 2: AFFECTOS E EFEITOS – DESEJAR, RECONSTRUIR, AUTORIZAR-SE	42
3.1 Dore Hoyer – “Affectos Humanos” (1962).....	46
3.2 Susanne Linke – Homenagem à Dore Hoyer (1987).....	52
3.3 Martin Nachbar – “Urheben Aufheben” (2008)	56
3.4 Poi Pi – “ECCE (H)OMO” (2017)	63
4. CAPITULO 3: EM MEIO AOS CAMINHOS – DA TRANSMISSIBILIDADE À CENA	75
4.1 Anunciação: retornos e transmissão.....	80
4.2 “Caminhos”: de 1998 a novos percursos	84
4.3 Entre Transmissão e transmissibilidade	85
5. APONTAMENTOS FINAIS	93
REFERÊNCIAS.....	98

1. INTRODUÇÃO – OU REVELANDO O PERCURSO

As tensões entre a tradição e a renovação permeiam, de certa maneira, minha forma de ver o mundo. Histórias e tradições sempre exerceram um enorme fascínio sobre mim, tanto no campo da dança quanto no campo pessoal. Embora compreenda que todo aprendizado advém da transmissão de experiências e que, portanto, todos nós carregamos esta relação com os modos de fazer precedentes, entendo como tradicional um conjunto de conhecimentos que foram organizados e lapidados através dos tempos de modo a apresentarem-se não como algo engessado ou estagnado, mas como possuidor de uma linha guia que segue sem grandes quebras e desvios de rotas, e que torna cada elemento identificável dentro deste conjunto. Neste sentido, técnicas como o balé clássico, a dança tradicional japonesa, o Kung Fu e a vertente alemã da dança moderna são algumas das tradições técnicas e estéticas de que me aproximei nos últimos anos, estudando com artistas que entendem portar e transportar uma certa tradição e ser parte de uma linhagem. É com a mesma intensidade que também me interesse pelos modos de fazer e discussões empreendidas por artistas contemporâneos, entendendo o contemporâneo não como um recorte temporal, mas como um modo de fazer ligado à combinação de elementos que conferem singularidade a cada evento, a cada criação, e devem ser compreendidos e analisados considerando seu caráter único.

O interesse por estas tensões entre passado e presente ficou mais claro no percurso do mestrado (cf. D'ALMEIDA, 2016), quando escrevi sobre a bailarina japonesa Kaoru Ishii (1932-2022)¹. Durante os dois anos em que morei em Tóquio, a obra e a carreira de Ishii chamaram a minha atenção. Ishii foi uma das mais importantes representantes da dança moderna de seu país. Dentre as atividades desenvolvidas pela artista, a remontagem de duas das peças² de seu professor, Baku

¹ Kaoru Ishii (1932-2022): bailarina e coreógrafa japonesa, foi aluna direta do pioneiro da dança moderna Baku Ishii (1886-1962). Foi uma das primeiras bolsistas japonesas da Fulbright a estudar dança na *Juilliard School*, em Nova York.

² Ambas as remontagens foram rerepresentadas em um evento intitulado “Dance Archive in Japan”, como uma proposta da associação de dança japonesa para conservar a memória dos mestres da dança moderna daquele país.

Ishii³, a convite da Associação de Dança Moderna Japonesa, em 2015, ressoam de maneira especial em meu percurso acadêmico. A maneira como Kaoru empreendeu as remontagens e os seus questionamentos diante de algumas ideias da associação de dança contemporânea japonesa foram bastante significativos para mim. Todavia, essas questões não puderam ser melhor desenvolvidas no mestrado. Temas como a originalidade de uma obra de dança, a autoria, as razões pelas quais empreender uma remontagem e como conduzi-la num diferente contexto, em outra época e com bailarinos com treinamentos diversos, foram algumas das questões que surgiram a partir desta experiência. Iniciativas ligadas a reencenação e remontagens passaram a integrar meu campo de interesse. Nesse sentido, a visita da professora Claudia Jeschke⁴, em 2014, ao departamento de Artes Cênicas da USP, a convite da professora Sayonara Pereira, foi também um importante disparador para este tema. Jeschke apresentou duas *lecture performances* construídas a partir de uma investigação histórica, e cujos vestígios coletados serviram de material para uma recriação cênica.

Reencenações e remontagens não são práticas novas para a dança. Tais práticas foram sempre uma maneira de possibilitar que esta arte, para muitos efêmera, seja apreciada por diferentes públicos através dos tempos. Encenações de obras como “Lago dos Cisnes” (1895), de Marius Petipa (1810-1910) e Lev Ivanov (1834-1901), são apresentadas até hoje. Podemos dizer que tal modalidade de volta ao passado está na chave da conservação, uma modalidade segundo a qual a reencenação não carrega outro objetivo senão o de proporcionar ao público a oportunidade de apreciar uma obra de dança que, diferente de uma pintura ou uma escultura, depende da ação dos artistas no momento presente.

No contexto brasileiro atual, observamos iniciativas que apontam para uma necessidade de volta ao passado. O teatro Oficina Uzyna Uzona, de São Paulo, dirigido por Zé Celso Martinez Corrêa (1937-2023), um dos grupos mais antigos em atividade no país, com 60 anos de existência, realizou recentemente remontagens de

³ Baku Ishii (1986- 1962) foi um dos pioneiros da dança moderna no Japão. Na década de 1920, viajou por vários países para apresentar sua dança, dentre os quais a Alemanha, a França e os Estados Unidos. Sua intenção era criar uma dança moderna japonesa.

⁴ Claudia Jeschke é dançarina, coreógrafa, historiadora e professora de estudos da dança. Estudou Teatro (*Theaterwissenschaft*) na Universidade de Munique. Como professora convidada, ministrou aulas na Europa, nos Estados Unidos, no Canadá e na Ásia. É membro efetivo do corpo docente das universidades de Munique, de Leipzig, de Colônia e, desde 2004, de Salzburgo. Além disso, encabeça o *Derra de Moroda Dance Archives*, uma das mais importantes coleções de dança na Europa.

duas de suas primeiras peças. Em 2018, reapresentou “O Rei da Vela” (1933), texto de Oswald de Andrade (1890-1954) cuja montagem original data de 1967, e no final de 2018 foi a vez da peça “Roda-Viva”, com texto de Chico Buarque, escrita em 1967 e montada pelo grupo originalmente em 1968. Embora as duas iniciativas tenham sido realizadas pelo mesmo grupo, cada uma delas pode trazer uma intenção e abordagens diferentes de retorno.

Outro exemplo que gostaríamos de salientar, desta vez no âmbito acadêmico, é a experiência dos estudantes do curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, que trabalharam, na disciplina Ateliê I (2018), coordenada pelas professoras Sayonara Pereira e Alice K, o texto “À Prova de Fogo” (1968), de Consuelo Castro. O trabalho com o texto da autora configura-se como uma atividade num contexto de estudo e ampliação de repertório dos estudantes. No entanto, nos chama a atenção o fato de a escolha pedagógica feita pelo Departamento de Artes Cênicas mostrar um interesse em tratar as questões em voga no Brasil na década de 60. Os alunos empreenderam suas criações inspirados por um texto que descreve um contexto histórico bastante específico, e empreenderam o trabalho de ressignificá-lo no presente, fazendo uma releitura crítica da obra de Castro. Um dos materiais de referência trazidos para os alunos do primeiro ano do curso de Artes Cênicas da USP é também um material emblemático dentro deste contexto. O filme do diretor brasileiro João Moreira Salles “No intenso agora” foi lançado em 2017 e traz imagens de arquivo dos anos 60 e 70. Algumas destas são imagens conhecidas, já bastante divulgadas, outras são imagens do arquivo pessoal do autor, em grande parte filmadas pela sua mãe em viagens. O tema central do filme parece ser a utopia. A palavra “agora”, expressa no título, nos traz a sensação de um presente. Todavia, o agora a que o autor se refere são os anos de 1960, um momento significativo não apenas para o Brasil, que vivia uma ditadura militar, mas também para muitos lugares no mundo. Aquele “agora” parece ter sido intenso, e a lembrança daquele tempo parece ressoar na memória de muitos, mesmo daqueles que não viveram esta época. O agora apresentado no documentário pertence ao passado, mas parece estar presente sob a forma de uma nostalgia, como o lugar em que tudo era mais difícil, no entanto, havia mais movimento.

O que restou deste tempo?

Como reconstruímos esse passado?

O que dele lembramos e o que dele esquecemos?

Como esta combinação entre o esquecer e o lembrar tem configurado as nossas ações no presente?

Entendemos que a arte muitas vezes funciona como um dispositivo que nos ajuda a processar e reelaborar novos pensamentos e mudanças sociais. Absorve e trabalha com ideias em estágio embrionário, muitas vezes de forma intuitiva, sem buscar, de fato, uma definição, mas sim fomentar novas e velhas discussões sob diferentes ângulos. Por esta razão, o estudo do processo de criação de obras de artistas contemporâneos nos oferece pistas para o entendimento e a reelaboração do nosso tempo, do nosso contexto sócio-político, permitindo-nos, muitas vezes, antever mudanças sociais importantes.

É com este entendimento que a presente pesquisa investiga um aspecto que consideramos emblemático para a nossa contemporaneidade: a maneira como os artistas, em especial da dança, trabalham com a memória e com o acúmulo de informações e registros disponíveis em diferentes mídias, utilizando-os não apenas com o intuito de conservar a memória de uma obra ou artista, mas manuseando esses materiais para desenvolver procedimentos poéticos e estéticos, imprimindo, assim, qualidades cênicas que chamaremos aqui de **poéticas de co-existência**⁵. Para tanto, propomos uma investigação pautada pelas Novas Teorias da Comunicação (NTC), em especial a metodologia metapórica, que, nas palavras da pesquisadora Vanessa Matos dos Santos (2018, p. 107), consiste em:

Ao invés de seguir um caminho pré-determinado (método), o pesquisador embrenha-se no acontecimento, por meio de seus poros. Daí a razão porque a pesquisa que assume a NTC não pressupõe um método específico e sim o metáporo (caminho pelos poros).

A metodologia metapórica foi concebida dentro do Núcleo de Estudos Filosóficos da Comunicação (FiloCom) na Universidade de São Paulo, com o objetivo de atender as inquietações de pesquisadores da área de comunicação, os quais estavam carentes de uma elaboração metodológica que acolhesse as particularidades de suas pesquisas, as especificidades de uma pesquisa no campo da comunicação, no qual a subjetividade ganha um papel importante e, ao contrário de outras

⁵ Nesta tese, optamos por grafar a palavra coexistência com um hífen que separa o prefixo CO da palavra EXISTÊNCIA. Desta forma, quando estivermos nos referindo à ideia de “existir com”, utilizaremos o verbo coexistir, conjugado em diferentes formas e grafado segundo as regras da língua portuguesa. Já quando nos referirmos às POÉTICAS as quais buscaremos circunscrever aqui, a grafia adotada aparecerá em letras maiúsculas e com o prefixo CO separado da palavra EXISTÊNCIA por um hífen.

experiências investigativas, este fator é colocado em primeiro plano. Neste sentido, o relato se torna importante dentro deste caminho. As palavras do pesquisador são construídas e trabalhadas a partir de suas vivências e experiências, e trazem as particularidades do seu olhar. Desta forma, ressaltamos que esta tese é conduzida a partir da narrativa de uma pesquisadora, mas igualmente de uma bailarina que também vivenciou no corpo vestígios de obras pregressas, e que traz essa bagagem para a sua experiência enquanto espectadora destas obras. Desta forma, podemos afirmar que, antes do desenrolar desta tese em palavras, a experiências desses relatos iniciaram-se no corpo. No corpo que dança, no corpo que frui a dança e, por fim, no corpo que escreve a partir de todas estas experiências. Neste sentido, o desafio maior dentro desta metodologia é empreender estes relatos de forma a criar uma conexão entre a experiência daquele que escreve e a experiência naquele que lê.

No primeiro capítulo, apresentamos a ideia de **poéticas de co-existência** e problematizamos as questões que envolvem o retorno ao passado a partir das ideias de Andreas Huyssen, professor e crítico literário alemão radicado nos Estados Unidos. Abordaremos algumas formas de retorno ao passado nas diferentes linguagens artísticas e a relação que a dança vem estabelecendo com sua história e as tradições, até a possível mudança de chave identificada por alguns teóricos na contemporaneidade. Por fim, anunciamos dois dos elementos que conectam as obras que serão por nós analisadas.

No segundo capítulo, apresentamos um panorama da obra “Afectos Humanos” (1962), de Dore Hoyer (1911-1967), e abordamos dois trabalhos emblemáticos feitos a partir de seu registro em vídeo e da incorporação de sua coreografia, o da bailarina e coreógrafa alemã Susanne Linke (1944) e o do bailarino e coreógrafo alemão Martin Nachbar (1971). Em seguida, nos enveredamos pelos depoimentos do bailarino e coreógrafo Pol Pi (1982) e por sua experiência com a mesma obra de Dore Hoyer, que foi a disparadora para a criação de “ECCE (H)OMO” (2017) e, posteriormente, “Shönheit ist Nebensache” (2019).

No terceiro capítulo, seguimos na companhia das artistas Sayonara Pereira (1960) e Luiza Banov (1985), abordando o processo de revisita da obra “Caminhos” (1998) até a sua versão em formato *lecture performance*.

Por fim, nos Apontamentos Finais buscamos elaborar reflexões para algumas das questões levantadas ao longo da tese.

2. CAPÍTULO 1: CO-EXISTIR – ENTRE TRAÇÕES, ATRAÇÕES E TENSÕES

Pensar o mundo como um conjunto de eventos, de processos nos possibilita apreendê-lo, compreendê-lo, descrevê-lo melhor. É a única maneira compatível com a relatividade. O mundo não é um conjunto de coisas, é um conjunto de eventos. A diferença entre coisas e eventos é que as coisas permanecem no tempo. Os eventos têm duração ilimitada.

Carlo Rovelli (2018)

Tempos que se sobrepõem. Camadas, ora espessas e aparentes, ora muito finas, quase imperceptíveis. Espirais de tempo. Essas são as visões e palavras que me ocorrem para tentar descrever as sensações que tenho ao assistir algumas das peças que deram origem à ideia desta tese. São obras que, cada qual à sua maneira, fazem uma referência explícita a obras do passado. Ressalto aqui a particularidade destes modos de compor com obras pregressas, pois logo percebi que tanto os materiais de **referência** como as ferramentas que eram acionadas para a composição destas obras variam muito não só de peça para peça, mas também dentro da mesma peça, bem como são variados os tipos de mídia em que estes autores se apoiam para trazer estes **vestígios** das obras de antes para dentro de suas obras de agora. No entanto, todas as peças a que tive acesso tinham algo em comum: traziam a informação clara de que se utilizavam de algum elemento, ou de alguns elementos, de obras pregressas. Essas informações poderiam estar presentes de diversas formas: no título, na sinopse da peça, em forma de texto ou imagens de **arquivo** que poderiam ser projetadas no espaço cênico no decorrer da peça. O espectador então depara-se com estas informações, conhecendo-as ou não, e, de certa forma, é convidado a recorrer a suas referências, vivências e **memórias**, ou então é sutilmente convidado a empreender uma pesquisa para alcançar as menções postas pelo artista. Esta busca pode se dar em livros, artigos, em sites diversos que abrigam e disponibilizam textos, imagens e vídeos da obra pregressa mencionada, a qual, dependendo da dinâmica em que o próprio espectador se coloca, em combinação com as informações que os artistas disponibilizam, pode eventualmente ser consultada e acessada em momentos diversos: antes, após, ou mesmo no momento

do espetáculo, quando o espectador recorre à sua memória. Com as informações disponibilizadas pelo autor da peça, o espectador pode produzir uma justaposição de imagens que o acompanha na fruição que pode continuar após o término da peça. Desta forma, os vestígios de peças pregressas, sugeridas pelo autor da peça de agora, coexistem com outros elementos de sua obra.

A partir das experiências de fruição de algumas das obras de dança, que serão citadas ao longo deste trabalho, é que propomos a ideia de **poéticas de co-existência**. Esse termo, cunhado por nós, parte do entendimento de que quando uma obra de dança é apresentada, evocando outras obras ou criadores do passado de forma declarada, temos algo ou algum elemento desta obra de antes que coexiste com a obra de agora, e que pode evocar outras camadas de fruição e assimilação desta obra de dança contemporânea. Acrescentamos ainda que, no nosso entender, o não conhecimento prévio da obra pregressa não implica na perda de algo e nem limita a fruição da obra, muito embora, no nosso entendimento, o fato de esta informação ser declarada antes ou durante o espetáculo já propõe outras camadas na apreciação deste acontecimento artístico. Para tanto, neste capítulo mapeamos algumas ideias e alguns conceitos que consideramos fundamentais para a construção desta poética.

2.1 O que pode o retorno

Como afirma a pesquisadora Laurence Louppe:

De facto, a dança contemporânea nunca exibiu um verdadeiro programa artístico homogêneo e dedicado às questões de forma. Em contrapartida, a sua poética sempre apoiou valores, e é neste aspecto que afloram outros territórios do pensamento e do julgamento (2012, p. 41).

Seguindo o pensamento de Louppe, apontamos nesta tese não somente para heterogeneidade dos programas artísticos da dança contemporânea, dentro da qual se inserem também as danças que retornam ao passado, como também para a variedade de valores e de poéticas nas danças que, de alguma forma, utilizam-se de materiais de danças pregressas. Acreditamos que a dança contemporânea, com seus diversos valores e variedades poéticas, não se opõem entre si e tampouco aos seus

movimentos antecessores, não possuindo necessariamente responsabilidade de uma continuação e nem a necessidade de uma ruptura. Talvez a dança do nosso tempo se alterna entre processos de afastamentos e aproximações. A volta a coreografias e artistas do passado é um exemplo da simultaneidade destes dois movimentos. Essas danças carregam dentro de si esses processos, a princípio contrários, de se aproximarem de alguns elementos das danças do passado, ao passo que se afastam de outras características destas obras. As aproximações podem se dar por meio da utilização de arquivos, vestígios, registros visuais e narrativos na cena, ou mesmo pela incorporação de alguns destes materiais, a exemplo da assimilação de uma sequência coreográfica. Já afastamentos podem ser percebidos na medida em que a obra do presente reorganiza alguns valores e coloca outras questões que não eram visíveis na obra pregressa.

Em texto publicado originalmente em inglês em 1984, Andreas Huyssen traça uma teoria bastante robusta concernente ao pós-modernismo nas artes em geral e à sua volta ao passado. Muito embora utilize como principais exemplos a arquitetura, a pintura e a literatura, encontramos em seus escritos algumas ideias fundamentais que podem nos ajudar a entender esses processos de aproximação e afastamento que, como mencionado anteriormente, identificamos em muitas das obras de dança que propõem em sua poética um retorno a obras do passado.

A sensibilidade pós-moderna do nosso tempo é diferente tanto do modernismo quanto do vanguardismo precisamente porque coloca a questão da tradição e da conservação cultural como tema estético e político fundamental, ainda que nem sempre tenha êxito. Porém, o que acho mais importante no pós-modernismo contemporâneo é que ele opera no campo de tensão entre tradição e inovação, conservação e renovação, cultura de massa e grande arte, em que os segundos termos já não são automaticamente privilegiados em relação aos primeiros; um campo de tensão que já não pode ser compreendido mediante categorias como progresso versus reação, direita versus esquerda, presente versus passado, modernismo versus Realismo, abstração versus representação, Vanguarda versus kitsch (HUYSEN, 1992, p. 74).

A despeito das teorias de Huyssen dizerem respeito à pós-modernidade, entendemos que, no caso da dança, muitas das características apontadas como sendo da dança pós-moderna, surgida nos Estados Unidos em meados da década de 60 e 70, ainda figuram no nosso tempo. Tais características desta dança são descritas pela pesquisadora Zilá Muniz. Em seu texto “Rupturas e procedimentos da dança pós-

moderna” (2011), a autora aponta aspectos como o rompimento entre o artificial e o real; a ampliação do espaço da cena, com a não distinção entre palco e plateia; a não distinção entre processo e obra; a não distinção entre cotidiano e cena; a integração entre arte e vida; e a desmistificação do criador como elementos que aparecem em maior ou menor escala nas danças de agora. Desta forma, acreditamos que as ideias colocadas por Huyssen podem nos ajudar, na medida em que encontramos em seu texto discussões sobre a volta ao passado, apontando ora para um saqueamento do vocabulário moderno (na chave negativa), ora para um desejo de completar o que a utopia do moderno não conseguiu completar (quando pensado na chave positiva). Entendemos ser possível nos apoiarmos na teoria de Huyssen não para limitar o entendimento das obras pesquisadas e colocá-las em “caixinhas”, mas para que os escritos de Huyssen possam nos auxiliar na difícil tarefa de estabelecer linhas de pensamento, possibilitando que nos aproximemos dessa variedade de poéticas que fazem referências explícitas ao passado.

Ao descrever a sua visita à documenta 7⁶, em 1982, Huyssen percebe-se em meio às obras de arte, tentando, sem sucesso, identificar padrões que as unissem. Todavia, ele percebe que o que existe é um não-padrão estético dos trabalhos ali presentes. A documenta é uma das mais importantes exposições de artes do mundo, que acontece a cada cinco anos em Kassel, na Alemanha, e como tal, costuma ditar tendências no campo das artes, em especial das artes visuais. Mas qual era o rumo da arte naquele momento? Huyssen não enxergava ali um padrão nos modos de fazer ou nos materiais utilizados, porém, observando a forma como seu filho interagia com as obras, visualizou um padrão na maneira de perceber e lidar com os objetos artísticos. Se os modernistas e as vanguardas vinham em um movimento de desmistificação tanto das obras como dos artistas, colocando a importância da sua aura em questão, o que Huyssen identificava agora naquela documenta era uma retomada da obra de arte à sua posição superior. Ele identifica este movimento como um movimento nostálgico, principalmente porque este retorno a uma posição elevada acontece sem nenhum tipo de ironia, reflexão ou mesmo dúvida da obra em relação a si própria. Este abandono de uma consciência crítica em relação a si é o que,

⁶ A primeira documenta aconteceu em 1955, empreendida pelo professor, artista e curador Arnold Bode (1900-1977) no contexto do pós-guerra alemão. A primeira edição reuniu obras de artistas de países europeus, principalmente da Alemanha, da França e da Itália. A documenta 7 teve como curador o holandês Rudi Fuchs (1942). A este respeito, conferir Documenta 7, [s.d.].

segundo ele, caracteriza-se como um gesto anti-vanguardista e anti-moderno (HUYSSSEN, 1992, p. 18).

Esta reflexão empreendida por Huyssen, sobre os padrões presentes na arte em curso e o seu possível retorno a um pedestal, nos convoca a tecer considerações que concernem às artes cênicas, em especial à dança. Ao empreender um retorno às obras do passado, estaria a dança realizando um movimento nostálgico? Seria esse um retorno em busca da sua história, com o objetivo da reafirmação de sua linguagem e como uma remarcação de suas fronteiras?

Após criticar o pós-modernismo presente na documenta daquele ano, que, segundo ele, estaria baseado em uma confusão de códigos e espetáculos vazios, Huyssen abandona o tom negativo de sua análise, cogitando estar diante de uma transformação cultural que emerge lentamente na sociedade ocidental. A questão fundamental de Huyssen é se estas transformações têm “gerado novas formas estéticas nas várias artes ou se ela predominantemente recicla técnicas e estratégias do próprio modernismo, reescrevendo num contexto cultural modificado” (HUYSSSEN, 1992, p. 20).

O autor então nos coloca duas hipóteses: a primeira é a de que a arte está em uma “busca delirante e abusiva por um passado recuperável”, tendo como motivação a “necessidade de espetáculo e a frivolidade das instituições culturais”. A segunda hipótese, em uma chave mais positiva, é a de que a volta ao passado “expresse uma insatisfação genuína e legítima com a modernidade e com o inquestionável credo na perpétua modernização da arte” (HUYSSSEN, 1992, p. 26).

Acreditando ser a segunda hipótese a mais correta, Huyssen nos coloca, então, a seguinte questão:

[...] como pode a busca de tradições alternativas, sejam elas emergentes ou residuais, tornar-se culturalmente produtiva sem fazer pressões ao conservadorismo que se afeta com unhas e dentes ao próprio conceito de tradição? (1992, p. 26).

Louppe, em seu livro *Poética da dança contemporânea* (2012, p. 43), nos fala da herança de alguns valores da modernidade (ou pós-modernidade?) presentes na cena contemporânea. Como exemplo, cita o entusiasmo de bailarinos europeus por

Trisha Brown⁷ (1936-2017), retomando valores como o peso, por exemplo, a fluidez do movimento e a imprevisibilidade do gesto futuro.

Já André Lepecki, em seu texto “O corpo como arquivo: a vontade de reencenar e as sobrevivências das danças”, afirma que:

[...] girar e retornar a todas essas trajetórias, passos, corpos, gestos, suor, imagens, palavras e sons executados por dançarinos do passado, torna-se, paradoxalmente, uma das marcas mais significativas da coreografia experimental contemporânea (LEPECKI, 2011, p. 117).

Neste texto, Lepecki faz um paralelo deste interesse recente de reencenar tanto na dança como na *performance*. Ele propõe o conceito de “vontade arquivística”, traçando algumas semelhanças e, ao mesmo tempo, fazendo algumas críticas ao termo “impulso arquivístico” (*archival impulse*) cunhado por Hal Foster em 2004. Enquanto o impulso arquivístico na *performance* se dá, segundo Foster, por um desejo de se conectar a um passado que não pode ser conectado, a vontade de reencenar, de acordo com Lepecki, é um desejo de experimentar coreograficamente movimentos e ideias dos coreógrafos de antes no agora. Neste sentido, o impulso arquivístico de Foster parece se conectar com a hipótese mais negativa de Huysen colocada anteriormente, a de que se trata de uma tentativa de religar o que não pode ser religado, enquanto a proposta de Lepecki nos coloca diante de um ponto que será fundamental para a volta ao passado na dança, ao colocar a experimentação coreográfica e o movimento como protagonistas deste desejo de retorno.

Para Lepecki, o grande problema dentro da conceituação de Foster se encontra na ideia de passado localizável. Não seria possível colocar o passado em um local estático, uma vez que o passado se configura no presente, por meio da memória e da reinvenção. O passado é então entendido como um tempo movediço, que pode ser a todo momento reinterpretado.

Lepecki apoia esta sua fala não só nos exemplos de inúmeras reencenações mencionadas no início de seu texto (LEPECKI, 2011, p. 116, 117), como também dá exemplos de inúmeros simpósios sobre o tema, ocorridos principalmente na Europa e nos Estados Unidos, em especial a partir dos anos 2000. Embora Lepecki nos fale em um recente interesse da dança pelo passado, podemos aqui mais uma vez lembrar

⁷ Bailarina e coreógrafa estadunidense e uma das fundadoras do coletivo *Judson Dance Theater*. A este respeito, conferir Trisha Brown 1936-2017, [s.d.].

que as reencenações não são nada novas na história da dança (haja vista as inúmeras companhias de dança que empreendem os assim chamados espetáculos de repertório de peças do período da dança clássica e romântica desde muito antes). Em texto escrito em 1989, Mark Franko aponta que as reconstruções (termo mais utilizado nesta época) empreendidas por artistas já na década de 80 não só se apoiavam em coreografias de peças pregressas, mas eram reencenadas de forma que se pudesse ver um outro discurso em diálogo com essa obra de antes.

Podemos então fazer uma distinção entre duas modalidades principais de volta ao passado, marcando também o traço que guiará o foco da nossa pesquisa. Entendemos que o recente interesse pelo passado, mencionado por Lepecki e também apontado pelo pesquisador Mark Franko, refere-se principalmente ao fascínio da dança contemporânea por danças assim chamadas modernas ou pós-modernas, mas também ao desejo de não apenas reativar seus elementos, mas também de realizar um trabalho a partir ou com estes elementos. A maneira com que estes materiais são trabalhados, o que deles será absorvido, incorporado, modificado, etc., é o que criará essa variedade de poéticas dessas obras de danças na contemporaneidade. Tais elementos do passado coexistem com elementos do agora, criando não só camadas para o espectador que assiste à peça, como também camadas para os criadores.

É então partindo da mesma percepção de Lepecki, de que a dança contemporânea vem, principalmente a partir dos anos 2000, trabalhando com obras do passado, bem como também considerando as ideias colocadas por Andreas Huyssen sobre as tensões do pós-modernismo contemporâneo, que propomos a ideia de **poéticas de co-existência** ao investigarmos algumas manifestações na linguagem da dança, as quais trazem para a cena elementos de obras pregressas para dialogar com a obra que se apresenta no presente.

Como veremos a seguir, são inúmeras as possibilidades de retorno ao passado. No entanto, como **poéticas de co-existência** queremos circunscrever a qualidade de um retorno que não é aquele presente na chave da conservação de uma obra. Muito embora reconheçamos que, ao se fazer uma referência ao passado, o artista acaba por conservar, de alguma forma, a memória da obra ou do artista pregresso, entendemos que, dentro destas **poéticas de co-existência**, ao retornar ao passado utilizando-se de algum elemento de uma obra pregressa, os artistas adicionam outras camadas ao seu trabalho. Estes elementos podem aparecer por

meio de recursos visuais, sonoros, textuais ou coreográficos, podendo estar organizados de diversas formas na cena e/ou explicitados no programa do espetáculo.

Embora os coreógrafos e pesquisadores tenham utilizado, ao longo do tempo, diversas palavras e ideias para expressar este retorno (reencenação, remontagem, inspiração, versão, reativação), gostaríamos aqui de chamar a atenção do leitor para a palavra “citação”. Do latim, *citare* significa “fazer mover”, “convocar”. A citação se caracteriza por ser uma porção de texto retirado de seu contexto original, e é muitas vezes utilizada para complementar uma ideia ou mesmo sinalizar uma discordância. É o discurso do outro dentro do discurso de uma outra pessoa. É declaradamente outra voz. No texto, é sinalizado com outro tamanho de letra, por vezes com outra tipografia, e seguido pela identificação de seu autor. Muito embora a citação não seja a única possibilidade de se trabalhar com referências do passado, a sua definição nos dá uma ideia do que acreditamos ser um dos elementos fundamentais das **poéticas de co-existência**: são as referências declaradas e intencionais à obra pregressa. Assim, podemos dizer que é necessário haver primeiro uma intenção clara do artista em trabalhar com uma referência do passado. O segundo elemento para que estas poéticas emergem é o resultado artístico desta obra, que deve apresentar não somente uma reprodução da obra pregressa, mas sim um diálogo com esta obra. No entanto, entendemos que a obra pregressa não precisa ser necessariamente visível a todos os espectadores. As poéticas se configuram como uma camada de fruição em que o diálogo é visível, no entanto, para o espectador basta apenas a informação de que existe um diálogo ali.

2.2 O trabalho com o passado nas artes

Reconhecemos que ações de volta ao passado são procedimentos já há muito tempo trabalhados em diversas linguagens artísticas. Cada linguagem, dentro das suas especificidades, manifesta de diferentes maneiras seu diálogo com obras do passado. Podemos pensar, por exemplo, nas adaptações: quando uma obra é produzida em uma determinada linguagem e seu conteúdo é adaptado para ser apresentado em outra linguagem. Este é o caso de muitas obras literárias adaptadas para o cinema ou para o teatro. Podemos ainda falar em *remakes*, vocábulo que,

embora seja mais utilizado para obras cinematográficas, também podemos utilizar ao nos referirmos à reencenação nas artes cênicas.

O pesquisador Thomas Leitch, em seu artigo “Twice-Told tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake”⁸ (2002), escreve especialmente sobre os **remakes** hollywoodianos, explicitando, por meio de uma perspectiva bastante crítica, os interesses econômicos e a visão cultural hegemônica que subjaz a estas refilmagens. Ele menciona duas categorias básicas:

A primeira é um remake de arquivo, segundo o qual um filme feito anos atrás é refilmado com elenco e estética atual, podendo ocorrer algumas pequenas mudanças na história. É o caso do filme “A fantástica fábrica de Chocolate”, cuja primeira versão de 1971 foi dirigida por Mel Stuart (1928-2012), e a versão de 2005 teve a direção de Tim Burton e Johnny Depp no papel de Willy Wonka. As duas versões, por sua vez, são uma adaptação do livro *Charlie and the Chocolate Factory* (1964), do escritor inglês Roald Dahl (1916-1990). No Brasil, os remakes são bem menos comuns, mas podemos citar a refilmagem de “Orfeu” (1999), dirigido por Cacá Diegues (1940), cuja primeira versão, intitulada “Orfeu do Carnaval”, data de 1969 e foi dirigida pelo francês Marcel Camus (1912-1982). Esta obra é também uma adaptação para o cinema da peça “Orfeu da Conceição” (1954), de Vinícius de Moraes (1913-1980), que, por sua vez, é baseada no mito grego de Orfeu.

Já a segunda possibilidade é a de um *remake* que ocorre quando uma obra de uma determinada cultura é refilmada em outro contexto cultural. Assim, a história é fundamentalmente a mesma, mas a localidade e a cultura em que ela se insere são outras. Esse fenômeno acontece atualmente com muitas produções asiáticas que recebem suas versões hollywoodianas, como o caso do filme “The Ring”, conhecido no Brasil pelo título de “O Chamado”. O filme, originalmente uma produção japonesa dirigida por Hideo Nakata (1961), baseada nos livros de Koji Suzuki, é de 1998 e tem como título “Ringu”. Esta é a segunda adaptação japonesa para a obra literária (a primeira foi um filme para a TV, em 1995). Já o primeiro *remake* estadunidense, dirigido por Gore Verbinski, estreou em 2002.

No campo das artes visuais, referências e citações são também recorrentes. Podemos citar a série de 58 pinturas do espanhol Pablo Picasso (1881-1973), produzidas durante o ano de 1957, sobre a obra “As Meninas” (1653), do também

⁸ “Conto contado duas vezes: o repúdio à retórica do remake” (tradução nossa).

pintor espanhol Diego Velázquez (1599-1660). Picasso fez um estudo minucioso desta obra de Velázquez, uma das mais estudadas obras da pintura ocidental. Ele recriou o quadro em uma série de **variações**, que apresentam diferentes cores e enfoques, extraíndo detalhes para compor esta série, a qual está exposta no museu que leva o seu nome, em Barcelona. A identificação com a pintura de Velázquez é imediata, não só pela clara referência às imagens presentes no quadro, mas também pelo título da série, o mesmo atribuído à obra que a inspirou. Na literatura também é comum nos depararmos com referências e citações que atravessam os textos, podendo provocar, no leitor que as identifica, aquele pequeno êxtase de um pensamento que se ilumina ao descobrir outra camada inserida pelo autor. A dança, em sua teoria, emprestou ideias vindas da literatura. Em seu texto “As danças de depois” (2019), Isabelle Launay lembra das palavras de Júlia Kristeva (1941), que, seguindo Mikhail Bakhtin (1895-1975), assevera: “Todo texto é construído como um mosaico de citações: todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 1969, p. 115 *apud* LAUNAY, 2019, p. 30).

No teatro, em especial, o texto acaba desempenhando este papel de ligação com o passado. As reencenações são recorrentes e também esperadas. É esperado que um texto teatral seja a base para muitas montagens e versões. Cada companhia e cada diretor constroem a sua visão, a sua encenação para aquela história. Podemos nos arriscar a dizer que o teatro é, de fato, a arte da reencenação, da remontagem, pois, nas culturas ocidentais, o texto funciona como a espinha dorsal que une todas as obras que nele se apoiam, as quais foram encenadas a partir dele. Mesmo no teatro físico, no qual o movimento ganha um grau a mais de protagonismo, a partitura corporal criada para uma encenação é dificilmente citada ou remontada em outra montagem, com outro diretor, em outra época. O cinema, o teatro, as artes visuais têm maneiras próprias de trabalhar com o seu passado. Com a dança não poderia ser diferente. No entanto, entendemos que somente há pouco tempo os artistas e pensadores desta linguagem têm se debruçado a pensar sobre estes retornos. Talvez as poéticas da dança que manuseiam obras do passado fazem sentido apenas agora, na medida em que a dança, ao longo do tempo, foi se desprendendo cada vez mais de outras artes e foi se firmando como uma linguagem independente, o que permitiu que seus artistas pudessem elaborar as suas próprias questões e se aproximar cada vez mais da essência de sua linguagem. Muito embora o trabalho com o passado na dança não seja novo, acreditamos que o pensamento em torno destas práticas, bem

como a maneira com que elas são executadas e vistas, tiveram uma mudança nos períodos mais recentes. Embora seja possível fazer alguns paralelos na relação com outras artes, a maneira como a dança se aproxima de materiais do passado e dialoga com eles tem conferido traços de exclusividade a esta linguagem.

Ao longo de nosso caminho, nos deparamos com algumas obras que despertaram o nosso interesse de pesquisa. Em muitas delas, nos instigava a utilização de elementos do passado, bem como as escolhas cênicas feitas na utilização deste material. Embora consigamos ver muitas semelhanças nessas obras, pelo fato de dialogarem com obras do passado, percebemos também que muitas eram as singularidades quanto às formas de utilização dos materiais e elementos do passado escolhidos para integrar seus discursos (pequenas células de movimento, gestos, coreografias completas, registros de vídeo, nomes impressos no programa, etc.). É para contemplar esta pluralidade de modos de fazer que pontuamos esta diversidade no título. Cientes desta pluralidade de poéticas, reconhecemos que não seria possível, dentro deste trabalho, dar conta de investigar todas estas abordagens. É por essa razão que faremos a seguir uma breve resenha de alguns modelos do trabalho com o passado na linguagem artística da dança, recorrendo, por vezes, a um paralelo com a sua arte irmã, o teatro, para nos ajudar a emoldurar a ideia das **poéticas de co-existência**. Uma das características da nossa contemporaneidade é oferecer respostas plurais às também plurais questões atuais. A dança, ou as danças, como manifestações artísticas inseridas nas sociedades, muitas vezes antevêm assuntos que nos rodeiam e podem nos ajudar nas possíveis elaborações e no entendimento do nosso tempo.

2.3 As referências do passado na dança

Rememorar e reviver danças do passado não são ações ou temas novos dentro da dança cênica, em especial das danças dos países assim chamados ocidentais e que influenciaram, por meio da divulgação de suas tradições, muitos países ao redor do globo, como o Brasil. Podemos dizer que ações de remontagem têm como objetivo principal a manutenção e a divulgação destas tradições das danças cênicas. As peças **reencenadas** trazem novamente ao público uma obra criada tempos atrás como forma de apresentar às novas gerações um repertório dentro da história da dança.

Este é o caso de grande parte das peças de ballet **remontadas** até hoje. Nesta tradição, o coreógrafo compõe a partir ou para uma peça musical e seguindo o roteiro de um libreto. Quando a peça criada é reencenada, podem haver alterações conforme as escolhas do encenador responsável, que, por sua vez, pode modernizar, revisar e também adicionar elementos.

Um exemplo clássico é “O Lago dos Cisnes”, cuja primeira encenação foi baseada em libreto de autoria desconhecida. Muito embora se tenha evidências de que foi originalmente escrito por Vladimir Begichev (1828-1891) e Vasily Geltzer (1840-1905), foi coreografada por Julius Wenzel Reisinger (1828-1893) em 1877, no teatro de Bolshoi. A obra apenas mais tarde receberia coreografias de Lev Ivanovich Ivanov (1834-1901), que coreografou o IV ato e algumas danças do terceiro ato, dividindo a autoria com Marius Petipa (1818-1910), no que se tornaria a versão mais famosa, a qual inspira até hoje remontagens apresentadas por grandes companhias pelo mundo. Fazendo uma rápida busca na rede, podemos nos deparar com alguns exemplos de companhias de dança ao redor do mundo que realizaram montagens da peça “O Lago dos Cisnes” no ano de 2023. Podemos observar, a partir destes exemplos, como esta questão da autoria coreográfica e da herança histórica é descrita em cada uma delas. O *Staatsballett* de Berlim, por exemplo, anuncia sua temporada do “Lago dos Cisnes” com coreografia de Patrice Bart (1945), a partir da obra de Ivanov e Petipa. A *Birmingham Royal Ballet* anuncia a mesma peça com coreografia de Peter Wright (1926), Marius Petipa e Lev Ivanov. Já o *La Scala Ballet* de Milão traz a coreografia de Rudolf Nureyev (1938-1993) a partir de Petipa e Ivanov. Na Companhia *The Australian Ballet*, os créditos são atribuídos a Anne Woolliams (1926-1999) a partir de Petipa, sendo a coreografia adicional produzida por Ray Powell (1925-2003) e por Lucas Jervies (atual professor *The Australian Ballet School*), também o autor de dramaturgia adicional à obra.

Em sua página na rede, eles anunciam:

Explorando os temas de anseio, traição e amor do ballet por meio de uma nova lente refrescante, esta adaptação encarnará a beleza e o poder da forma de arte e honrará o compromisso da nossa companhia com o repertório clássico. A partir da visão de David⁹, o público ficará encantado com as personagens icônicas do ballet: o Príncipe Siegfried, a Rainha dos Cisnes Odette e o seu homólogo maléfico Odile, numa história de amor condenado que continua a comover audiências em todo o mundo.

⁹ David Hallberg, atual diretor artístico da *The Australian Ballet*.

Com a pungente partitura de Tchaikovsky, o Lago dos Cisnes apresenta as cenas mais famosas do ballet, incluindo o resplandecente Ato II, pas de deux para Siegfried e Odette. Este Lago dos Cisnes reinterpreta a obra-prima do tempo como nunca antes testemunhada, uma obra que irá redefinir a história do ballet para as gerações vindouras¹⁰.

Podemos notar a referência à continuidade, bem como a menção às novas gerações que terão a oportunidade de conhecer este clássico da dança reinterpretado. Podemos notar que a história é a mesma, assim como o estilo dos figurinos e a linguagem técnica, podendo ter algumas variações técnicas de escola para escola ou mesmo variações coreográficas, no entanto, estas variações não afetam a atmosfera deste cânone.

Há ainda outra forma de trazer a história de obras do passado; uma forma segundo a qual os elementos coreográfico e estilístico do movimento não são considerados na obra pregressa, mas que assume a mesma linha condutora. Seriam obras que se cruzam em um determinado ponto, mas partem ou chegam em lugares diferentes. Esse ponto em comum pode ser a música (ou a narrativa musical) ou mesmo a história, ou o libreto. São danças com algo em comum, mas com personalidades totalmente diferentes. A “coisa em comum” pode ser obra musical ou narrativa. Dessa maneira, outros coreógrafos reinventam outras coreografias para esta obra (MICIELI, 2019, p. 50), criando a sua própria interpretação da obra musical ou a sua própria versão para uma composição musical ou um libreto. É o caso da “Sagração da Primavera”, que, baseada na obra de Igor Stravinsky (1882-1971), foi coreografada por Vaslav Nijinsky¹¹ (1889-1950), Maurice Béjart¹² (1927-2007), Pina Bausch¹³ (1940-2009), entre outros.

¹⁰ Tradução nossa. No original: “Exploring the ballet’s themes of yearning, betrayal and love through a refreshing new lens, this adaptation will embody the beauty and power of the art form and honour our company’s commitment to classical repertoire. Through David’s vision, audiences will be enraptured with ballet’s iconic characters: Prince Siegfried, the Swan Queen Odette and her evil counterpart Odile, in a story of doomed love that continues to move audiences all over the world. Set to Tchaikovsky’s poignant score, Swan Lake presents ballet’s most famous scenes, including the resplendent Act II pas de deux for Siegfried and Odette. This Swan Lake reinterprets the time-honoured masterpiece as never witnessed before, a work that will redefine ballet history for generations to come”. Cf. Swan Lake, [s.d.].

¹¹ Bailarino e coreógrafo russo. Ficou conhecido pela sua técnica extraordinária e por seu estilo ousado como coreógrafo. Trabalhou na Cia de Sergei Diaghilev (1872-1929). Sua coreografia para “Sagração da Primavera” data de 1913.

¹² Maurice Béjart, fundador do *Mudra* (Centro Europeu de Aperfeiçoamento e Pesquisa dos Intérpretes do Espetáculo) nasceu na França, mas foi na Bélgica que sua carreira se desenvolveu. Sua versão para a “Sagração da Primavera” é de 1959 e marca também o início de sua carreira em Bruxelas.

¹³ Bailarina e coreógrafa alemã. Formou-se na *Folkwang Hochschule*, em Essen, escola da qual seria diretora anos mais tarde. Também foi diretora do Teatro Wuppertal, que abrigava a Cia de dança de

Cada um destes coreógrafos trouxe, além de seu estilo próprio de movimento, sua própria interpretação do tema da peça, tendo como linha base a obra musical. O pesquisador Micieli, ao analisar as três leituras da “Sagração da Primavera”, revela que a coreografia de Nijinsky foi baseada no libreto de Igor Stravinsky (1882-1971) e Nicholas Roerich (1874-1947), que trazia, por sua vez, uma leitura de lendas russas e seguia uma linearidade da narrativa. Em termos de movimento, a versão original de Nijinsky, segundo relatos da época, buscava, a partir do treinamento de balé, se opor a alguns trejeitos e posições habituais desta técnica, utilizando, ao invés da rotação externa do osso fêmur, a posição das pernas rotacionadas para dentro, e os braços, ao invés de armados, posicionados ao longo do corpo.

Já a versão de Maurice Béjart para a obra de Stravinsky deslocou o tema do libreto original, que se voltava ao sacrifício de uma mulher no intuito de alimentar a terra, a aspectos mais animais, enfatizando o acasalamento e a geração da vida em detrimento do sacrifício. Em se tratando de uma das primeiras obras compostas por Béjart, datada de 1959 e feita sob encomenda para o teatro *La Monnaie*, na Bélgica, muito embora seu estilo de movimento ainda fosse bastante pautado pela técnica do balé, a heterogeneidade do grupo, composto por bailarinos do próprio teatro, artistas ingleses e alguns bailarinos isolados, fez com que o coreógrafo optasse por uma movimentação mais simples, distante da dança acadêmica (MICIELI, 2019, p. 53).

A versão de Pina Bausch para a “Sagração da Primavera” (1975) enfatiza o sacrifício e pontua a energia masculina e a feminina em cena, sob a forma de dois grupos que dançam em coro. A professora e pesquisadora Sayonara Pereira nos relata:

[...] é impossível assistir a essa peça passivamente, pois, mesmo quem está sentado no público é arrebatado para a arena e “participa” do grande ritual. Além disso, a coreografia lida com a personagem da jovem que será sacrificada de uma forma tão surpreendente, que, até o último momento antes do solo dessa jovem não se tem certeza de quem realmente será sacrificada (PEREIRA, 2010, p. 55).

Assim, mencionamos, por ora, duas maneiras de se trabalhar com o passado ou com a tradição na dança. Uma, na chave da reencenação para conservação, e outra, na chave da versão, segundo a qual o coreógrafo imprime não só uma nova

mesmo nome, a qual, em 1999, passou a se chamar *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*. Sua versão da “Sagração da Primavera” é de 1975.

coreografia, mas também um estilo de se movimentar e outra maneira de articular o tema original, a partir, por exemplo, do elemento musical. Enquanto o primeiro exemplo, o clássico “O Lago dos cisnes”, busca uma conservação da obra pregressa, o segundo, representado pelas “Sagrações’ da Primavera”, traz em sua construção o mesmo motivo e a mesma obra musical. No entanto, não só a sequência de movimentos varia, mas se altera também a linguagem com que estes movimentos são construídos, uma vez que cada coreógrafo imprime seus traços estilísticos. É importante lembrar que mesmo a obra “O Lago dos cisnes” inspirou também versões em outras linguagens que não o balé clássico.

Nesse sentido, a pesquisadora Vida Midgelow aponta, em seu livro *Reworking the Ballet: Counter-Narratives and Alternative Bodies* (2007), que “Coreógrafos têm cada vez mais apresentado balés queridos do passado de maneiras independentes e radicais”¹⁴.

Ela realiza uma longa pesquisa com enfoque nas reinterpretações de balés clássicos e românticos, mostrando que estes podem moldar-se estética e coreograficamente para abordar, de forma crítica, questões como gênero, intersexualidade, hibridismo e transculturalismo, entre outros temas. Esta abordagem dos clássicos sob tais perspectivas já se diferencia de abordagens que buscam perpetuar um cânone, aproximando-se mais da abordagem destacada por nós a partir do exemplo da “Sagração da Primavera”.

2.4 Mudança de Chave

O escritor de Fritz Böhme (1881-1952) descreve a aparição de Mary Wigman em Berlim, em 1919, como sendo um ponto de mudança na dança moderna. Wigman nasceu em Hanover, em 1886, e estudou com Émile Jaques-Dalcroze (1885-1950) e Rudolf Laban (1879-1958), desenvolvendo, posteriormente, seu próprio estilo, o que a tornou uma das principais protagonistas da dança de expressão alemã. Segundo ele, a principal quebra de paradigma que a dança de Wigman trouxe foi a afirmação de um ritmo corporal próprio e autêntico, sem imitações teatrais:

¹⁴ Tradução nossa. No original: “Choreographers have increasingly presented cherish ballets from past in maverick and radical ways, challenging the edifice of received meanings”.

Foram as primeiras obras nascidas do transe que não foram uma imitação do êxtase teatral. Aqui, uma pessoa transmitia um ritmo que crescia para fora do corpo. O movimento, que até agora tinha sido considerado uma forma bela, graciosa e proporcional, deslocou-se para um espaço completamente diferente. Não era mais uma imagem de uma escultura em movimento, mas um gesto que irradiava força [...]. O corpo tinha redescoberto o seu próprio ritmo¹⁵ (BÖHME, 1926. *apud* GUILBERT, 2016).

Para Böhme, o pensamento cartesiano e de cisão dualista entre corpo e mente matou a dança ocidental e transformou o corpo em objeto. A dança moderna vem quebrar esta dita “linha evolutiva”.

A revolução empreendida pelos pioneiros da dança moderna parece ter sido bastante profunda nas artes da cena, no que costumamos denominar de ocidente. O seu legado é incontestável e, por isso, é ainda bastante provável que estejamos nos apoiando na mesma maneira de operar, no mesmo pensamento que guiou os nossos antepassados. Talvez seja esta a razão pela qual, na nossa contemporaneidade, estejamos visitando tanto as obras precedentes, esmiuçando seus modos de fazer e questionando seus discursos, talvez numa tentativa de aprimorar nosso entendimento deste momento tão rico da história. É possível que Böhme tenha razão, e que esta revolução para o mundo ocidental tenha sido tão forte que, ainda intrigados, copiamos suas formas, seus modos de fazer, saqueamos seu vocabulário, recolhemos seus vestígios e conversamos com estas obras e estes autores. O seu legado é forte e deixou rastros profundos no nosso imaginário. É possível também que, imbuídos por um desejo de superação, a revisita às obras do passado seja um passo para trás para avançar para o futuro. Outro fator importante a ser considerado são os avanços tecnológicos da contemporaneidade. Eles nos permitiram guardar e acessar estes vestígios em forma de imagens, registros videográficos, cadernos com anotações de processos de trabalho, etc. Muitos dos dados estão mais acessíveis e organizados do que nunca, principalmente em países como a França, a Alemanha, os Estados Unidos e o Japão, os quais, além de possuírem recursos financeiros para o correto armazenamento destes materiais, também podem oferecer o acesso seguro e controlado de grande parte destes arquivos da dança moderna.

¹⁵ Tradução nossa. No original: “They were the first works born of trance that were not an imitation of theatrical ecstasy. Here, a person imparted a rhythm growing out of the body. Movement, which until now had been considered a beautiful, gracious and proportionate form, shifted to a completely different space. It was no longer an image or sculpture in movement but a gesture radiating strength [...]. The body had rediscovered its own rhythm.”

Foi graças ao acesso a um material videográfico da obra “Affectos Humanos” (1962), de Dore Hoyer, muito bem produzido pela rede de televisão alemã *Hessischer Rundfunk*, que Susanne Linke pôde empreender a reconstrução desta obra. O pesquisador Mark Franko aponta o esforço de Susanne Linke em trazer novamente ao palco a peça “Affectos Humanos” como sendo um marco na mudança do pensamento no que concerne às reencenações. Segundo Franko, Susanne Linke passa a pensar para além da experimentação de uma obra canônica em um corpo contemporâneo, estabelecendo uma conversa com essa obra.

Muito embora com uma maior dificuldade, a busca pela história da dança moderna não parece ser apenas uma questão dos artistas do velho continente. Artistas de países cuja tradição na dança cênica é mais jovem, como o Brasil, têm feito referências, em suas obras, a imagens e gestos do passado. Essa busca tem acontecido apesar das dificuldades dos artistas em ter disponível um arquivo abrangente e organizado que conte a nossa história da dança. Analisar o contexto brasileiro no que se refere a esta volta ao passado pode nos trazer um melhor entendimento da nossa própria narrativa. Podemos observar, no entanto, que grande parte dos artistas brasileiros que desenvolvem um trabalho e um pensamento com materiais de obras pregressas, os quais pudemos acessar, parecem ter uma maior conexão com o continente europeu. São artistas que, em algum momento de sua trajetória, viveram ou estudaram em outros países, principalmente na Europa, e que, muitas vezes, iniciaram tais projetos a partir desta experiência. Seria então essa volta ao passado uma questão muito mais europeia? O que podemos dizer sobre isso no contexto brasileiro?

A pesquisadora Mônica Dantas, em seu texto “Desejos de memória: procedimento de recriação de coreografias de Eva Schul” (2012), nos relata a experiência do projeto *Dar carne à memória*, empreendido por ela e por Eva Schul¹⁶, realizado em 2010, cujo objetivo foi revisitar algumas das obras de Schul, uma das poucas experiências de trabalho com obras no passado empreendida no Brasil até então:

Acreditamos, então, na necessidade de revisitar e de reler as produções coreográficas de décadas anteriores como forma de

¹⁶ Nasceu em 1948, em um campo de refugiados na Itália, e mudou-se para o Brasil em 1956. Fundou o espaço Mudança, em Porto Alegre, e o Ânima Companhia de Dança.

alimentar a criação coreográfica atual e de revigorar nossos entendimentos sobre a cena contemporânea (DANTAS, 2012, p. 8).

Neste artigo, Dantas faz um relato das montagens de algumas peças feitas para grupo e ressalta as diferentes abordagens utilizadas em cada uma delas. Como resultado, foram levadas para o palco recriações das obras com base em diferentes vestígios guiados pela própria coreógrafa:

Não propusemos, portanto, um projeto sobre memória da dança ancorado na ideia de preservar, fixar ou proteger as obras coreográficas da deterioração ou da transformação. Ao contrário, nosso desejo de memória nos levou a pensarmos em ações artísticas que pudessem visitar, reler, indagar, recriar, reescrever essas danças, celebrando, assim, um conjunto de propostas coreográficas significativas para a afirmação da dança contemporânea no Rio Grande do Sul e no Brasil (DANTAS, 2012, p. 9 e 10).

Monica Dantas aponta que ainda não temos muitos exemplos de recriações, por parte de artistas da dança do Brasil, que tenham como inspiração artistas brasileiros, ou artistas dedicados a memórias de peças ou trabalhos importantes da dança no nosso país. Ela aponta que, em 2007, a Cia de Dança da Cidade do Rio de Janeiro, criada por Roberto Pereira, a qual tem Marise Reis como diretora artística, empreendeu a montagem de nove coreografias de oito coreógrafos brasileiros criadas entre 1973 e 1988. A mostra recebeu o nome de “Dança de Repertório”, e configurou-se como uma pequena mostra de trabalhos de matriz moderna no Brasil. É importante dizer que este trabalho de revisita a obras do passado já vem sendo desenvolvido pela companhia desde 2004, e é também parte de um contexto de pesquisa acadêmica, uma vez que a companhia é formada por alunos do curso de Licenciatura UniverCidade. Dentre os artistas brasileiros que tiveram obras remontadas pela Cia estão: Arnaldo Alvarenga, Ana Vitória, Ana Mondini, Carlota Portella, Graciela Figueroa (1944)¹⁷, Lia Rodrigues (1956), João Saldanha (1959), Jair Moraes (1946-2016), Lourdes Bastos (1927), Sônia Mota (1948), Nina Verchinina (1910-1995)¹⁸, entre outros.

Em sua Dissertação sobre o tema, Marise Reis Magalhães nos dá algumas pistas do caráter e das intenções da realização deste projeto:

¹⁷ Bailarina e coreógrafa uruguaia. Morou e trabalhou na cidade do Rio de Janeiro de 1975 a 1990, onde criou o grupo de dança Coringa.

¹⁸ Bailarina russa. Foi bailarina do *Ballets Russes* de Monte Carlo. Em 1954, fixou residência definitiva no Brasil. Montou uma escola e uma companhia de dança no Rio de Janeiro, além de trabalhar como coreógrafa convidada no Teatro Municipal.

Compreendemos que o trabalho da Companhia não é somente “uma aula de história da dança ao vivo”, como já foi dito diversas vezes após os espetáculos, mas funciona certamente como um potencial de memória, sendo uma espécie de retomada daquilo que foi criado. Uma lembrança (ao vivo), mesmo sabendo que em uma remontagem jamais teremos a fidedignidade absoluta – a essência das obras e de seus significados (MAGALHÃES, 2013, p. 14).

Como podemos ver em suas próprias palavras, apesar de entender a obra remontada como algo diferente do original, o objetivo aqui parece ser trabalhar com a memória. Segundo as palavras da própria pesquisadora, é um trabalho arqueológico. Mais adiante, Magalhães sugere:

Consideramos importantíssimo olharmos para essas obras que foram criadas no passado, para buscarmos nossas referências e poder entender um pouco melhor os processos anteriores e a influência no que está sendo produzido hoje (MAGALHÃES, 2013, p. 15).

Não há nenhuma dúvida da importância da abordagem da Cia da Cidade do Rio de Janeiro e de sua diretora, Marise Reis, para a dança do Brasil. Podemos dizer que esta iniciativa é ainda rara em nosso país. Em geral, obras de dança antigas são muitas vezes retomadas pelo seu próprio criador, como foi o caso da recente reencenação da obra icônica “Kuarup”¹⁹ (1977), da Cia Stagium, reencenada com a direção de seus criadores – a coreógrafa húngara radicada no Brasil Marika Gidali (1937) e Décio Otero (1933) – em 2017, no Teatro Municipal de São Paulo. O projeto foi contemplado pelo 14º prêmio de fomento à dança da cidade de São Paulo²⁰.

2.5 Poéticas possíveis

Cada pessoa tem um universo de referências e experiências acumuladas ao longo da vida, experiências artísticas como espectador, ou também experiências cênicas, sejam elas em contexto profissional ou de estudo da dança. O abarcamento destas experiências é limitado e varia conforme os trajetos percorridos na vida. Elas acompanham a nossa história e a história da sociedade em que estamos inseridos,

¹⁹ Criada em 1977 por Décio Otero, a obra “Kuarup” tem o título retirado de um ritual dos povos do Xingu. Em 2017, a obra foi reencenada na ocasião de seus 40 anos e ficou em cartaz no Teatro Municipal de São Paulo.

²⁰ O vídeo da obra completa pode ser acessado em Clássicos | Ballet Stagium/Kuarup 40 anos, [s.d.].

bem como acompanham os nossos gostos e desejos pessoais. Desta forma, podemos dizer que as referências são coletivas, mas também muito individuais, limitadas pela possibilidade de alcance das nossas experiências diante de múltiplas ofertas. Assim, consideramos importante, neste capítulo, dizer ao leitor que esta pesquisa surge dos caminhos percorridos por esta pesquisadora, e as peças que aqui serão mencionadas para dar corpo à nossa hipótese são os reflexos destes caminhos e o que nos afetou e tem nos afetado. Elas foram o impulso para esta pesquisa, e também, ao mesmo tempo, o material artístico para o qual nos voltamos no intuito de dar corpo ao pensamento que foi sendo construído ao longo deste trajeto.

Percorrendo este caminho, nos deparamos com algumas obras que podemos pensar como detentoras destas poéticas de co-existência. Algumas delas assistimos no teatro, o que nos permitiu sentir a recepção do público. Já a outras tivemos acesso graças aos registros em vídeo, disponibilizados na internet ou em videotecas especializadas. De toda forma, seria impossível abarcar aqui as diferentes maneiras por meio das quais as **poéticas de co-existência** podem se manifestar nas obras de dança do nosso tempo. Citaremos, nas próximas linhas, alguns exemplos de obras que, ao nosso ver, desenvolvem, em alguma medida estas, **poéticas de co-existência**. Ao mesmo tempo, apontamos também para o desejo de um futuro estudo destas obras por nós aqui mencionadas.

Muito embora em países europeus e nos Estados Unidos o trabalho com obras pregressas seja desenvolvido com uma maior constância, podemos citar algumas obras de artistas brasileiros que trabalham esta questão e que, embora não sejam analisadas nesta tese, formam nossas referências.

Em 2007, a artista e pesquisadora Andréia Nhur inicia o que ela chamaria mais tarde de *Trilogia dos Cisnes*. Esta trilogia é composta pelas obras: “Swan: corpo adaptado”²¹ (2007), “O cisne, minha mãe e eu”²² (2008) e “LinhaGens”²³ (2009). Todas as três obras giram em torno do registro histórico de uma carta escrita por Maria Olenewa²⁴ (1896-1965) a Janice Vieira (1940), bailarina e mãe de Nhur, na qual são descritas coordenadas para que Vieira possa dançar a “Morte do Cisne”, obra

²¹ Conferir o trailer de Swan-Corpo Adaptado (2009).

²² A obra inspirou um documentário de mesmo nome, que estreou em 2022. O trailer pode ser visto em O Cisne, Minha Mãe e Eu – Trailer (2022).

²³ O trailer de “LinhaGens” está disponível em LinhaGens-clip (2009).

²⁴ Bailarina russa radicada no Brasil. Fundou a escola de dança clássica do teatro Municipal do Rio de Janeiro.

composta por Fokine para a bailarina Ana Pavlova. O processo e as questões em torno da composição das três obras são descritos pela própria autora em artigo intitulado “O voo do cisne: quando o corpo testemunha a dança” (2016).

Em “The Hot One Hundred Choreographers”²⁵ (2011), Cristian Duarte elabora uma lista de 100 artistas que o influenciaram na dança. Em cena, Duarte manipula gestos e gestualidades destes artistas, citando, recriando e adaptando estes gestos icônicos e em um fluxo de movimento. Vale-se também de elementos visuais e sonoros, proporcionando ao público a ativação e a criação de memórias diante da sua lista de referências.

Já na trilogia “Coreoversações”, de Tiago Granado, o artista elabora conversas coreográficas fictícias entre ele e outros nomes da dança. No primeiro espetáculo da trilogia, “Treasures in the Dark”²⁶ (2015), Granato convida dois coreógrafos já falecidos: Lennie Dale (1937-1994) e Tatsumi Hijikata (1928-1986). Em “Trança”²⁷ (2016), dois nomes contemporâneos: Cristian Duarte e João Saldanha. Já no último solo, “Trrr”²⁸ (2018), o diálogo acontece com coreógrafos que ainda não nasceram, em um interessante exercício de embaralhamento de uma linha histórica.

Em seu “Projeto Continuado” (2015), o coreógrafo português João dos Santos Martins (1989) tem como sua inspiração a obra “Continuous Project Altered Daily”²⁹ (1970), de Yvonne Rainer (1934-1982). O autor revela que esta obra surgiu de sua participação na reinterpretação da peça de Rainer, conduzida pelo artista Xavier Le Roy como parte dos estudos de seu mestrado “Exerce”, na França. Em 2017, Martins esteve no Brasil para apresentações desta peça, e muito embora ela tenha sido criada por um artista português, tem em seu elenco colaboradores brasileiros³⁰.

Estas são algumas das obras que, embora não sejam analisadas aqui, ajudaram a compor nosso pensamento. Ao longo do processo, conscientes de que as **poéticas de co-existência** poderiam ser desdobradas em muitas direções, acabamos por fazer escolhas para, desta forma, melhor abordarmos o nosso tema. Desta maneira, optamos por nos apoiarmos em duas bases que determinam algumas

²⁵ O trailer de “The Hot One Hundred Choreographers” no Festival Panorama (RJ), em 2011, está disponível em Panorama 2011 (2011).

²⁶ O trailer está disponível em Treasured in The Dark... (2016).

²⁷ O trailer de “Trança” está disponível em Trança by Thiago Granato (2017).

²⁸ O trailer de “Trrr” está disponível em Trrr by Thiago Granato (2018).

²⁹ Cf. Yvonne Rainer 1934– ([s.d.]). A peça foi apresentada em 31 de março, 1º e 2 de abril de 1970, no Museu Whitney de Arte Americana, em Nova Iorque.

³⁰ Além de João dos Santos Martins, estão em cena Ana Rita Teodoro, Clarissa Sacchelli, Daniel Pizamiglio, Filipe Pereira, Sabine Macher e o pianista Simão Costa.

balizas para a nossa análise: a coreografia e a dança solo. Estes são os dois principais elementos que unem as duas obras por nós analisadas.

2.6 Coreografias de um corpo só

Vanessa Macedo, em sua tese *Pulsação da obra: dramaturgia nas práticas contemporâneas de dança* (2016), procura circunscrever e trabalhar a partir da ideia de coreografia. Seguindo a sua pesquisa, a palavra coreografia teria sido mencionada pela primeira vez em 1700, na obra de Raoul Auger Feuillet, para designar um modo de grafar movimentos no espaço e no tempo da música por meio de símbolos. A origem da palavra é grega e quer dizer, portanto, grafia do movimento. Ainda segundo sua pesquisa, ela nos relata, por meio do também pesquisador Paulo Paixão, que, com o tempo, o significado da palavra foi se modificando e passou a designar não a escrita, mas a própria ação que acontece no palco (PAIXÃO, 2003 *apud* MACEDO, 2016).

Em seu texto “Choreographies and choreographers” (2009), Susan Leigh Foster examina dois entendimentos de coreografias, com o objetivo de compreender como esses entendimentos impactam a nossa visão sobre dança e como o conceito de coreografia pode atribuir um valor social, ao mesmo tempo em que tipifica e categoriza essas danças. Uma vez categorizadas, estas podem ser regularizadas na nossa sociedade.

O primeiro desses entendimentos, como também menciona Macedo, é a coreografia como a escrita da dança. Essa escrita da dança, criada no século XVI e amplamente divulgada, contribuiu, segundo a autora, para que especificidades regionais fossem perdidas, amalgamando formas de se mover em uma só linguagem. Na época, esse fenômeno era visto com bons olhos por seus idealizadores, uma vez que a notação ou a coreografia facilitavam uma certa precisão na transmissão dos passos de dança. Para Foster (2009), este foi o triunfo de uma cultura citadina sobre a cultura agrária; da cultura do colonizador sobre a cultura do colonizado, uma vez que as regras universalizantes desta escrita foram decididas pela elite colonial da época.

Esta abordagem da palavra coreografia e a prática de se “escrever a dança” caíram em desuso com o passar dos anos, e vimos emergir o uso da mesma palavra

para se referir à ideia de composição. Segundo a própria autora, essa nova acepção da palavra coreografia se espalhou com mais força no final da década de 20, quando passou a ser amplamente usada em críticas de dança, em especial nos Estados Unidos. Então, temos o uso da palavra coreógrafo para designar aquele que cria um espetáculo de dança, e a palavra coreografia para determinar “uma apresentação encenada de movimentos resultante do processo de criação de uma dança” (FOSTER, 2009, p. 106)³¹.

Ainda segundo a autora, para as coreógrafas modernas, em especial as americanas Martha Graham e Doris Humphrey, a coreografia era uma combinação proveniente de uma certa maneira de se mover, organizada por meio de uma técnica. Esta técnica, por sua vez, era um conjunto de movimentos sistematizados construídos a partir de uma formulação estética autoral. Assim, a coreografia seria o resultado de um processo criativo autoral e não mais apenas uma combinação de passos que são compartilhados por uma determinada comunidade (FOSTER, 2009, p. 106).

Refletindo sobre estes dois entendimentos de coreografia, Foster nos traz a provocação da pesquisadora Joann Kealiinohomoku, que questiona o balé clássico como sendo uma técnica universal e o coloca como uma dança étnica. Em seu texto “An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance” (1970), a autora discute a ideia de coreografia como sendo uma prática autoral, reivindicando uma outra concepção de coreografia, capaz de abarcar também práticas sem autoria definida ou mesmo as práticas colaborativas e improvisadas.

Na sua visão como professora de dança em um contexto universitário, Foster entende a importância de se trabalhar a ideia de coreografia em um sentido mais amplo, bem como considerando este entendimento não só em diferentes culturas, mas também em diferentes contextos, não necessariamente dentro da linguagem da dança. No entanto, a autora admite que existe ainda uma predileção pela ideia modernista de coreografia de autoria única.

Em seu texto “O conceito de coreografia em transformação” (2019), a pesquisadora Juliana Moraes também pontua que a mais tradicional acepção de coreografia se relaciona ao encadeamento de movimentos ou de “passos” de dança que podem ser repetidos e, dessa forma, também transmitidos. Ainda no mesmo artigo, Moraes também aponta para a ampliação deste conceito, historicamente ligado

³¹ Tradução nossa. No original: “a staged presentation of movement resulting from the creative process of originating a dance”.

à arte da dança, mas que passa, mais recentemente, a ser entendido como um campo de conhecimento independente. A coreografia, segundo a autora, vem tendo a sua ideia e os seus conceitos ampliados para todo e qualquer elemento que existe e que se movimenta e/ou provoca movimentos organizados.

Veremos a seguir que a coreografia será elemento fundamental e comum entre as obras analisadas. Ambas as obras tomaram como matéria fundamental e ponto de conexão com as obras anteriores o elemento coreográfico. Poderia ser este elemento coreográfico, historicamente tão ligado à ideia de conservação, matéria propulsora de renovação? Pergunta de Foster (2009): “é possível manter a tradição com inovação?”.

Outro elemento que as obras têm em comum, além de se apoiarem no recurso coreográfico, é o fato de ambas terem, como elementos disparadores, solos autorais de dança criados por mulheres.

A pesquisadora Eugenia Casini Ropa, em seu texto “O solo de dança no século XX: entre proposta ideológica e estratégia de sobrevivência” (2009), propõe pensar sobre a dança solo, chamando a atenção para aspectos históricos e de gênero. Iniciando a sua análise a partir de obras do início do século XX, Ropa nos fala que estava em curso a implementação de estratégias de renovação de uma sociedade. Dentro deste contexto, a dança, em especial na Alemanha e nos Estados Unidos, era um terreno fértil para que muitas experimentações ético-sociais emergissem. O ser humano era enxergado em sua totalidade psicofísica, e o “dançar solo” era uma estratégia bastante recorrente para que este novo ser humano experimentasse este processo de auto-pesquisa, renovação e regeneração. Do ponto de vista social e ideológico, Ropa aponta para a questão do feminino. As mulheres estavam questionando seu papel social e construindo um novo olhar para si.

Nos solos de Isadora Duncan (mas também nos de Ruth St. Denis e de Loïe Fuller) se manifesta, de fato, uma concentração das aspirações e reivindicações da mulher da época, que está se emancipando e se prepara para assumir um papel propositivo na sociedade (ROPA, 2009, p. 63).

Ropa analisa este momento como de mudança na maneira como os corpos femininos eram apresentados, passando a renegar uma imagem massificada e sexualizada cujo objetivo era atender ao olhar masculino, e trabalhando suas subjetividades na cena.

Suas exibições solo exaltam e impõem à atenção um novo modelo de mulher que não é de série, mas uma mulher-pessoa, uma individualidade livre no corpo e na mente, criadora da própria arte e profissional competente, que influencia a construção global de uma nova cultura (ROPA, 2009, p. 64).

E ainda:

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).

No período seguinte, Ropa constata, na criação de solos de dança empreendidos por mulheres, um pensamento mais consciente de seu papel na sociedade. As questões psicológicas dão lugar às questões mais sociais. Ao final de seu texto, a autora não deixa de considerar aspectos econômicos que envolvem a escolha pela produção de uma dança solo.

É interessante pensar que muitos destes solos femininos têm sido fontes para um processo de revisitação da dança na nossa contemporaneidade. Seria possível dizer que muitas destas questões reivindicadas por estas pioneiras ainda não foram totalmente resolvidas? Seria um processo de reelaboração destas mesmas questões que, de tempos em tempos, ganham outras formas, sem perder seu ponto fundamental? É mantendo estas questões em mente que enveredamos por dois dos trabalhos coreográficos de dois autores brasileiros nesta tese, os quais partem, como já mencionado, da revisitação de obras solo e autorais compostas por mulheres, adentrando estas obras principalmente a partir da incorporação de suas sequências coreográficas.

3. CAPÍTULO 2: AFFECTOS E EFEITOS – DESEJAR, RECONSTRUIR, AUTORIZAR-SE

A fortuna da minha existência, sua singularidade talvez, está em sua fatalidade: diria, em forma e enigma, que como meu pai já morri, e como minha mãe ainda vivo e envelheço. Essa dupla ascendência, como que do mais elevado e do mais rasteiro degrau da vida, a um tempo *décadent* e *começo* – isso explica, se é que algo explica, tal neutralidade, tal ausência de partidarismo em relação ao problema global da vida, que acaso me distingue.

Friedrich Nietzsche (2008)

Que tipo de corpo se encontra em jogo neste momento? Essa pergunta, feita pela pesquisadora Isabelle Launay e reproduzida por Laurence Louppe em seu livro *Poética da dança contemporânea*, é a pergunta que nos guia neste capítulo sobre duas das obras do bailarino e coreógrafo brasileiro Pol Pi: “ECCE (H)OMO” (2017) e “Schönheit ist Nebensache” (2021). Estas obras têm em comum o fato de coexistirem com uma das obras tidas como mais emblemáticas da dança moderna alemã, a peça “Affectos Humanos”, de Dore Hoyer. Composta em 1962, seu registro é datado de 1964 e foi muito bem produzido pela rede de TV alemã *Hessischer Rundfunk*. Este registro pode ser acessado no *Deutsches Tanzarchiv Köln*, instituição responsável por abrigar grande parte da memória desta artista, e é, portanto, a detentora oficial de seus direitos de reprodução e uso. Instituições como estas são comuns na Alemanha, e muitas vezes pode-se ter acesso não somente a registros visuais de vídeos e fotos, como também a figurinos, documentos e outras preciosidades. Em geral, estas instituições recebem apoio financeiro do governo para sua manutenção, e não só administram o material já existente como continuam a expandir o seu acervo, seja por meio de doações dos próprios artistas, seja pela coleta ou mesmo pela produção de registros da cena atual. No caso do registro da obra “Affectos Humanos”, muito embora o seu acesso e uso sejam regulados pelo *Tanzarchiv Köln*, o vídeo pode também, eventualmente, ser acessado por meio de alguns seletos pesquisadores, professores e artistas que, de alguma forma, conseguiram uma cópia deste material e vêm, através dos anos, trabalhando com este registro, seja para fins acadêmicos, de ensino e pesquisa, ou para a criação artística. Desta forma, estes detentores

extraoficiais deste tesouro da dança acabam também por divulgar e ressignificar a obra, fazendo com que ela se torne conhecida não só pelas novas gerações, mas também em outras localidades do globo que não a Alemanha, país onde foi produzida e está oficialmente arquivada.

Foi graças a esta circulação extraoficial deste registro que a pesquisa do bailarino e coreógrafo Pol Pi se iniciou. Ele nos relata que, no ano de 2011, quando cursava o mestrado em Artes na Universidade Estadual de Campinas, Brasil, inscreveu-se para cursar uma disciplina na Universidade de São Paulo, ministrada pela professora Sayonara Pereira. A disciplina objetivava percorrer os caminhos do *Tanztheater* alemão e trazia como referência a obra de alguns de seus protagonistas. Pereira, professora da disciplina, reuniu em seu programa de aula um rico material visual e teórico, coletado, em grande parte, entre os anos de 1985 a 2004, período em que viveu e trabalhou na Alemanha. A estes registros videográficos, Pereira também reuniu relatos pessoais de quem pôde presenciar muitos dos eventos estudados nesta disciplina. Foi nestas aulas que Pol Pi teve contato, pela primeira vez, com a figura de Dore Hoyer. Mais tarde, teria a oportunidade de revisitar esta memória e o impacto que esta dança lhe causou em outro contexto acadêmico, desta vez no *Exerce Master*, em Montpellier, na França.

A obra “Affectos Humanos” já vem inspirando muitos diálogos com coreógrafos contemporâneos, em parte pela importância, talvez tardiamente reconhecida, de Dore Hoyer como uma figura da dança moderna que também abre caminhos para a dança contemporânea, em parte pelo registro de qualidade incomum para a época, exatamente por não se tratar de um registro de palco, mas sim de uma gravação para um estúdio de televisão, com a tecnologia e os recursos que o ambiente propicia. A estes dados podemos também acrescentar o fato de Dore Hoyer ter vivido e produzido na Alemanha, sociedade para a qual a linguagem da dança tem um valor histórico, dispondo de recursos suficientes para que esses espaços de preservação e divulgação de cultura fossem criados. Estes são alguns dos elementos que, ao nosso ver, contribuíram para que “Affectos Humanos” se tornasse uma peça icônica e geradora de outros diálogos, reencenações e releituras.

Em uma conversa realizada em abril de 2006, em Berlim, com Martin Nachbar, Susanne Linke e Waltraud Luley (1915-2011), a pesquisadora Yvonne Hardt discutiu com os artistas a reconstrução da obra de Dore Hoyer “Affectos Humanos”, discussão esta que deu origem ao artigo intitulado “Reconstructing Dore Hoyer’s: Affectos

Humanos” (2007). Tanto Susanne Linke como Martin Nachbar debruçaram-se no estudo desta obra. Ambos são detentores dos direitos não só de dançá-la, mas também de transmiti-la, muito embora nenhum dos dois tenha aprendido estas danças e os movimentos coreográficos com Hoyer. Esta função de transmissão coube exatamente a Waltraud Luley, professora de dança e assistente pessoal de Dore Hoyer. Luley era a herdeira legítima de toda a obra de Hoyer, e muito embora não haja registro de que tenha dançado publicamente esta peça, foi ela a responsável pela sua transmissão. Existem também outros registros de transmissão e de trabalhos cuja inspiração foi a obra “Affectos Humanos”, de Dore Hoyer. Podemos citar iniciativas como a da Universidade de Washington e sua companhia *Chamberly Dance Company*, que no início dos anos 2000 empreendeu um projeto de remontagem desta peça, ocasião em que alguns dos integrantes desta companhia aprenderam cada uma das cinco danças. A remontagem contou com a supervisão da bailarina e pesquisadora Betsy Fisher, que possui também a permissão oficial para dançar e transmitir “Affectos Humanos”. Fisher empreendeu a aprendizagem destas danças na década de 90, com o auxílio de Waltraud Luley. É possível ter acesso a um documentário no qual os bailarinos e a própria Betsy Fischer dão seus depoimentos sobre a experiência em remontar as danças. Há igualmente neste documentário registros da apresentação de cada uma das danças do Ciclo dos “Affectos Humanos” executadas pelos bailarinos da *Chamberly Dance Company*³².

Outra iniciativa importante é o *Tanz Fonds Erbe*³³, um fundo de financiamento de projetos artísticos dedicado à conservação e à divulgação da história da dança por meio da pesquisa e da reencenação de obras históricas com o suporte da fundação cultural federal alemã. A reencenação de “Affectos Humanos” foi empreendida em 2017 e tomou corpo pela dança de Nils Freyer, sob supervisão de Susanne Linke e Heike Keller. Tais iniciativas são importantes e têm o seu papel dentro de uma construção da memória na história da dança. No entanto, não as abordaremos neste trabalho. Uma vez que se encontram na chave da conservação histórica de uma obra,

³² Os registros encontram-se disponíveis em: Department of Dance [s.d.]: “Eitelkeit” (Vanity): performed by Pamela Pietro 0:32; “Begierde” (Desire/Greed): performed by Sarah Gamblin 4:13; “Hass” (Hate): performed by Michael Foley 7:51; “Angst” (Anxiety/Fear): performed by John Dixon 11:25; “Liebe” (Love): performed by Maria Cynthia Anderson 15:26; Betsy Fisher on reconstructing “Affectos Humanos”: 21:38; John Dixon on performing “Angst”: 30:19; Sarah Gamblin on performing “Begierde”: 38:53; About Dore Hoyer: 46:04; Other performances: “Affectos Humanos”, 1962, performed by Betsy Fisher 46:39.

³³ Funding to promote an artistic approach... ([s.d.]).

não fazem parte do espectro das iniciativas que nomeamos aqui como **poéticas de co-existência**.

A não transmissão pelo autor criador da obra, e também a existência deste registro mantido por uma instituição – o que sujeita a sua utilização a uma série de regulamentações – nos fornecem pistas para pensarmos as condições destas reconstruções, desde o processo até a constituição do espetáculo. É interessante notar, ao longo de cada experiência de revisita à obra de Dore Hoyer, as escolhas cênicas e estéticas realizadas pelos artistas envolvidos neste trabalho, bem como as suas escolhas ao trabalhar o material coreográfico em seu corpo. E é por este caminho da incorporação do movimento que podemos voltar à questão inicial deste capítulo. Que tipo de corpo se encontra em jogo neste momento? Que tipo de corpo emerge dentro das **poéticas de co-existência**? Como o corpo é trabalhado em cada uma destas obras que coexistem com obras do passado?

Para chegarmos à análise das duas peças criadas por Pol Pi, iniciamos este capítulo fazendo uma breve explanação sobre Dore Hoyer e a sua peça geracional, como chamaremos aqui. Também faremos uma breve visita a outros criadores que, antes de Pol Pi, desenvolveram este diálogo com “Affectos Humanos”, como é o caso de Susanne Linke (1987) e Martin Nachbar (2008) – este último foi também o responsável por transmitir a obra para Pol Pi. Sendo assim, partiremos do corpo que, para Louppe, é o responsável por todo o projeto coreográfico, para entendermos como as **poéticas de co-existência** se manifestam não somente na constituição da cena, mas também na constituição deste corpo que se apresenta nestas obras. Ao discutirmos a obra de Pol Pi a partir da obra de Dore Hoyer, não podemos deixar de mencionar outras obras que, assim como as peças de Pi já citadas, nos indicam outros caminhos no diálogo com Hoyer, ajudando-nos, portanto, a pensar estas co-existências e, em especial, este diálogo em “ECCE (H)OMO” e “Schönheit ist Nebensache”.

3.1 Dore Hoyer – “Affectos Humanos” (1962)



Figura 1: Dore Hoyer, Retrato (1935).
Foto: Hans Padelt.

Nasceu em 1911 em Dresden, na Alemanha. Foi ainda na escola que seus professores perceberam sua aptidão para o movimento. Em 1928, iniciou seus estudos em dança dentro do sistema *Hellerau – Laxenburg School*³⁴, e após tê-los concluído, em 1930, foi estudar na escola de *Gret Palucca*³⁵ (1902-1993), onde teve aulas principalmente com Irma Steinberg³⁶. Em 1933, compõe seu primeiro solo, e muito embora alguns autores a coloquem como estudante de Mary Wigman, Hoyer foi, segundo Frank-Manuel Peter (2004), solista de sua Cia, tornando-se membro

³⁴ Fundada em Hellerau, na Alemanha, em 1919, foi transferida para Laxenburg, próximo à Viena, em 1925, e funcionou até 1938. Era uma escola de artes que tinha como foco principal as disciplinas de ritmo, música e corpo, e foi um grande polo de fomento e divulgação da dança moderna.

³⁵ Fundada em 1925, em Dresden, a escola de Gret Palucca chegou a ter filiais em Berlim (1928) e Stuttgart (1931). Em 1939, Palucca é obrigada a interromper suas atividades pedagógicas em razão do regime nazista, retornando em 1945. Em 1949, sua escola em Dresden se torna uma escola pública estadual, e, em 1993, ganha a classificação de educação superior. Em 2010, muda seu nome para Universidade Palucca de Dança.

³⁶ Foi uma importante colaboradora de Gret Palucca e chegou a ser vice-diretora de sua escola. De ascendência judaica, emigrou para a Suíça em 1933, para fugir do regime nazista.

desta em 1935 e, mais tarde, em 1945, assumindo a antiga escola de Wigman e formando seu próprio grupo. Com a ocupação russa em Dresden, Hoyer foi para Hamburgo, onde chegou a dirigir o ballet da ópera estatal da cidade. No final da década de 50 e no início dos anos 60, apresentou-se diversas vezes nas Américas. Foi bastante aclamada na América Latina, e em 1960 foi contratada pelo Teatro Nacional de La Plata, na Argentina, para ministrar cursos e criar coreografias. Susana Zimmermann, uma das bailarinas argentinas que estudou com Hoyer nesta época, relata, em seu texto “Dore Hoyer, a body Labyrinth in Space”³⁷, que a artista se interessava por assistir às danças tribais, especialmente as do oriente, do mediterrâneo, as gregas e as espanholas. Zimmermann, em seu texto, nos traz também um importante relato de algumas das características de Hoyer como pedagoga, bem como de seu modo de se mover nesta época. É importante lembrar que foi logo depois desta temporada na América Latina, no seu retorno para a Alemanha, que Dore Hoyer compôs a peça “Afectos Humanos”, a cuja estreia em Berlim, em 1962, Zimmermann relata ter assistido.

Na visão de Zimmermann, as aulas técnicas variavam muito, nunca eram as mesmas. Quando algum movimento era ensinado, eles eram sempre originais, e a ligação entre um movimento e outro era uma marca registrada de Hoyer. Segundo a bailarina argentina, Hoyer tinha uma maneira única de conectá-los. Zimmermann também descreve alguns exercícios circulares que mobilizaram diferentes partes do corpo, como quadril, torço, braços, punhos e pernas, os quais por vezes eram executados simetricamente, por vezes de forma assimétrica. As combinações de movimentos são descritas pela bailarina como um labirinto, o que nos leva a imaginar que as sequências de movimento de Hoyer traziam um grau elevado de dificuldade motora. Outro ponto que nos chama a atenção é o relato de que Hoyer trabalhava com a ideia de vertigem em suas aulas técnicas. Esta era provocada mediante variações de giros. Outro recurso utilizado por Hoyer era a ideia de crescente de energia aplicada em gestos ou movimentos simples, como iniciar com a ação de um caminhar até que este caminhar se transformasse em uma corrida, e depois em saltos. Trabalhava também com tremores, que se iniciavam suaves e iam se intensificando até atingirem um certo grau de violência.

³⁷ Este texto foi publicado primeiramente na revista do *Odin Theatre*, com tradução de Julia Varley, em 2006. Em 2007, integra um dos capítulos do livro de Zimmermann *Cantos y Exploraciones: Caminos de Teatro Danza*.

Além das aulas de técnica, que eram ministradas duas vezes por semana no Teatro Argentino de La Plata, faziam parte dos estudos com a coreógrafa alemã as aulas de improvisação, que eram ministradas uma vez na semana. Para Zimmermann e para muitos que a acompanhavam, a atenção dada à improvisação era algo novo. Não que esses exercícios não existissem no treinamento dos bailarinos que ali estavam, mas não se costumava dedicar um tempo maior para eles. Frank-Manuel Peter (2004) pontua que a dança expressiva tem como um dos princípios a criação solística. Ele nos lembra que, na década de 30, a criação coreográfica tinha papel importante na formação dos bailarinos na escola de Mary Wigman. Nestas aulas de improvisação, Zimmermann pontua o uso da voz e o estímulo para o canto, combinados ao movimento. Havia também um estímulo para que atingissem um estado hipnótico e de transe. Como professora, na sala de aula Hoyer é descrita como uma pessoa extremamente emocional, podendo, em algumas ocasiões, fazer correções delicadas, e em outros dias ser bastante agressiva e intransigente.

Como já mencionado anteriormente, é após voltar desta temporada na Argentina que Dore Hoyer compõe a sua peça que ficaria mais conhecida. “Affectos Humanos” estreou em Berlim em 1962, baseada em textos de Baruch Spinoza e com música de Dimitri Wiatowitsch. Passados alguns anos, esta peça seria inspiração para bailarinos das mais diversas localidades do planeta e ponto de referência para outras obras que seguiram.

Para chegarmos à obra que dá título a este capítulo, composta pelo coreógrafo brasileiro Pol Pi, faremos um breve apanhado das ondas provocadas por Dore Hoyer e “Affectos Humanos” ao longo do tempo. Falaremos brevemente das remontagens realizadas por Susanne Linke e Martin Nachbar, buscando contextualizar um pouco os seus processos a partir de relatos e materiais já publicados sobre esta obras.



Figura 2: Dore Hoyer em Eitelkeit dos ciclos dos “Affectos Humanos”, 1962.
Foto: Siegfried Enkelmann/VG Bild-Kunst, Bonn.

“Affectos Humanos” foi exibido em 1967 pelo canal de TV alemão *Hessischer Rundfunk*, e é graças a este registro que a revisita à obra de Dore Hoyer tem sido possível. A filmagem em preto e branco não nos revela as cores do figurino usados por Hoyer. No entanto, o registro tem grande qualidade. Supera um mero registro de espetáculo, alçando-se à categoria de vídeo-dança, no sentido de que o movimento da câmera é pensado coreograficamente e com escolhas bastante conscientes de

ângulos, cortes e edições. É possível, de fato, acompanhar os movimentos coreográficos da bailarina, o que facilita muito o trabalho de pesquisa e reconstrução.



Figura 3: Dore Hoyer em *Beigierde* do ciclo dos “Affectos Humanos”, 1962.
Foto: Siegfried Enkelmann/VG Bild-Kunst, Bonn.

“Affectos Humanos” é um ciclo composto por cinco peças curtas denominadas “EITELKEIT” (vaidade), “BEGIERDE” (desejo), “HASS” (raiva), “ANGST” (medo) e “LIEBE” (amor), criadas a partir dos textos de Baruch Espinosa (1632-1677) e com música de Dimitri Wiatowitsch. Em cada uma das peças, Hoyer expressa cada um dos afetos, alterando a qualidade do seu esforço em cada dança, por meio de uma sequência coreográfica altamente elaborada, com um grau de dificuldade motora bastante considerável. Em “EITELKEIT” (Vaidade), Hoyer desenvolve um deslocamento ligeiro, combinado com um tremelicar das mãos. Este deslocamento

curto e acelerado com os pés na meia ponta se alterna ora com caminhadas lânguidas com o tronco empostado, ora com pausas elegantes, em que ela trabalha o equilíbrio em uma das pernas enquanto a outra estende-se lentamente no espaço à sua frente. Em “BEGIERDE” (Desejo), Hoyer evolui com uma série de giros e movimentos mais lentos e amplos. O espaço parece mais denso, e a bailarina alterna movimentos que parecem abraçar o espaço com movimentos de afastar, como que trazendo algo para junto de seu corpo e, depois, abrindo espaço ao redor de si. Em “HASS” (Ódio), Hoyer eleva a sua tensão muscular em uma combinação de saltos e deslocamentos. Seus braços rompem o espaço em movimentos abruptos, e seus pés explodem no chão em um sapateado duro. Em “ANGST” (Medo), seu tronco curva-se para frente, enquanto suas mãos protegem sua cabeça. Suas pernas bambeiam numa desconexão arrojada entre a parte superior e a parte inferior do corpo. A partir de seu deslocamento cambaleante, Hoyer cria um espaço instável no plano alto, combinado com contrações brutas na região do estômago. Nesta dança, Hoyer também trabalha uma movimentação do plano baixo, sustentando seu corpo horizontalmente apenas com os apoios das mãos e terminando a sua sequência de movimentos em um rolamento no chão, como se estivesse a se esquivar de algo.

Já em “LIEBE” (Amor), a bailarina inicia a sequência coreográfica ajoelhada. Suas mãos passeiam pelo espaço guiadas pelo amplo e delicado movimento de seus braços e torso. Cada uma de suas mãos parece representar uma existência, e estas se movimentam alternando movimentos em uníssono que ora se fundem, ora se encontram e se separam. Toda a sequência possui um espaço sustentado e uma movimentação sinuosa, incluindo uma série de giros. Em dado momento, ela realiza movimentos sinuosos e sutis partindo do quadril. A transição entre uma peça e outra no registro em vídeo é feita por um corte na sequência de filmagem, o que nos deixa sem a informação de como esta transição entre uma dança e outra teria ocorrido no palco. Este registro parece ter ficado esquecido durante algum tempo, e sua descoberta parece ter gerado duas versões, ambas no final da década de 80, em uma Alemanha ainda dividida. Uma delas é empreendida pela bailarina e coreógrafa Arila Siegert (1953) na Alemanha oriental, e a outra, por Susanne Linke (1944), na Alemanha ocidental. Esta última, considerada um marco para as reencenações, será nosso tema a seguir.

3.2 Susanne Linke – Homenagem à Dore Hoyer (1987)

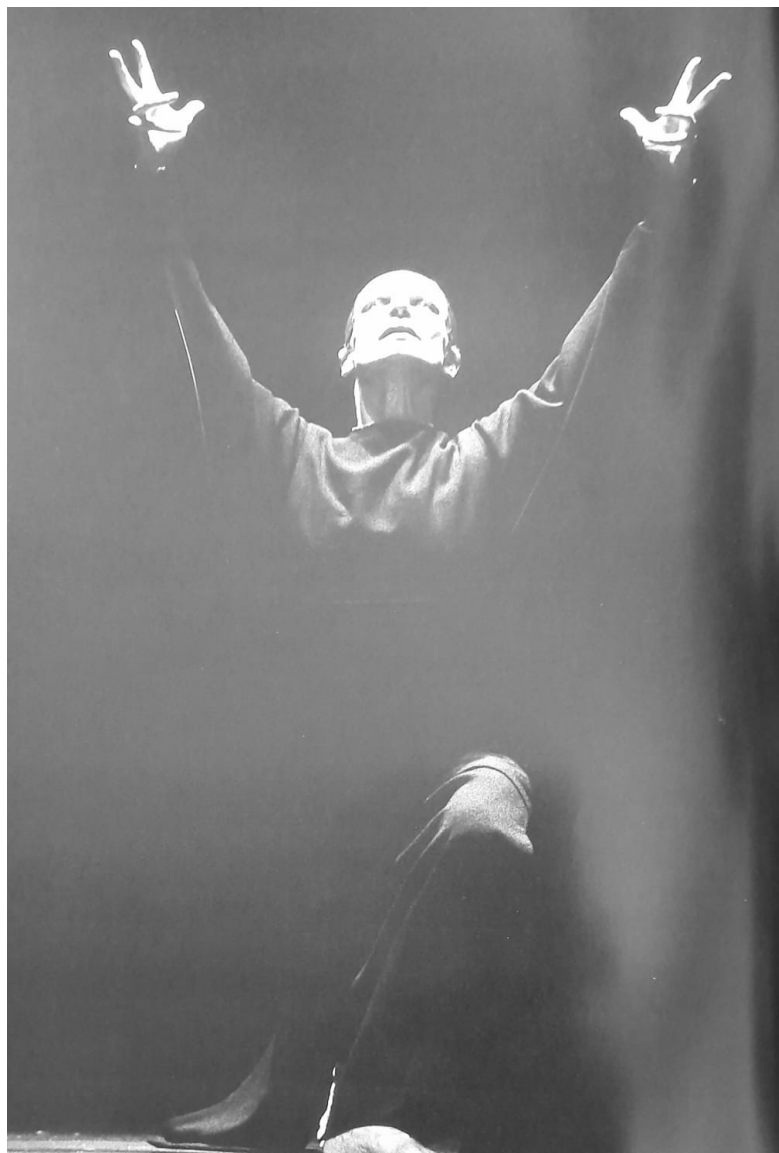


Figura 4: Susanne Linke em “Afectos Humanos”.
Foto: Peter Wieler. Fonte: Servos (2005).

Susanne Linke nasceu em 1944 em Lüneburg, Alemanha, e iniciou seus estudos em dança aos 20 anos, na escola de Mary Wigman. Três anos depois, mudou-se para Essen para estudar na *Folkwang Hochschule*, que na época estava sob a direção de Pina Bausch.

Mark Franko, em seu texto “Repeatability, Reconstruction and Beyond” (1989), já aponta a reconstrução feita por Susanne Linke para a obra de Dore Hoyer como um

marco na mudança de pensamento no que diz respeito à reativação de obras do passado.

Em 1988³⁸, Susanne Linke iniciou sua reconstrução dos *Affectos Humanos* de Dore Hoyer (1962) caminhando, vestida apenas com roupas de trabalho pretas, até uma arara de roupas colocada no palco”. De forma lenta e metódica, Linke vestiu o traje de Hoyer para o primeiro solo, “Orgulho”³⁹, em plena vista do público. No princípio, ela estabeleceu uma distância entre ela mesma como reconstrutora e a artista cuja obra deveria ser reconstruída (FRANKO, 1989, p. 56)⁴⁰.

Podemos concluir, a partir do relato de Franko, que um dos pontos que o faz perceber a reencenação de Linke como uma mudança de chave no que diz respeito a estas práticas é exatamente este distanciamento entre a obra que está sendo encenada e a pessoa que a está encenando. Este distanciamento pode trazer para o público a leitura de que, muito embora aquela obra seja de Dore Hoyer, ela é, ao mesmo tempo, também de Susanne Linke, uma vez que Linke se coloca em cena como ela mesma, e observa, ao mesmo tempo em que executa a peça. Neste sentido, podemos perceber que Linke parece não se colocar no lugar de Hoyer como a intérprete desta obra, mas sim adentrar o espaço com Hoyer para que esta obra seja revivida.

Esta parece ser uma diferença fundamental entre a reencenação de Susanne Linke e a reencenação de Arila Siegert. Como já mencionado anteriormente, cada uma apresentou a sua versão de “*Affectos Humanos*”. Enquanto Linke fez sua reencenação do lado ocidental de uma Alemanha dividida, Siegert apresenta sua versão do lado oriental, em 1989.

Siegert reconstrói as 5 peças do ciclo buscando não só a similaridade nos movimentos, mas também na construção cênica. Assim como o vídeo de Dore Hoyer, o registro em vídeo de Siegert não revela a transição entre uma dança e outra. Já no registro em vídeo de Linke, a troca de figurinos entre uma dança e outra não só é feita

³⁸ Embora o autor aponte 1988 como sendo o ano de reencenação da obra “*Affectos Humanos*” por Susanne Linke, a página oficial da artista informa que a reencenação da obra estreou em 1987 (cf. *Choreographies of the 80s*, [s.d.]).

³⁹ O autor traduz o primeiro solo, intitulado na língua alemã “EITELKEIT”, como “pride”, “orgulho” em português. Durante toda a tese, seguindo outros autores, traduziremos o primeiro solo do ciclo dos “*Affectos Humanos*” como “ vaidade”.

⁴⁰ Tradução nossa. No original: “In 1988, Susanne Linke began her reconstruction of Dore Hoyer's *Affectos Humanos* (1962) by walking, clad only in black work clothes, to a costume rack placed on the stage. Slowly and methodically, Linke donned Hoyer's costume for the first solo, ‘Pride’, in full view of the audience. At the outset, she established a distance between herself as reconstructor and the artist whose work was to be reconstructed.”.

em cena, como a arara de roupas onde os figurinos ficam dispostos é visível para o público durante todo o espetáculo. Existem também alguns pormenores, como o fato de Siegert usar sapatilhas, assim como Hoyer, enquanto Linke prefere os pés descalços.

No registro em vídeo de apresentação feita em Paris em 17 de dezembro de 1988, podemos assistir à peça sem cortes⁴¹. Um foco ilumina o fundo do palco e nos deixa ver uma arara de roupas. Da lateral oposta, Linke adentra o espaço em penumbra. Só podemos vê-la completamente quando ela entra no foco de luz que ilumina a arara de roupas. Ela entra vestindo uma meia e um collant pretos, como uma roupa de ensaio, e está descalça. Linke observa a arara de roupas para, então, começar a sobrepor algumas das peças de roupas dispostas na arara em sua base neutra. Saia, blusa, chapéu e, por último, luvas brancas. Linke respira, estala os dedos como em um gesto de preparação e atravessa a penumbra até o centro do palco, enquanto atrás dela a arara de roupas continua iluminada. Ela então executa a primeira das danças que compõem o ciclo dos “Affectos Humanos”: “EITELKEIT”. O gesto de retorno e a troca de roupas se repete antes do início de cada uma das danças que se seguem, “BEGIERDE”, “ANGST” e “LIEBE”. Linke não inclui em sua peça a coreografia de “HASS”, que seria, pela ordem original da peça, a terceira dança do ciclo. Ao final de “LIEBE”, última peça do ciclo, Linke levanta-se e, já sob aplausos do público, inicia uma caminhada em direção ao fundo do palco, ao mesmo tempo em que se despe das peças de roupas vestidas para a última dança de Hoyer. Desta vez, ela deixa as peças espalhadas no chão, saia e blusa, enquanto se dirige à arara novamente. Veste-se com um vestido preto, caminha em direção à boca de cena, abre seus braços e fica em silêncio. Em seguida, inicia uma caminhada em direção ao fundo do palco. Em alguns momentos, seu corpo se curva em sinal de reverência, para depois seus braços se abrirem em direção ao teto. Sua evolução acontece ao som de uma ária de ópera cujo volume a princípio é sutil, e depois vai se intensificando. Ao final da peça, as luzes iluminam apenas as roupas deixadas por Linke no chão. Esta última dança não foi composta por Hoyer, e sim inserida no ciclo dos “Affectos” de Linke, e recebeu o nome de “DOLOR”.

⁴¹ Assistimos a este e a outros registros da peça de Susanne Linke no *Deutsches Tanzfilm Institute*, em Bremen, em 2020. O Instituto foi criado e é mantido por sua diretora, Heide-Marie Härtel, que desde 1978 se empenha em desenvolver um arquivo dedicado à dança (cf. Deutsche Tanzfilminstitut Bremen, [s.d.]).

De fato, podemos ver, na reconstrução de Susanne Linke para a peça “Affectos Humanos”, elementos que caracterizam esta mudança de chave identificada por Mark Franko, e, portanto, elementos que caracterizam, ao nosso ver, **as poéticas de co-existência**. Na obra de Linke em homenagem a Dore Hoyer, as sobreposições são evidentes. A peça pregressa de Dore Hoyer está presente e é contida na peça de Linke por meio da corporificação de sua coreografia original, executada com a música original e a referência aos seus figurinos originais. A esta camada, Linke coloca seu pensamento em cena, que pode ser visto não somente na maneira como ela executa os movimentos originalmente compostos por Hoyer, mas na escolha em se vestir e se despir em cena, em um gesto simbólico e consciente de mostrar ao público a colocação desta camada por sobre o seu corpo. Este gesto de vestir-se e despir-se é, como bem coloca Franko, a sua expressão em cena, a sua poética relacionando-se com a poética de Hoyer.



Figura 5: Susanne Linke em “Affectos Humanos”.
Foto: Ridha Zouari. Fonte: Servos (2005).

Tanto Siegert quanto Linke fazem obras posteriores reverberando “Affectos Humanos”. No caso de Linke, a obra “AFFEKT” (1988), um duo criado em parceria com seu parceiro de cena e de vida, Urs Dietrich (1958), traz a arara de roupas para o centro do palco, e os afetos e efeitos ganham forma nas relações entre os dois bailarinos. E, posteriormente, a peça “EFFEKT” (1991), a qual, novamente um dueto, traz uma estética mais clara e futurista. Ambas as peças posteriores de Susanne Linke são reverberações advindas da sua experiência em remontar a obra de Dore Hoyer. No entanto, em ambas os elementos da peça original já estão bastante diluídos. Muito embora a estrutura de “AFFEKT” seja a mesma proposta por Hoyer com as cinco peças, o corpo, os movimentos corporais já não se aproximam tanto das formas propostas por Hoyer. Para Franko, a força de uma coreografia original é capaz de influenciar novas obras, para além de apenas “animar uma obra histórica”. Como veremos, a obra de Dore Hoyer vai impulsionar releituras bem diversas. A seguir, daremos um breve relato do estudo do bailarino alemão Martin Nachbar sobre a obra “Affectos Humanos”.

3.3 Martin Nachbar – “Urheben Aufheben” (2008)



Figura 6: Martin Nachbar em “Urheben Aufheben”.
Foto: Gerhard Ludwig (Side Step, 2014).

Com maquiagem branca e uma touca escura na cabeça, vestida com roupas largas drapeadas sobre seu corpo e fluindo ao seu redor, Hoyer mostra suas coreografias em um estúdio cinza-branco que é iluminado de tal forma que nem cantos nem bordas são visíveis: um ser humano perdido em um espaço sem fim, desenhando solitariamente os traços de seus afetos e emoções. Ao mesmo tempo, vimos uma intensa presença física e sensorial, e um corpo que foi formado por um rigoroso treinamento e pesquisa de movimento, um corpo emoldurado⁴² (NACHBAR, 2012, p. 8).

Esta é a descrição de Martin Nachbar (1971) ao ter contato pela primeira vez com o registro em vídeo da obra “Afectos Humanos”, de Dore Hoyer, em 1999, em uma biblioteca em Bruxelas. O artista já morava fora da Alemanha há 8 anos quando foi, aos poucos, se reconectando com a dança de seu país. Em artigo escrito em 2012, intitulado “Training Remembering”, Martin Nachbar relata que, apesar de ter nascido no país que viu florescer a dança de expressão, muito pouco conhecia sobre esta tradição. Seu treinamento corporal aconteceu fora da Alemanha, desta forma, Nachbar conhecia muito mais a dança belga e a estadunidense do que a dança de seu próprio país. Sua formação se deu na *School for New Dance Development*, em Amsterdã, com professores que tinham como base, em geral, trabalhos corporais influenciados pela dança estadunidense, bem como técnicas de consciência corporal como BMC® (body mind centering®). É com esta experiência corporal conscientemente diversa que Nachbar inicia a sua pesquisa.

Em 1999, comecei a trabalhar com um ciclo de dança chamado Afectos Humanos que foi criado em 1962 pela coreógrafa alemã Dore Hoyer. Treinado como bailarino em técnicas de release, contato-improvisação e improvisação, minha pergunta inicial de pesquisa foi: Como um corpo absorvido nas práticas corporais contemporâneas aborda, pratica e executa danças que estão embutidas em um regime aparentemente muito diferente de práticas físicas e estética resultante? (NACHBAR, p. 1, [s.d.])⁴³.

⁴² Tradução nossa. No original: “With white makeup and a dark cap on her head, dressed in wide clothes draped over her body and flowing around her, Hoyer unfolds her choreographies in a gray-white studio that is lit in such a way that neither corners nor edges are visible: a human being lost in an endless space, solitarily drawing the traces of her affects and emotions. At the same time, we saw an intense physical and sensory presence, and a body that was formed by rigorous training and movement research, a body framed.”

⁴³ Tradução nossa. No original: “In 1999, I started to work with a dance cycle called Afectos humanos that was created in 1962 by German choreographer Dore Hoyer. Trained as a dancer in release techniques, contact improvisation and improvisation, my initial research question was: How does a body absorbed in contemporary embodied practices approach, practice and perform dances that are embedded in a seemingly very different regime of physical practices and resulting aesthetics?”

Notamos neste trecho, retirado de seu relato em texto sem data intitulado “A Contemporary Body Made History – Dance Reconstruction as Artistic Research Practice into the History of Dance Techniques and Choreography”, que Nachbar inicia a sua pesquisa a partir do corpo e com questões relativas à técnica de dança. No artigo publicado em 2012, ele se pergunta: “Que tipo de técnica é necessária na dança? O que tal técnica faz? O que ela inclui? O que ela exclui?”⁴⁴ (NACHBAR, 2012).

O percurso para chegar à *lecture performance* “Urheben Aufheben” (2008) foi de 8 anos, desde o primeiro contato com a peça de Dore Hoyer. A princípio, Nachbar contactou o *Tanz Archiv Institut Köln*, cujo diretor o orientou para que ele procurasse Waltraut Luley, herdeira nomeada por Hoyer e que, na época, tinha 84 anos. Luley pediu para que Nachbar aprendesse duas das cinco danças do ciclo, para que eles pudessem começar a trabalhar juntos. Foi então que Nachbar iniciou sua pesquisa copiando os movimentos do registro em vídeo. No início, ele conta que seus movimentos e sua energia não corresponderam às expectativas de Luley, para quem sua movimentação era relaxada demais para expressar as emoções contidas nas danças. Nachbar teve que aprender a executar os movimentos com uma elevação considerável em seu tônus muscular. Pela descrição de Nachbar, podemos perceber que Luley era extremamente detalhista não apenas no que dizia respeito à qualidade da movimentação, que deveria se aproximar das intenções de Hoyer, como também na forma dos movimentos, fazendo com que Nachbar ficasse congelado em algumas posições para que ela então pudesse corrigir os pormenores.

No decorrer da reconstrução, Luley e eu nos encontramos regularmente. Ela havia estudado e dançado nas décadas de 1930 e 1940, e mais tarde havia visto o Hoyer se apresentar centenas de vezes. Graças a ela, eu consegui entender as danças dos *Affectos Humanos*. Ela me mostrou exercícios e me explicou métodos de treinamento, falou sobre Hoyer e suas abordagens na dança e na cena. Ela comparou continuamente o original em fita com o original em frente a ela no estúdio. Frequentemente pausamos a fita, pegando Hoyer em sua dança e produzindo a ilusão de uma posição. Eu copiava esta posição, e Waltraud Luley me corrigiria como se eu exercesse algum tipo de ioga expressionista de dança⁴⁵ (NACHBAR, 2012, p. 8).

⁴⁴ Tradução nossa. No original: “[...] But, what kind of technique is needed in dance? What does such a technique do? What does it include? What does it exclude?”.

⁴⁵ Tradução nossa. No original: “In the course of the reconstruction, Luley and I met regularly. She had studied and performed dance in the 1930s and 1940s, and had later seen Hoyer perform hundreds of times. Thanks to her, I got to understand the dances of *Affectos Humanos*. She showed me exercises

Nachbar dividiu os primeiros momentos desta pesquisa com mais três parceiros: Thomas Plischke, que no início tinha uma participação na cena, Joachim Gerstmeier, o dramaturgo da primeira versão, e Alice Chauchat, que ensaiou com Nachbar na ausência de Luley. Pelo que pudemos investigar, este processo de remontagem deu origem a alguns resultados cênicos. O primeiro deles chamado de “Affects”, depois, “Affects/Rework”, e, enfim, “ReConstruct”, que estreou em 2000 e consistia em uma *lecture performance* em que Nachbar apresentava três das cinco danças dos ciclos dos “Affectos”, nesta ordem: “BEGIERDE”, “HASS” e “ANGST”. Em 2007, Luley o procurou para que ele pudesse aprender as duas últimas danças que completam o ciclo. Isso porque, segundo Nachbar, Luley queria que também ele tivesse o direito de transmitir estas danças. No entanto, para isso ele teria que *performá-las* no palco. Foi então que Nachbar aceitou o desafio, com a condição de que ele pudesse dar um novo formato à obra. Assim, estreou, em 2008, “Urheben Aufheben”, *lecture performance* na qual Nachbar apresenta as cinco danças do ciclo.

and explained training methods to me, talked about Hoyer and her approaches to dance and to the stage. She continuously compared the original on tape with the original in front of her in the studio. We often paused the tape, catching Hoyer in her dance and producing the illusion of a position. I would copy this position, and Waltraud Luley would correct me as if I exercised some kind of expressionist dance yoga.”.

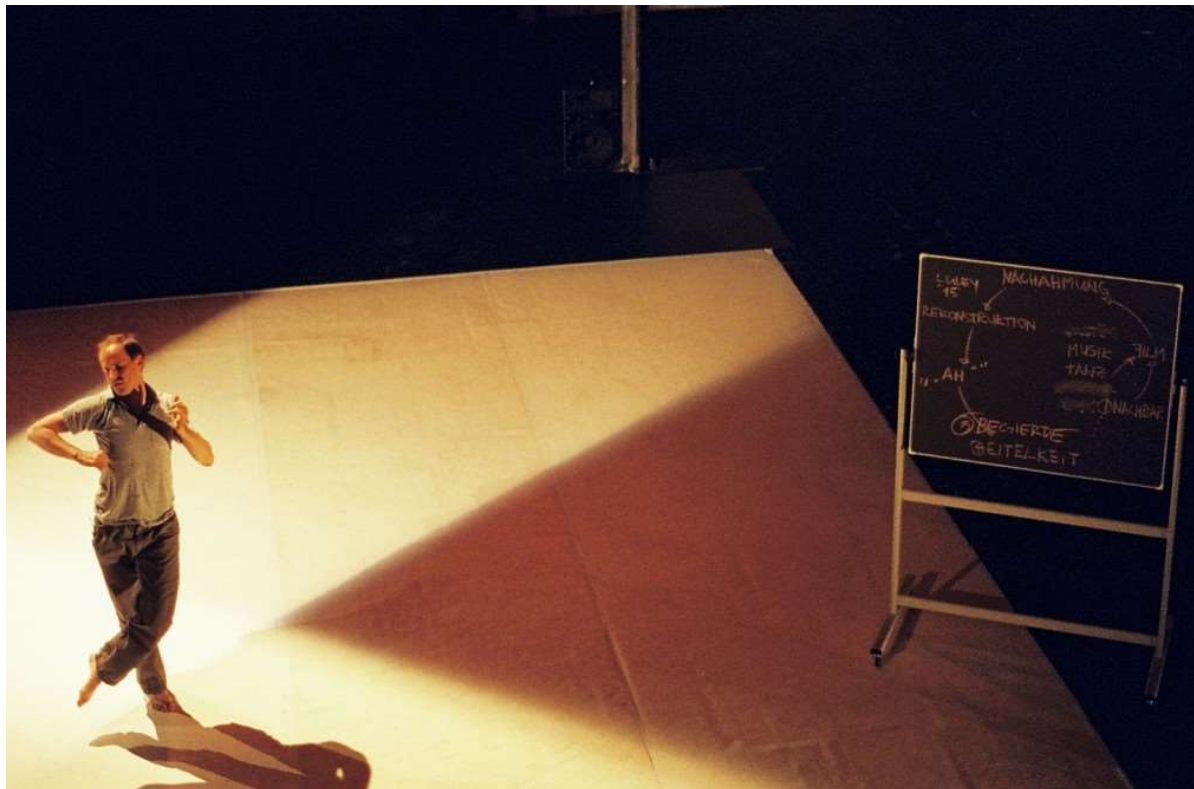


Figura 7: Martin Nachbar em “Urheben Aufheben”.
Foto: Susanne Beyer.

Nachbar explica que o título é um jogo de palavras. “Aufheben”, na língua alemã, pode ter basicamente três significados: colher algo do chão, conservar algo ou guardar algo, ou ainda suspender. Já a palavra “urheben”, no nosso entendimento, parece ser uma forma verbal inexistente na língua alemã, mas que remete às palavras “Urheber”/“Urheberin”, que significam “autor”/“autora”.



Figura 8: Martin Nachbar em “Urheben Aufheben”.
Foto: Renata Chueire.

Nesta *lecture performance*, Nachbar adentra a cena com um quadro negro no qual podemos ler: “Urheben Aufheben – Ein Selbstversuch” (urheben aufheben – uma tentativa própria). Ele então escreve no quadro o primeiro item de seu esquema: a entrada no arquivo. Deixa o giz, vai ao centro do palco e corre de costas, circunscrevendo, com seu movimento, um círculo em todo o palco. Retorna para o quadro negro e, ao mesmo tempo em que escreve, conectando palavras e ideias, vai contando ao público todo o seu processo, desde a entrada no arquivo, as informações que ele tem sobre Hoyer e sobre a peça “Affectos Humanos”. A sua fala é interrompida para que ele ocupe o centro do palco novamente. Porém, desta vez, ao invés de correr, ele realiza uma movimentação própria que lembra, em alguns momentos, algumas posições características de “Affectos Humanos”. Nachbar parece construir aos poucos a dança de Hoyer no corpo, parando em algumas posições, aperfeiçoando conscientemente algumas torções. Tudo o que ele relatou em seus textos, todo o processo parece estar de alguma forma em cena. Ele segue fazendo os relatos deste processo, ao mesmo tempo em que o esquematiza no quadro negro. Os relatos são interrompidos apenas para que ele execute cada uma das danças do ciclo. Algumas

delas ele executa utilizando a música original, outras ele executa no silêncio. Em outro momento, ele deixa o palco vazio e o público escuta apenas o som da sua respiração, gravada poucos minutos atrás. Em “LIEBE”, a última das danças do ciclo, Nachbar opta por explicar os movimentos coreográficos enquanto apenas rascunha algumas gestualidades desta dança no espaço. Possivelmente, a escolha em apresentar “LIEBE” desta forma se deveu ao fato de Luley ter decidido não autorizar a execução desta última coreografia a poucos dias da estreia da obra.

A obra de Nachbar trata desta reconstrução, das escolhas e das peculiaridades deste processo. O foco principal está no corpo que, mesmo tendo experienciado um outro treinamento e um outro pensamento, empreende esta pesquisa a fim de se aproximar do pensamento corporal de Hoyer. Como veremos a seguir, as questões do corpo e do treinamento corporal também permearão a pesquisa de Pol Pi, ampliando esta pesquisa do corpo também para suas dimensões sociais.

3.4 Pol Pi – “ECCE (H)OMO” (2017)



Figura 9: Pol Pi em “ECCE (H)OMO”.
Foto: Meiran Nikolova.

“ECCE (H)OMO” é a peça composta por Pol Pi a partir da pesquisa em torno da obra “Affectos Humanos”, de Dore Hoyer. Foram mais ou menos cinco anos desde o primeiro contato com o registro da obra até a estreia de sua peça, em 2017. Em 2021, este estudo ganha outro desdobramento, a peça “Schönheit ist Nebensache”, outra obra de Pi que também trabalha com as coreografias de Dore Hoyer. Nas linhas a seguir, nos enveredamos na análise da peça “ECCE (H)OMO” e em seu processo

de criação, conduzidos pelas palavras do próprio artista, o qual, em 2020, compartilhou com esta pesquisadora lembranças, pensamentos e questões que o cercaram durante o processo de criação de “ECCE (H)OMO”.

A primeira experiência de Pol Pi com a obra de Dore Hoyer assemelha-se em parte à relatada por Martin Nachbar em seus escritos. Pol Pi também descobriu a obra de Hoyer em contexto acadêmico. Da mesma forma, teve dificuldades em reconhecer, em um primeiro momento, uma aproximação entre o seu corpo e o seu treinamento com os movimentos de Hoyer, um corpo treinado dentro da tradição da dança moderna alemã. No entanto, já havia, segundo ele, um desejo de um dia poder executar aquele tipo de movimentação.

Pol Pi é um coreógrafo e bailarino transmasculino, nascido em Campinas, interior de São Paulo, mas que vive na França desde 2013. Ele teve sua primeira formação artística e acadêmica na música, como instrumentista. Na Universidade de música, teve contato com técnicas corporais como o Teatro Físico e o Butoh. Em 2013, já na França, entrou no mestrado no *Institut Chorégraphique International* em Montpellier, onde também iniciou sua pesquisa com o trabalho de Dore Hoyer.

Pi estava na Europa em um momento em que a reativação ou a reencenação de obras e o trabalho com a história da dança eram temas recorrentes, não só nos espaços de formação e estudo, como também no circuito artístico. Muito embora o primeiro contato com a obra de Dore Hoyer tenha sido no Brasil, foi a partir de uma provocação feita por Latifa Laâbissi que a obra “ECCE (H)OMO” começaria a ter seus primeiros contornos. Laâbissi era uma das palestrantes convidadas por Isabelle Launay para ministrar um *workshop* para os alunos do curso Exerce, em Montpellier:

Isabelle convidou quatro artistas para vir dar o workshop, e um desses artistas foi Latifa. A Latifa fez uma proposta pra gente que era de escolher retomar algum material que fosse algo que a gente não tinha, não fosse legítimo para herdar, essa questão da herança de você trabalhar com algo que você não tivesse legitimidade como o herdeiro (PI. Entrevista pessoal realizada por meio da Plataforma Zoom, 22 maio 2020).

A escolha da peça “Affectos Humanos” por Pol Pi não poderia ser mais ilegítima, portanto, mais de acordo com a proposta de Laâbissi. Ele, um músico de formação, que transitou para a linguagem da dança e adentrava um estilo técnico diferente dos treinamentos corporais que até então experimentara. Era também um artista brasileiro se apropriando de uma tradição alemã de dança.

Ao trazer o nome de Dore Hoyer, Pol Pi descobriu que Laâbissi já havia aprendido uma das danças, “ANGST”. Por meio desse material videográfico, Pi inicia o aprendizado da coreografia de “ANGST”. Na mesma época, o artista Martin Nachbar estava no CCM (Centro Coreográfico de Montpellier) para ministrar uma conferência justamente sobre a experiência dele em reativar as danças de Hoyer. Foi a partir deste encontro com Nachbar que Pol Pi decidiu continuar com o seu projeto e aprender as outras danças do ciclo do “Affectos”. Depois de duas semanas de estudos dentro do seminário no mestrado, e após ter aprendido “ANGST”, Pol Pi vai para Berlim aprender a dança “LIEBE” com Martin Nachbar. Conforme seus próprios relatos, “LIEBE” era a única dança do ciclo dos “Affectos” que Pol Pi não queria aprender primeiramente pelo vídeo. Pi revela que, quando decidiu de fato aprender as danças, soube que precisaria ter uma permissão do *Tanz Archiv Köln* para dançá-las publicamente. Nem mesmo Martin Nachbar conhecia este processo, uma vez que os direitos lhe foram transmitidos por Waltraud Luley antes de seu falecimento, em 2011.

A princípio, eram duas as pessoas que detinham os direitos de dançar a obra “Affectos Humanos” e que podiam transmiti-la: Martin Nachbar e Susanne Linke. Já em contato com Nachbar, Pol Pi passou a estudar os movimentos pelo vídeo para depois reunir-se com o coreógrafo alemão para receber as devidas correções. Durante a entrevista, pudemos perceber que este processo de pesquisa de Pol Pi se deu em três frentes. A primeira, por meio da apreensão dos movimentos a partir do registro em vídeo. Depois, em diálogo com o coreógrafo Martin Nachbar. E a terceira, marcada pela pesquisa em outros documentos e vestígios dos arquivos de Hoyer, disponíveis para consulta em Colônia, na Alemanha. Em alguns trechos da entrevista, Pi menciona a ida ao *Tanz Archive Köln*, sua pesquisa em fotos pessoais, documentos, e mesmo outro vídeo com trechos curtos, em que Hoyer dançava com outras pessoas.

E eu lembro de colocar o figurino assim, na minha frente e o braço, a manga para mim tava aqui, na mão, tipo tinha uma mão a mais de braço. Falei bom, não estava maluco, realmente os braços dela eram gigantes, acho que talvez por isso dava essa impressão de que ela era enorme (PI. Entrevista pessoal realizada por meio da Plataforma Zoom, 22 maio 2020).

Pol Pi nos conta que ficou surpreso ao ver, nos documentos pessoais de Hoyer, a sua altura. Ela parecia em imagens bem mais alta do que realmente era. Pelos relatos de Pi, podemos perceber que ele não somente estudou o vídeo e entrou em

um processo de cópia e entendimento dos movimentos, como também se cercou de outras experiências corporais para aproximar-se dessa artista. Pi nos revela que, durante o processo, não pensava em usar figurinos parecidos com os de Dore Hoyer, os quais eram confeccionados em tecidos pesados, com longas saias que reagiam com o movimento do corpo de forma densa e pesada. Segundo ele, sua intenção era entender o que havia embaixo dos panos, entender quem era Dore Hoyer e o que ela estava vivendo naquele momento.

Um dos recursos usados pelo artista e que, segundo ele, ajudou na apreensão deste universo de Hoyer e na construção de “ECCE (H)OMO”, foi não somente ter contato com os figurinos originais de Hoyer, mas fazer a sua própria pesquisa utilizando outros elementos, bem como outras peças de roupas e adereços que o artista foi experimentando durante o processo. Segundo seu relato, mais do que as roupas em si, a ideia de vestir-se ou travestir-se era uma estratégia para a incorporação das danças e para a descoberta desse corpo em movimento.

Pi reconhecia, na movimentação de Hoyer, uma estrutura bastante energética e carregada de emoções, bastante diferente do que ele vinha tendo contato na Europa, com uma dança contemporânea que buscava uma neutralidade nas emoções. No início, o bailarino relata uma certa timidez em aprender e reproduzir estas danças. Assim, como parte do processo de incorporação dos movimentos, Pi passou a lançar mão de peças de roupas que traziam para ele uma sensação de afastamento de seu próprio eu; como se, ao vestir uma peça de roupa, ele pudesse sentir que, na verdade, não era ele quem estava ali dançando:

Então tinha uma vergonha, uma dificuldade de me permitir ir para esse lugar que era, ao mesmo tempo, mal visto, na minha visão, e, ao mesmo tempo que me conectava com meu próprio passado que eu não sabia muito o que fazer com isso. Era a coisa do Butoh e do teatro físico, quando eu fui conhecendo mais a dança contemporânea eu não sabia mais o que fazer com isso e aí a Dore Hoyer me mandava de volta para esse lugar, então tinha toda essa, essas camadas afetivas assim, para lidar (PI. Entrevista pessoal realizada por meio da Plataforma Zoom, 22 maio 2020).

E o quanto essa ideia do travestir-se trazia também para ele uma ideia de autorização.

Uma das estratégias que usei bastante no começo foi de a de me travestir, na verdade, de me vestir, de encontrar no figurino maneiras de não me sentir eu para poder me autorizar a dançar (PI. Entrevista pessoal realizada por meio da Plataforma Zoom, 22 maio 2020).

E continua:

Então eu lembro de sentir que para cada dança eu tinha que me vestir de um jeito, tinha que botar uma calça justa, tinha que botar uma peruca, tinha que botar um lenço no pescoço que eram coisas também que me ajudavam a sentir certas partes do corpo, mas era uma coisa de me ajudar, me autorizar, na verdade, principalmente as danças que eram mais estranhas ou mais difíceis. Sempre tem as (danças) que são mais perto e as que são mais longe. Para todo mundo que retoma esse trabalho. Todo mundo tem o seu preferido, o seu Affecto mais difícil, aquele que é mais longe de você (PI. Entrevista pessoal realizada por meio da Plataforma Zoom, 22 maio 2020).

A primeira dança que Pi aprendeu, “ANGST” (Medo) é até hoje a sua dança mais próxima. Já “EITELKEIT” (Vaidade), a dança que abre os “Affectos Humanos”, foi a última a ser trabalhada pelo coreógrafo, e também aquela com a qual ele tem uma relação de maior distanciamento.

Podemos perceber, a partir de seus relatos, algumas inquietações que fizeram parte do processo. Além de colocar o seu corpo e o seu movimento a serviço de uma outra movimentação, uma outra técnica, em um processo de diálogo com a obra de Dore Hoyer, notamos um movimento de Pol Pi em se auto-autorizar. Neste sentido, a ideia de travestir-se parece ser uma questão chave para chegarmos a “ECCE (H)OMO”. Pi conta que ele utilizou como estratégia esta sensação de não se sentir à vontade com as imagens que as danças de Dore Hoyer lhe traziam a partir do contato que teve com a coreógrafa Eszter Salamon⁴⁶ e a sua peça “Reproduction”⁴⁷ (2004), a qual trabalhava, em sobreposição, com a ideia de *Drag King* e depois com a ideia de *Drag Queen*.

Pol Pi dançou muito tempo com um figurino composto por uma inteiriça preta, peça de roupa usada geralmente para ensaio e que permite a visualização dos movimentos do corpo sem nenhum efeito de movimento de tecido. No entanto, os acasos da pesquisa o guiaram a um figurino menos neutro e também bastante diferente do figurino de Dore Hoyer. Pol Pi inicia o espetáculo vestindo uma calça jeans e uma camisa da mesma cor, que se mantém durante todo o espetáculo. Apenas a camisa é tirada ao fim do espetáculo, para que ele realize a coreografia “LIEBE”

⁴⁶ Coreógrafa, artista e performer. Nasceu na Hungria em 1970 e produz seus trabalhos entre Berlim, Paris e Budapeste.

⁴⁷ A sinopse e o teaser desta obra podem ser consultados em Eszter Salamon ([s.d.]) e *Reproduction* (2015).

(Amor). Para Pol Pi, a troca de figurino faz sentido, pois o último solo é o mais diferente de todos. Segundo ele, para Hoyer esta dança era a mais positiva. É uma dança em que os movimentos dos braços e das mãos são bastante delicados e sinuosos.

Ao longo do espetáculo, também Pol Pi vai moldando seu rosto com pelos artificiais, que vão sendo colados na presença do público, aos poucos, entre as danças e as falas. Podemos associar esta ação ao relato do próprio coreógrafo sobre a sua inspiração na ideia de *Drag King* relatada acima. A figura então construída pode ser associada, em um primeiro momento, à figura do apresentador e crítico de dança que, no início do registro em vídeo de “Affectos Humanos”, apresenta Hoyer e seu trabalho. É interessante pensar que este pode ter sido um elemento pensado por Pi para nos lembrar que aquela reconstrução a qual estava ali sendo apresentada fora feita não a partir de uma peça vista em um teatro, mas de uma peça produzida para a televisão. Essa figura masculina parece fundir-se à figura de Hoyer e à figura de Pi, tanto por meio dos movimentos quanto pela fala.

Pol Pi abre o espetáculo dançando “EITELKEIT” (Vaidade), a primeira dança do ciclo, e em seguida dança “BEGIERDE” (Desejo). A luz baixa em intensidade, enquanto Pi caminha pelo palco, e ele parece responder perguntas de um entrevistador. Pi responde sempre em primeira pessoa. No entanto, essa primeira pessoa parece não ser fixa, podendo ser, às vezes, Dore Hoyer, outras vezes, o próprio Pol Pi, criando intencionalmente uma dúvida no espectador. Esta estratégia, segundo Pi, tem também uma conexão com o processo de criação, que procura descobrir este território do “entre”, o que era Dore Hoyer e o que era Pol Pi.

É a dança dela, mas é a minha interpretação. Mas que eu posso chegar perto do que eu acho que ela queria, e eu sei que quanto mais eu tento chegar perto dela, mais eu sou visível pela minha diferença. E isso tem um trabalho de produção da diferença, não porque eu pego essas danças e eu danço do jeito que eu quiser, mas eu sei que quanto mais eu tentar dançar essas danças vai ser muito visível que eu, que a minha maneira de dançar, que eu não tenho a formação dela, que eu não tenho a cultura dela, que não tenho o corpo dela. E que, ao mesmo tempo, não sou eu, não é minha dança, mas é a minha dança (PI. Entrevista pessoal realizada por meio da Plataforma Zoom, 22 maio 2020).

Pol Pi tem consciência desses processos de aproximação e afastamento de Hoyer e, dentro deste movimento, produz, a partir de sua dança, espaços que o público possa preencher. Uma das preocupações do coreógrafo era que a sua peça não fosse somente interessante para as pessoas que conheciam a obra de Hoyer,

mas também para as pessoas que não haviam tido contato com a obra inspiradora. Neste sentido, muitas escolhas foram feitas para que as palavras e frases fossem combinadas de forma lúdica, e que sua sonoridade e os vestígios de seu significado pudessem ressoar de forma aberta no espectador.

Envolto no pensamento de como performar a sua pesquisa, tópico recorrente no seu ambiente acadêmico/artístico, Pol Pi foi compreendendo a questão da fala, que a princípio era um recurso utilizado como um processo para entender seus caminhos de pesquisa, como um elemento ao qual ele tinha cada vez mais vontade de se dedicar. Assim, diante de um pequeno livro do escritor e escultor alemão Hans Bellmer (1902-1975), a palavra ou a forma de organização destas palavras em cena foram se configurando. Segundo Pi, Bellmer fazia neste livro uma reflexão sobre a linguagem e os diversos modos de organizar ou de construir encadeamentos sonoros não usuais, mas que continham uma lógica e eram, afinal, brincadeiras com as palavras. Bellmer falou de palíndromo, que são palavras que podem ser lidas tanto da esquerda para a direita quanto da direita para a esquerda, tendo a mesma combinação e ordem das letras em ambas as direções. Bellmer conectou a imagem destes palíndromos à imagem de uma minhoca, que possui dois sexos, o que denota, por consequência, uma ideia de fluidez de gênero. Nesta mesma época, Pi descobre que existe uma prática muito comum em Paris, de falar de trás para frente. A partir destas inspirações e da carga metafórica que este tipo de organização das palavras e das frases simbolizava, acabou por adotar no espetáculo essa estratégia. Para Pi, este jogo com as palavras representava também essa fluidez de gênero.

Essa busca pela fluidez entre os gêneros, entre um polo e outro, parece ter sido uma questão para Dore Hoyer. Em suas pesquisas, Pol Pi nos conta ter se deparado com uma imagem masculina de Dore Hoyer, relatada por quem a conheceu. Em “Affectos Humanos” existem relatos da ideia de Hoyer buscar a neutralidade do corpo para falar dos afetos. Um corpo que não fosse nem masculino, nem feminino. Esse desejo por uma neutralidade estava representado por uma espécie de touca justa na cabeça, utilizada por Hoyer em todas as danças do ciclo, a qual escondia os seus cabelos e apenas contornava o formato de sua cabeça. Essa fluidez também deságua no título da obra de Pol Pi. Como o próprio coreógrafo explica, “ECCE (H)OMO”, com o H, separado por parênteses, possibilita a leitura do título da peça tanto da esquerda para a direita quanto da direita para a esquerda, como um palíndromo.

Paralelamente ao processo de composição do espetáculo, Pol Pi submeteu seus vídeos com as danças de Dore Hoyer ao *Tanz Archiv Köln*, a fim de que o seu diretor concedesse permissão para que ele pudesse apresentar publicamente as peças de Hoyer. As questões que dizem respeito à autorização, à autoridade e à originalidade são também elementos que povoam o processo de criação de Pol Pi. Sobre essa questão do original na dança, especialmente no que concerne a esta peça de Dore Hoyer, Pol Pi afirma:

Falar de original em dança é muito complicado, mas no caso dessa obra em particular eu acho mais complicado ainda porque, primeiro que a Dore Hoyer não transmitiu para ninguém. Ela não transmitiu para Waltraud Luley (PI. Entrevista pessoal realizada por meio da Plataforma Zoom, 22 maio 2020).



Figura 10: Pol Pi em “ECCE (H)OMO”.
Foto: Meiran Nikolova.

Em outro momento, Pi nos revela um desafio à ideia de originalidade e de autoridade quando escolhe primeiramente aprender a última das danças do ciclo, “LIEBE” (Amor), não por meio do vídeo, mas a partir da transmissão de Martin Nachbar. Esta escolha se torna interessante especialmente pelo fato de “LIEBE” (Amor) ser a única dança que Martin não foi autorizado a dançar.

É interessante que a versão do Martin, que é uma conferência, né, para mim faz muito sentido a última dança não ser dançada. Ele fala sobre a última dança, mas ele não dança a última dança. E foi por isso que esta foi a primeira e a única que eu quis aprender com ele sem ver nenhum vídeo. Essa que ele não dança eu quero aprender. Eu quero que ele me ensine o “Amor” que ele não pode fazer (Pi. Entrevista pessoal realizada por meio da Plataforma Zoom, 22 maio 2020).

Pol Pi conta que o motivo pelo qual Nachbar não foi autorizado a dançar “LIEBE” (Amor) foi devido a Luley considerá-la uma dança muito feminina, receando, portanto, que ele não conseguisse encarnar este lado mais feminino sem parecer caricato. O receio de Luley se estendia também a “Vaidade”. No entanto, ela acabou por autorizar a apresentação desta dança. Martin Nachbar considera, em seus relatos, que Luley explicitou preocupação com a sua constituição física e o seu estilo logo que Nachbar revelou-lhe o seu desejo de aprender essas danças:

As primeiras coisas que ela queria saber quando a chamei em 1999 eram minha idade, minha altura, meu peso e se eu era um dançarino lírico ou dinâmico. Aparentemente, ela queria ter uma imagem de mim [...] (Nachbar, 2012, p. 8).

Pi identifica duas linhas de interpretação das danças de Dore Hoyer: a de Susanne Linke, mais tradicional, e a de Martin Nachbar, mais contemporânea. Muito embora a primeira montagem de Susanne Linke tenha incluído um trecho que não fazia parte de “Affectos Humanos” dançado por Hoyer, deslocando o olhar de uma remontagem pura, incluindo outros elementos dramáticos, Linke acabou envolvida em outras reconstruções que buscavam uma certa fidelidade às imagens registradas, em relação aos movimentos, à música, aos figurinos e a dramaturgia da cena. Já Nachbar inaugurou outra forma de colocar as danças de Hoyer em cena, deslocando alguns elementos como a música e podendo apenas mencionar os movimentos, como no caso da última dança, “LIEBE” (Amor). A este respeito, Pi constata:

O que aconteceu, foi que como a Waltraud Lulay trabalhou com o Martin e validou essa outra versão, que é uma versão, eu diria contemporânea, acabou que existem muito claramente duas correntes de interpretação desse trabalho. Uma é da Susanne Linke que é tradicional, com o figurino original, com música, tudo como era o mais próximo da Dore Hoyer, da exigência da Dore Hoyer. Ela sempre fala que ela era muito exigente. E a corrente do Martin Nachbar que é mais aberta a reinterpretações (Pi. Entrevista pessoal realizada por meio da Plataforma Zoom, 22 maio 2020).

Como nos conta Pi, o próprio Nachbar não sabia como seria exatamente o processo para conseguir os direitos de apresentação. De acordo com o ponto de vista do bailarino alemão, como ele era um dos herdeiros e poderia transmitir a coreografia, supôs que não haveria nenhuma outra etapa a ser seguida. No entanto, Pol Pi precisou gravar todas as coreografias e receber *feedbacks* para melhorá-las, não só de Nachbar, mas também do próprio arquivo.



Figura 11: Pol Pi em “ECCE (H)OMO”.
Foto: Meiran Nikolova.

Diferente das outras remontagens realizadas recentemente, como a empreendida pelo *Tanz Fonds*, e mesmo a remontagem de 1988 feita por Susanne Linke, tanto as peças de Martin Nachbar quanto a de Pol Pi ganharam outro título que não aquele atribuído por Hoyer às suas danças. Muito embora possamos dizer que, na obra de Linke, já encontramos característica das **poéticas de co-existência**, nas peças de Nachbar e Pi estas características estão ainda mais acentuadas. Em ambos os casos não existe apenas um afastamento que permita o comentário do artista contemporâneo em relação àquela obra anterior. Ao contrário, existem também camadas de exposição do processo criativo que, por sua vez, são disparadas pelas obras e pelos artistas do passado, mas que trazem os questionamentos do artista do presente. Pi nos conta que, até o momento desta entrevista (abril de 2020), nenhum representante do Arquivo de Köln havia visto a peça “ECCE (H)OMO” ao vivo. Isto nos leva a crer que, uma vez que a coreografia tenha sido incorporada, com suas formas e os níveis de energias requisitados, haveria uma liberdade para utilizá-las, para que outras ideias e interpretações pudessem surgir. Pi também lembra que a reutilização das coreografias de Hoyer de uma maneira mais autoral já havia sido inaugurada por Nachbar, e que este fato abriu caminhos para que a sua versão pudesse também ser desenvolvida.

Enquanto Linke inaugura as interpretações da obra de Hoyer com uma remontagem-homenagem, Martin Nachbar e Pol Pi se aprofundam em questões concernentes à técnica, ao trabalho e à pesquisa de um artista da dança e do corpo, não só como detentores de tradições, mas também como seres capazes de manuseá-las na contemporaneidade. Muito embora a obra de Susanne Linke mostre um afastamento consciente em relação à obra pregressa, ela apresenta, ao mesmo tempo, uma grande aproximação da obra de 1962, uma vez que, além de reproduzir a coreografia ao som da mesma trilha sonora, Linke utiliza figurinos bastante similares aos de Hoyer. Deste modo, embora a obra não seja a mesma, os espectadores contemporâneos, ao assistirem à obra de Linke, podem ter uma ideia mais aproximada da obra “Affectos Humanos” dançada em 1962.

Martin Nachbar transforma todo o processo de descoberta e incorporação das danças de Dore Hoyer em uma reflexão a respeito de seu processo de aproximação deste vocabulário. Ele traz para a cena não somente a coreografia de Hoyer, mas a sua relação com esta obra e o seu processo de trabalho, por meio de um espetáculo-palestra, ou uma *palestra-performance*.

Já Pol Pi parece reivindicar para si esta fluidez entre o ser Pol e o ser Dore. Ele transita entre corpos, vozes e movimentos, e assume esses muitos modos de ser, de estar, de mover, de falar, nos colocando diante da complexidade e da fluidez de ser-estar no mundo. A partir da execução minuciosa e fiel de cada movimento de cada uma das danças, Pi nos deixa ver também as diferenças. Mais recentemente, Pol Pi ampliou esta pesquisa com a obra “Schönheit ist nebensache”⁴⁸ (2019). Nesta peça, além das coreografias de Dore Hoyer Pi, evoca o compositor alemão Paul Hindemith (1895-1963), trazendo uma de suas referências na música – pois antes de ser bailarino, Pi é músico –, e se desloca entre as palavras, o dançar e o tocar, estabelecendo conversas entre estes artistas, por meio de suas obras e de seus escritos, que ganham também um tom político e bastante atual.

⁴⁸ Cf. Schönheit ist Nebensache..., 2021.

4. CAPITULO 3: EM MEIO AOS CAMINHOS – DA TRANSMISSIBILIDADE À CENA

Talvez o primeiro sinal gráfico que me foi apresentado como escrita, tenha vindo de um gesto antigo de minha mãe. Ancestral, quem sabe? Pois de quem ela teria herdado aquele ensinamento, a não ser dos seus, os mais antigos ainda? Ainda me lembro, o lápis era um graveto, quase sempre em forma de uma forquilha, e o papel era a terra lamacenta, rente as suas pernas abertas. Mãe se abaixava, mas antes cuidadosamente ajuntava e enrolava a saia, para prendê-la entre as coxas e o ventre. E de cócoras, com parte do corpo quase alisando a umidade do chão, ela desenhava um grande sol, cheio de infinitas pernas. Era um gesto solene, que acontecia sempre acompanhado pelo olhar e pela postura cúmplice das filhas, eu e minhas irmãs, todas nós ainda meninas. Era um ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos, em que todo o corpo dela se movimentava e não só os dedos. E os nossos corpos também, que se deslocavam no espaço acompanhando os passos de mãe em direção à página-chão em que o sol seria escrito. Aquele gesto de movimento-grafia era uma simpatia para chamar o sol. Fazia-se a estrela no chão.

Conceição Evaristo (2007)



Figura 12: Sayonara Pereira em “Caminhos” (2017).
Foto: Claudio Etges. Fonte: Arquivo pessoal da artista.

O capítulo que segue tratará de uma **poética de co-existência** guiada pela ideia de transmissão ou de transmissibilidade, em especial no corpo que transmite e no corpo que recebe e transforma esses elementos. Para tanto, analisaremos aqui a obra “Caminhos – Lecture Performance 1998-2018”, projeto empreendido por Sayonara Pereira e Luiza Banov a partir da obra “Caminhos”, criada por Pereira em 1998 enquanto ela ainda residia na Alemanha.

Muito embora esta ideia de transmissão ou transmissibilidade a princípio possa parecer estar na chave da conservação de uma obra de dança, abordaremos aqui outras camadas de entendimento a partir de “Caminhos – Lecture Performance 1998-2018”, considerando como esta remontagem pode ser vista para além da preservação, muito embora este seja um dos elementos disparadores desta obra.

A história da remontagem de “Caminhos” (1998) – e, posteriormente, “Caminhos – Lecture Performance” – começa, segundo as próprias autoras, em 2004. Sayonara Pereira (1960), recém-chegada da Alemanha, país em que viveu e trabalhou por 19 anos, estava, naquele momento, desenvolvendo a sua pesquisa na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Nesta época, Luiza Banov (1985), então com 19 anos, era aluna do terceiro semestre do curso de dança, no qual Pereira, como parte de suas atividades de pesquisa, ministrava uma disciplina para os alunos da graduação.

Recém-chegada ao Brasil, depois de um mergulho intenso na cultura e na dança alemã, Sayô, como é chamada por seus alunos, busca repensar esta história vivenciada com a dança alemã, agora em território brasileiro. A artista estava vivendo um retorno ao seu país de origem e, com o seu projeto de pesquisa, igualmente empreendia um retorno à sua história e à história da dança a qual tinha conhecido na Alemanha. Para isso, escolheu falar sobre quatro de seus protagonistas, cujos trabalhos influenciaram a sua atividade artística e o seu pensamento em dança: Kurt Jooss (1901-1979), Dore Hoyer (1911-1967), Pina Bausch (1940-2009) e Susanne Linke (1944). Além de escrever sobre estes importantes nomes da dança alemã, Sayô tinha como objetivo realizar um trabalho artístico pedagógico com alguns dos alunos da graduação em dança da UNICAMP, no intuito de colocar em cena algumas das práticas e ideias que desenvolveu a partir de sua vivência e experiência com a dança alemã – muito embora este caminho em diálogo com o *Tanztheater* já estivesse sendo percorrido, uma vez que Sayô não só atuava como bailarina, mas também como

coreógrafa em Essen. Neste momento, a sua criação seria desenvolvida no seu país, mais especificamente em Campinas, em um contexto acadêmico, e, portanto, de forma combinada com uma reflexão escrita.

Na época, Luiza Banov era uma das alunas que frequentaram o curso ministrado por Pereira para estudantes do terceiro período. Banov conta que teve uma forte identificação não somente com a técnica proposta por Sayonara, mas também com a sua maneira de conduzir os encontros, sempre mencionando as referências que estavam por trás de alguns exercícios e concepções de movimentos. Luiza foi uma das alunas convidadas a seguir na pesquisa de movimento e artística de Sayô, a qual resultaria na peça “Es-boço”⁴⁹ (2004-2007) e na tese de doutorado (PEREIRA, 2007). Desta forma, se iniciava, neste momento, uma relação de professora-aluna, de diretora-bailarina, de pesquisadora-colaboradora, a qual passaria por alguns desdobramentos ao longo dos anos, momentos estes que serão revelados, não necessariamente em ordem cronológica, no decorrer deste capítulo.

Um destes desdobramentos foi a obra “Transi(s)tórias”, realizada entre 2009-2010. Composta e dançada por Luiza Banov, Verônica Fabrini (1960) e Sayonara Pereira, marca o segundo encontro de Banov e Pereira em cena (o primeiro foi em “Es-boço”, entre 2004-2007) e é a primeira peça que realizam juntas cuja criação acontece fora do contexto universitário. Nesta obra, elas traçam as trajetórias individuais das artistas no tempo e no espaço. Para tanto, fazem uso da imagem de linhas de metrô, sendo que as estações são nomes de cidades que são importantes na trajetória de cada uma delas. Assim, cada estação representa um momento da vida de cada uma das bailarinas.

Sayonara Pereira é uma bailarina e coreógrafa brasileira. Nasceu em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, e desde pequena se dedicou ao estudo da dança clássica, da qual gostava muito. A sua alegria em dançar fez com que a sua dedicação fosse notada, tendo sido reconhecida por diversas vezes pelo seu empenho nas aulas. Após ter ido conhecer a dança moderna dançada nos Estados Unidos da América (1981), abriu caminhos dentro da dança gaúcha junto ao grupo Terra, do qual foi bailarina entre os anos de 1981-1984. Todavia, foi uma apresentação de Susanne

⁴⁹ A 1ª versão de “Es-boço” estreou em dezembro de 2004, no exame de qualificação para o Mestrado de Sayonara Pereira, que acabaria por ser provada para o Doutorado Direto. Esta versão era mais curta; possuía apenas a primeira parte da peça. A partir de 2005, a obra foi aumentada e o elenco sofreu algumas alterações. Entre 2004 e 2007, a obra foi apresentada por diversas vezes, em eventos na/da UNICAMP e em eventos externos, como o Festival de Ourinhos – Edição 2006.

Linke em Porto Alegre (1984) o que realmente a impactou. O desejo de conhecer e aprender mais sobre o *Tanztheater* alemão levou-a, em 1985, a convite da própria Susanne Linke, a mudar-se para Essen, onde



Figura 13: Sayonara Pereira em “Caminhos” (1998).
Foto: George Schreibe. Fonte: Arquivo pessoal da artista.

frequentou aulas na *Folkwang Hochschule*, dançou com a coreógrafa Christine Brunel (1951-2017) entre os anos de 1985 e 1992, além de realizar muitos trabalhos autorais, solos e em grupo. De volta ao Brasil, Sayonara Pereira ingressou no Programa de Pós-Graduação em Artes da UNICAMP, em Campinas, sob a orientação da Prof^{fa}. Dr^a. Inacyra Falcão dos Santos, onde iniciou o desenvolvimento de sua pesquisa. Na UNICAMP, também é convidada a orientar projetos artísticos dos alunos da

graduação, a ministra aulas, e, concomitantemente com o desenvolvimento de seu primeiro pós-doutorado (2007-2009), começa a orientar pesquisas de pós-graduação. Em 2010, torna-se professora da Universidade de São Paulo (USP), onde assume as aulas de dança e funda o grupo de pesquisa LAPETT (Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades).

Luiza Banov é bailarina e coreógrafa natural de Piracicaba, e, assim como Sayô, se dedica desde muito jovem ao estudo do balé clássico, passando pelo *jazz* e pela dança moderna e contemporânea. Em 2003, ingressa na Universidade Estadual de Campinas, onde passa a ter contado não só com outras linguagens de dança, mas também com a ideia de dança conectada com o estudo acadêmico. Desenvolve projetos de pesquisa e conhece a dança alemã por meio das aulas de Sayonara Pereira. A decisão de enveredar por este caminho a leva ao seu mestrado (BANOV, 2011), no qual Luíza aprofunda seus conhecimentos no *Tanztheater*. Em paralelo, estuda outras técnicas ligadas à consciência do corpo. Em 2016, Luiza retorna à academia para desenvolver seu Doutorado (BANOV, 2020), também sob orientação de Sayonara Pereira, desta vez na Universidade de São Paulo. É nessa época que o projeto de remontagem de “Caminhos” começa a ser gestado.



Figura 14: Luiza Banov em “Caminhos” (2017).
Teatro São Pedro, Porto Alegre. Foto: Claudio Etges.

4.1 Anunciação: retornos e transmissão

Em “Es-boço”, peça criada, dirigida e também dançada por Sayonara Pereira junto a um elenco formado por estudantes do curso da UNICAMP, já falava em retorno em cena. Naquele momento, um retorno na forma de emoções e sensações. Era um retorno ao seu país, o Brasil, e, ao mesmo tempo, um retorno reflexivo aos anos de carreira desenvolvidos na Alemanha, numa tradição europeia da dança, e tendo absorvido uma estética e um modo de fazer advindos desta tradição. Muito embora fosse um retorno histórico, era um retorno por uma história pessoal, um retorno ritual, no qual os elementos das danças de antes eram menos concretos e evidentes. Assim,

o espetáculo “Es-boço” (2007) mistura elementos do *Tanztheater* com uma certa ritualidade que é mais próxima à cultura brasileira. Nessa peça, Sayô, já anuncia:

“As coisas acontecem uma vez ou são uma interminável repetição?”

Essa pergunta é feita por mim, relacionada ao eterno retorno de que nos fala Kundera, no livro *A insustentável leveza do ser*, que inspira a peça. Com esta pergunta, feita ao vivo, inicia-se a coreografia. E, com a mesma pergunta, com voz em off, termina a última cena da primeira parte da coreografia. Vale dizer que esta é uma pergunta que tem acompanhado minha vida, através de fatos e situações que acontecem na vida de homens e mulheres contemporâneos, lembrando um pouco a roda da fortuna, ou o ciclo da vida (PEREIRA, 2010, p. 94).

Era um retorno de seu corpo aos ares do Brasil, e sondava como este corpo, munido de toda esta experiência em solo estrangeiro, poderia mover-se e compor naquele momento de retorno ao seu país. Era também a entrada no ambiente acadêmico, exercendo um papel de mediadora, porém também de vetor de transmissão de experiências e de uma linguagem artística a qual, inspirada no *Tanztheater*, estava também se desenvolvendo e ganhando contornos próprios.

Como docente da Universidade de São Paulo, onde ingressou em 2010, criou o Grupo de pesquisa LAPETT (2011), já citado anteriormente, o qual reúne alunos do curso de teatro e da pós-graduação interessados em se aproximar da linguagem inspirada no *Tanztheater*, desenvolvida por Pereira. O grupo, que em 2023 completou 12 anos – sendo que tive o privilégio de frequentar as aulas e os ensaios como bailarina de 2013 a 2017 –, já apresentou, durante estes anos, mais de 10 produções, sendo a primeira a peça “Momentos de Silêncio” (2011-2012). Durante os anos em que estive mais próxima ao grupo, frequentando as aulas e os ensaios, além de estar presente em algumas disciplinas ministradas por Pereira na graduação e na pós-graduação, fui absorvendo os elementos presentes não só na técnica ministrada por ela, como também compreendendo, a partir do corpo, o seu pensamento criativo coreográfico.

Logo no primeiro ano frequentando o grupo, entrei na produção, já em andamento, de “Unterweg(s)” (2013-2014). Adentrando o universo criativo de Pereira, percebi que, ao mesmo tempo em que algumas cenas da coreografia eram inteiramente propostas por ela, em outras ela contava com a colaboração dos atores-bailarinos, os quais traziam propostas que ela, aos poucos, lapidava para que pudessem compor o espetáculo. Com o passar do tempo, percebi que uma das

coreografias que compunham “Unterweg(s)” era, na verdade, uma cena da peça “Kreislafen” (1993), na qual duas bailarinas, Sayonara Pereira e Simone Rorato (1961), dançavam os mesmos movimentos que nós agora executávamos, porém, ao som de outra música, mais rápida e agitada, ao passo que manejavam algumas pedras, como parte da coreografia. Em nossa agora atual coreografia, os movimentos eram os mesmos, porém, não tínhamos mais as pedras. Tampouco a música era a mesma, sendo substituída por uma composição de José Miguel Wisnik e Paulo Neves, interpretada por Caetano Veloso; uma música que, embora falasse do peso e do pesar, oferecia momentos de leveza e um andamento muito mais tranquilo do que a coreografia original.

Sempre que tínhamos alguma dúvida coreográfica, recorriamos ao vídeo, a que assistimos muitas vezes. A coreografia reciclada seria um segredo do processo de composição da peça “Unterweg(s)”, porém, em algum momento, Sayô decidiu que aquelas imagens de arquivo comporiam também a cena, explicitando ao público a citação, a qual antes era apenas sabida pelo grupo de atores-bailarinos. Assim, ao som de “Pesar do Mundo” (1993), Letícia Araújo, Nadya Moretto e Rafael Sertori dançavam ao vivo em cena, acompanhados, em imagem de arquivo, por Sayonara Pereira e Simone Rorato, as quais dançavam simultaneamente, em forma de projeção, no fundo do palco, coexistido com a peça de antes e deixando visível a citação ao público.

Depois de “Unterweg(s)”, presenciei, em outras peças compostas por Sayonara para o LAPETT, a citação de outras coreografias também de sua autoria, quase que como um modo de operar, em uma ação de reciclagem que trazia materiais coreográficos de antes e os reutilizava para as novas composições. Na obra seguinte, “Vão(s)” (2015), os atores bailarinos executavam um trecho da coreografia composta para “Transi(s)tórias” – por pouco, um trecho do solo “Puls” (1997), de Sayonara Pereira, também não fez parte desta peça. No entanto, em “Vão(s)” esta informação ficou restrita aos participantes do processo de criação, não se configurando como uma citação para o público, e, portanto, distante das **poéticas de co-existência**. Mesmo em “Unterwegs(s)”, o trecho da coreografia de “Kreislafen” não era a única coreografia de seu próprio banco de dados trazida por Pereira. A peça também contava com um trecho da coreografia de “Chun” (1999) – apesar de dançá-la, eu não cheguei a ter contato com o arquivo original, talvez por ter entrado no meio do processo.

É importante frisar que muito embora a utilização desses materiais não seja uma constante na obra de Pereira, entendemos alguns destes retornos como um dos modos de operar da coreógrafa Sayonara Pereira e uma das formas de anúncio de seu pensamento coreográfico-pedagógico.

Podemos igualmente adicionar a estas anúncios dentro da prática artística e coreográfica dois outros eventos que, ao nosso ver, fazem parte da construção deste pensamento e desejo pela transmissão.

Um das primeiras ações neste sentido foi a idealização de uma biblioteca virtual sediada na Universidade de São Paulo, que abrigaria títulos de obras e documentários de dança. O projeto chegou a ter duas fases concluídas. A primeira delas, intitulada “Caligrafias Digitais – DTF” (Deutsches Tanzfilminstitut-Bremen), ocorreu no segundo semestre de 2013 e contou com a visita da idealizadora e diretora do DTF, Heide-Marie Härtel, à Universidade de São Paulo, na qual, além de participar de reuniões com professores e técnicos para a implementação do projeto, realizou uma palestra para alunos da graduação e pós-graduação intitulada: “Dança na Alemanha a partir da perspectiva do Deutsches Tanzfilm Institut-Bremen”. Em um segundo momento do projeto, a Professora Sayonara Pereira fez uma visita ao DTF-Bremen, onde realizou reuniões e escolha do material videográfico que comporia a base de dados. Essa segunda fase do projeto, que levou o título de “Janela Digitalizada em Dança/Tanzfenster: Base de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades ECA-USP”, ocorreu no primeiro semestre de 2014.

Em um desdobramento da pesquisa em torno da história da dança, Pereira empreendeu, no segundo semestre de 2014, uma parceria com a *Universität Salzburg* da Áustria, por meio da visita da Prof^a. Dr^a. e pesquisadora Claudia Jeschke, especialista em história da dança cênica dos séculos XVIII, XIX e XX. Jeschke ministrou, em agosto de 2014, uma disciplina intitulada “Abordagens para Palestras Performances Histórico/Coreográficas”, sob os auspícios do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para alunos e pesquisadores interessados. Dentro da disciplina, a professora nos trouxe diferentes demonstrações que abordavam a história da dança a partir de arquivos e vestígios, além de propor exercícios práticos aos alunos, que envolviam o desenvolvimento de palestras-*performances*, tema que abordaremos mais adiante, a

partir da pesquisa pessoal de cada um. A disciplina foi acompanhada também pelo bailarino e assistente convidado de Jeschke, Reiner Kresntetter⁵⁰.

Em razão do abrupto corte de verbas para as pesquisas desenvolvidas na Universidade de São Paulo, em especial no ano de 2014, ambos os projetos não puderam ser concluídos em sua totalidade. O arquivo, que deveria ser o segundo maior dedicado à dança na América Latina, não pôde ser implementado, e o intercâmbio com a Universidade de Salzburgo, que previa a visita de Sayonara Pereira e alguns integrantes de seu grupo à universidade austríaca, acabou por não acontecer.

No entanto, entendemos estes eventos como significativos para fomentar o pensamento em torno da história da dança, da memória e da transmissão, na pesquisa e na prática artística de Sayonara Pereira. Ademais, eles tiveram impacto em muitos dos seus orientandos e alunos. Assim, tanto as práticas coreográficas empreendidas dentro do LAPETT, já descritas anteriormente, quanto estes eventos no âmbito acadêmico-pedagógico e de pesquisa são vistos por esta pesquisa como um prelúdio ou uma anunciação do projeto que Pereira e Banov iniciaram em 2017.

4.2 “Caminhos”: de 1998 a novos percursos

“Caminhos” é uma peça solo criada por Sayonara Pereira em 1998, com duração de aproximadamente 35 minutos. Nele, uma mulher, envolta em uma pesada vestimenta vermelha, percorre o palco. Enquanto seus pés golpeiam o chão, em um caminhar com passos curtos e ritmados, seus braços, em oposição, se abrem em uma suspensão leve, até se elevarem completamente na direção do teto. A música, uma mistura de percussão e melodia entoada por uma voz feminina, é abruptamente interrompida em sincronia com a luz, que, ao acender-se novamente, revela um corpo já despido da pesada vestimenta vermelha. A bailarina, agora em um discreto e elegante figurino preto, evolui pelo palco em silêncio até reencontrar novamente a longa vestimenta vermelha, deixada no fundo do palco, e que agora se abre em uma longa faixa de tecido, estendendo-se do fundo à frente do espaço cênico e disposta

⁵⁰ Bailarino austríaco. Formado pelo balé estatal de Viena, integrou o elenco do Balé de Berlim entre os anos de 2002 e 2014, onde se tornou também solista. Despediu-se dos palcos em 2020, no Balé da cidade de Miami/USA.

no centro de outras duas longas faixas de tecido verdes que estão na mesma direção, relacionando-se em paralelo. A bailarina evolui pela cena, ora percorrendo os caminhos desenhados pelos tecidos, ora os semeando, ora os manipulando, entre o agarrar e o amassar. Em outra cena, envolve o tecido no seu corpo e o conduz de forma solene. Depois, deixa que eles caiam no chão, configurando outros caminhos.

A versão de 1998 é um solo. Em 2017, ao realizarem a revisita da obra, Pereira e Banov depararam-se com uma dificuldade técnica. A primeira cena, descrita acima, exigia que a bailarina caminhasse pelo palco envolvida em muitos metros de tecido. Como quatro tecidos usados em cena eram da obra original, a engenharia construída para acoplar um dos tecidos ao corpo de Sayonara Pereira não pôde ser facilmente adaptada ao corpo de Luiza Banov. A diferença de altura entre as duas bailarinas trouxe uma dificuldade, porém, ao mesmo tempo, um acontecimento, fazendo com que Pereira optasse por entrar em cena no início do espetáculo, dançando a primeira cena, até despir-se do longo tecido e passar o solo à Luiza Banov, o que criou, portanto, outras leituras.

4.3 Entre Transmissão e transmissibilidade

Com a ajuda do acaso, descrito anteriormente, Pereira e Banov acabam por construir uma espécie de transmissão simbólica na cena. Pereira entrega a cena a Luiza, que deste momento em diante continua a evoluir a partir da coreografia criada por Pereira em 1998. Como já adiantamos, os elementos cênicos são os mesmos, o figurino usado por Banov é uma réplica do figurino original e a trilha sonora também é a mesma. “Caminhos” recriados em 2017 seria a remontagem de um solo, mas acabou por se configurar como um dueto. Essa a princípio sutil alteração impacta em novas leituras, deixando à mostra, para o público, o processo que as duas artistas estavam interessadas em estudar neste momento: a transmissão de uma obra de dança. A presença de Sayonara na cena configura-se como uma outra camada que agora compõe a obra, colocando-a dentro do que entendemos por **poéticas de co-existência**.

Pereira e Banov nos contam, em entrevista para esta pesquisa (2021), que, no ano de 2017, realizaram três apresentações da obra completa, e após este período passaram a apresentar somente a *lecture performance*, tendo realizado oito

apresentações até a data desta entrevista. Diante destes números, podemos notar que a *lecture performance* “Caminhos” acabou por se configurar como “o carro chefe” deste projeto. Segundo as autoras, a ideia surgiu para que elas pudessem apresentar a peça em eventos acadêmicos.

Vamos fazer uma Lecture, porque não dava para apresentar inteiro, a gente começa a perceber que, em eventos acadêmicos, não dá para apresentar inteiro, porque ele tem uma demanda muito grande, se bem que a Lecture também tem, né. Mas assim, ela cria uma vazão de reflexão que a peça não cria, é um pouco diferente e aí foi isso. Vamos fazer assim! Porque assim a gente pode. A gente queria falar sobre a peça em eventos acadêmicos, só que a gente queria falar sobre a peça pela própria peça, a gente não queria falar sobre a peça por um powerpoint, a gente não queria falar sobre a peça ou sobre a experiência da transmissibilidade, a gente queria falar fazendo (BANOV. Entrevista pessoal, 8 jun. 2021).

A *lecture performance* “Caminhos” (1998-2018) se inicia com a mesma cena inicial da peça, portanto, abarca o momento da passagem da cena de Sayonara Pereira para Luiza Banov. Como uma *lecture performance*, em um determinado momento ambas deixam as sequências coreográficas para sentarem-se próximas à plateia e apresentarem algumas curiosidades do processo de criação e de revisita. Ademais, mostram ao público fotografias da peça de 1998 e imagens do caderno de criação de Sayonara Pereira. As artistas igualmente lançam questões sobre a transmissão e a atualização de uma obra de dança que podem ser livremente comentadas pelo público. Além disso, as autoras propõem um jogo segundo o qual os espectadores podem experimentar alguns movimentos, e cuja dinâmica foi pensada para ajudar nas reflexões sobre a peça. Essas conversas e dinâmicas são permeadas por regressos às células coreográficas, executadas, na maioria, por Banov, e que se iniciam de forma bastante natural, como se fossem mais uma parte da conversa com o público.

A professora Gabriele Klein, em seu livro *Pina Bausch's Dance Theater: Company, Artistic Practices and Reception* (2020), fala de três diferentes camadas temporais das peças de Pina Bausch. A primeira delas seria a camada do presente, e configura-se pelos ensaios, durante os quais as peças de repertório são transmitidas aos jovens dançarinos, ou quando são novamente performadas. A segunda camada seria uma camada de um tempo histórico representada pelo processo de construção da peça, pelos documentos e pela estreia da peça. A terceira camada é o entrelaço, representado pelos bailarinos do elenco original da peça, os quais, anos mais tarde,

dançam a peça novamente (KLEIN, 2020, p. 384, 385). Se pensarmos nestas três camadas propostas pela professora Gabriele Klein, concluímos que a peça “Caminhos – Lecture Performance (1998-2018)” coloca em cena, no mesmo espetáculo, as três camadas. A camada do presente, representada por Luiza Banov, a jovem bailarina para quem a obra foi transmitida; a camada do passado, representada pelo caderno do artista que, em certo momento, é projetado em cena; além do depoimento da criadora e bailarina que performou a estreia da peça, Sayonara Pereira, que também é o entrelaço, uma vez que performa em alguns momentos da obra, dividindo a cena com Luiza Banov.

Trilhando os caminhos das “memórias inscritas no corpo”, Pereira nos mostra um caminhar coerente dentro da sua pesquisa, no qual a prática alimenta a teoria e a teoria alimenta a prática. Questões como tradições, história corpo-oral, pedagogia dos afetos, transmissão e transmissibilidade são ideias constantes e também complementares dentro de sua pesquisa. Com a remontagem, ou a re-visita à obra “Caminhos” (1998), Pereira e Banov passam a investigar na prática, mais especificamente por meio de uma obra de dança, como se dá este processo de trânsito de saberes do corpo e do movimento, colocando a transmissão, ou a transmissibilidade (como chamariam mais tarde), como ponto central desta investigação artístico-pedagógica-reflexiva.

É possível pensar que a transmissão de uma obra cênica seja comparável a um tipo de “história corpo-oral”, pela fluidez de sua forma de apreensão. Por ser trazida do passado por um profissional autorizado e especializado, ou pelo próprio autor da obra que irá (re) estudar e (re) passar a obra para a intérprete escolhida (PEREIRA; BANOVA, 2019, p. 309-322).

Em texto intitulado “A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação” (2013), escrito a partir de uma conferência ministrada na Bienal Sesc de Dança em 2009, Isabelle Launay fala da memória (aqui como o ato de lembrar) e do esquecimento na dança, sem colocar este último na chave negativa. Para Launay, ambos são componentes da memória, sendo o lembrar e o esquecer processos naturais e inevitáveis. O esquecer nos possibilita a oportunidade de criar para podermos preencher as lacunas que interpelam o lembrar. Desta maneira, a memória acaba se configurando como uma reinvenção do passado no presente, como coloca Lunay.

A autora traz à baila as palavras de Walter Benjamin, para quem a modernidade exige uma outra forma de relação com o passado, e a citação – a qual pressupõe o esquecimento do todo em detrimento de partes colocadas em outro contexto (LAUNAY, 2013) – substitui a transmissão, num desejo de diminuir a influência da tradição oral. Alguns autores, assim como Launay, colocam a transmissão como ação inexistente na dança, uma vez que consideram que uma transferência de conhecimentos só pode ser feita por meio de traduções e transformações. Neste sentido, a pesquisadora Andréia (Nhur) Camargo constata:

Numa tentativa de reprise ou remontagem, vestígios de estruturas coreográficas do passado entram em fricção com um processo de atualização constante dos corpos-sujeitos implicados no agora. Desse modo, a transmissão seria uma tarefa impossível, já que corpos distintos nunca poderiam replicar a mesma informação, mas sim negociar com ela de acordo com sua singularidade (CAMARGO, 2016, p. 135).

Camargo (Nhur) reconhece ainda o caráter transitório e subjetivo do processo de transmissibilidade na dança, lembrando que:

Embora possa manter resquícios de uma tradição, a recriação de uma peça terá de passar pela atualização em novos corpos e ambientes. E como o corpo não é suporte, ele troca informações com ambiente, modificando-se e modificando o ambiente (CAMARGO, 2016, p. 134).

Muito embora concordemos com ambas as autoras que este manejo de coreografias do passado implique em processos de transformação e atualização – como também reconhecem Pereira e Banov –, gostaríamos ainda de salientar que a ideia de transmissão, empreendida a partir de uma memória corpo-oral, será sempre, e em todos os sentidos, uma reinvenção. Se pensarmos na primeira premissa, de que a memória é invariavelmente a reinvenção do passado, aquele que transmite, portanto, é o detentor de um dado conhecimento, não pode transmitir outra coisa senão o que a suas memórias podem visitar/recriar no momento presente.

Entendemos que a hipótese aqui colocada por Isabelle Launay talvez se baseie no entendimento de que a palavra transmissão, utilizada no âmbito da biologia e, mais tarde, nos estudos da comunicação, não é capaz de abarcar o processo pelo qual um corpo que recebe e incorpora uma informação não pode fazê-lo de outro modo senão transformando – ou seja, traduzindo esta informação no seu próprio corpo, e, por consequência, a alterando.

No nosso ponto de vista, ambos os termos, a tradução e a transmissão, são capazes de expressar alguns dos fenômenos que ocorrem quando um corpo passa ou captura uma informação e traduz ou transforma essa informação em corpo. Não entendemos estas duas ideias como anulantes, mas sim complementares e regidas conforme a intencionalidade. Se pensarmos na transmissão, na maneira como esta palavra é usada na biologia e nos estudos da comunicação, temos igualmente uma alteração da mensagem original. Em uma transmissão de TV, por exemplo, um sinal, gerado para ser transmitido precisa ser processado antes de chegar ao telespectador.

A tradução denota igualmente um processo de decodificação de um texto de um idioma para o outro. Na palavra tradução temos um texto escrito em um determinado código/idioma que, ao ser reescrito em outra língua, pode sofrer inúmeras adaptações. Foi atento a este processo e tencionando abarcar textualidades mais poéticas que o poeta Haroldo de Campos (1929-2003) cunhou, em 1962, o termo transcrição⁵¹, enfatizando a postura mais criativa que, muitas vezes, o tradutor assume para se manter mais próximo da ideia do texto originário.

Assim, entendemos, como Launay, que um gesto é transformado quando passado de um bailarino ao outro, ou pode transformar-se ainda antes da transmissão, no próprio corpo do agente que tem por função transmiti-lo. Desta forma, poderíamos afirmar que estamos diante de um processo de tradução, mas também de transmissão. Entendemos que alguns pesquisadores preferem não denominar este processo como uma operação de transmissão, uma vez que o elemento ou a informação a serem transmitidos são sempre alterados de alguma maneira.

Pereira nos conta, em entrevista para esta pesquisa, que partiu dela a iniciativa de convidar a bailarina e então doutoranda Luiza Banov para remontar esta obra.

Então, eu já sabia. Quando a Sayô me liga para fazer esse convite, quando aquilo acontece, parece que era uma confirmação de algo que eu já sabia que ia acontecer. Eu desconfiava que este convite iria acontecer. Não sei explicar. Então quando a Sayô me fez o convite, para mim foi uma coisa que eu estava esperando, de alguma maneira, era algo que eu estava esperando, só que, ao mesmo tempo, também não esperava que ia ser dessa maneira, né, porque enfim, são várias questões (BANOV. Entrevista pessoal, 8 jun. 2021).

⁵¹ Segundo Sônia Queiróz (2011), o termo foi utilizado pela primeira vez por Haroldo de Campos em 1962, em ensaio intitulado “Da tradução como criação e como crítica”, no III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária. Em 1963, é publicado com o mesmo nome na revista *Tempo Brasileiro*, no Rio de Janeiro.

Acreditamos que a escolha pela palavra transmissão, por parte das pesquisadoras Pereira e Banov, está ligada a uma relação vetorial, já que a proposta parte da coreógrafa e autora da obra e de seu desejo de seguir em outras direções no processo de transmissão de sua experiência e de seu conhecimento, para além de aulas e atividades artísticas nas quais ela transmite seu modo de pensar e mover. Foi a primeira vez que ela empreendeu essa transmissão por meio de uma de suas obras, um solo, ensinado integralmente à Luiza Banov. Desta forma, quando o próprio autor assume a ponta desse vetor, a sua ação é percebida nesta direção. A palavra transmissão pode tanto abarcar esse processo frágil do lembrar e do esquecer, que constitui a memória, como nos fornecer pista deste agente e iniciador da proposta.

Banov, em sua tese de doutorado, nos apresenta o ponto de vista de quem recebe e reconfigura a obra em seu corpo, e realiza, portanto, este processo de tradução:

Compreendemos, ao longo desta e outras pesquisas, a respeito do trânsito 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 (BANOV, 2020, p. 165, 166).

As autoras chegaram então à ideia de transmissibilidade. Em artigo publicado na revista *Urdimento*, intitulado “Ritos de passagem – Transmissibilidade e transformação da dança através dos tempos” (2019), Banov e Pereira chamam a atenção para a diferença entre a reconstrução de uma obra de arte e a transmissibilidade. Enquanto a primeira ação pode ser realizada por meio ou a partir de materiais de arquivo, a transmissibilidade só é possível na presença da autora, responsável pelo resgate dos movimentos e por orientar o agora intérprete da obra pelos caminhos da coreografia, indicando intenções e qualidades de movimento.

É importante ressaltar que trataremos aqui sobre transmissibilidade além da reconstrução; fato este que ocorre por conta da autora da obra, a bailarina e coreógrafa alemã Susanne Linke, ter estado presente, no momento em que o conhecimento estava sendo adquirido pelo novo intérprete, nos três episódios em questão. Esta realidade se diferencia de uma reconstrução na qual o autor da obra, detentor daquele material artístico, não esteja presente no momento de ensinar a coreografia para o novo intérprete, ou já tenha morrido (BANOV; PEREIRA, 2019, p. 416).

Tanto Pereira quanto Banov conectam a ideia de transmissibilidade a um ritual:

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 (BANOV, 2020, p. 51).

Em entrevista para Luiza Banov, ao falar sobre o seu convite, Pereira revela:

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” (BANOV, 2020, p. 74).

Podemos observar, a partir dos relatos de Banov e Pereira, que a transmissibilidade, como sempre mencionado para falar do processo de revisita da obra “Caminhos”, está para além da aprendizagem da obra, detendo outras camadas, que envolvem a arte e a vida. Como já comentado, Banov e Pereira consideram que o início deste processo de transmissão se dá a partir do primeiro encontro das artistas, em 2004, e vem se construindo até os dias de hoje. Como as próprias artistas mencionam, este processo pode ser entendido como uma relação mestre-discípulo.

Quando falamos em relação mestre-discípulo, uma das primeiras referências que grande parte das pessoas costuma ter concerne às tradições artísticas e de artesanias mais tradicionais. São atividades, ofícios e ensinamentos construídos a partir da transferência de um conhecimento que é manipulado e experimentado no fazer e em uma duração de tempo estendida. Requerem prática, tempo, e só podem ser construídos na relação.

Em “Caminhos – Lecture Performance”, o processo e a relação entre as artistas parecem se sobrepôr à imagem original da obra, uma vez que a relação entre as duas fica evidente e é relatada por pessoas do público como a sua principal leitura. Em entrevista para esta pesquisa, Pereira lembra o relato de uma das pessoas do público em uma de suas apresentações:

[...] ela disse que tinha visto uma mãe que não tinha medo nenhum, isso que as nossas mães seguram, né, Lu [...]. Ela falou: era uma mãe que não tinha problema nenhum em dar a coisa e deixar ir. Ela via isso em cena! (PEREIRA. Entrevista pessoal, 8 jun. 2021).

O acaso fez com que a obra “Caminhos” (1998-2017) não fosse mais um solo, e sim um diálogo entre duas gerações em cena, modificando fundamentalmente o sentido da obra, muito embora elementos como a coreografia, a música e o figurino fossem os mesmos. A *lecture performance* “Caminhos” (1998-2018) potencializa este diálogo, uma vez que esta relação entre as bailarinas e a obra é discutida e problematizada em cena, diante do público, não só deslocando sua temporalidade ao atualizá-la, mas também adicionando outras camadas à obra de 1998. Sob outro ponto de vista, a obra “Caminhos” (1998) pode ser vista como uma camada dentro da *lecture performance* “Caminhos” (1998-2018), configurando, assim, uma poética que coexiste com sua obra pregressa.

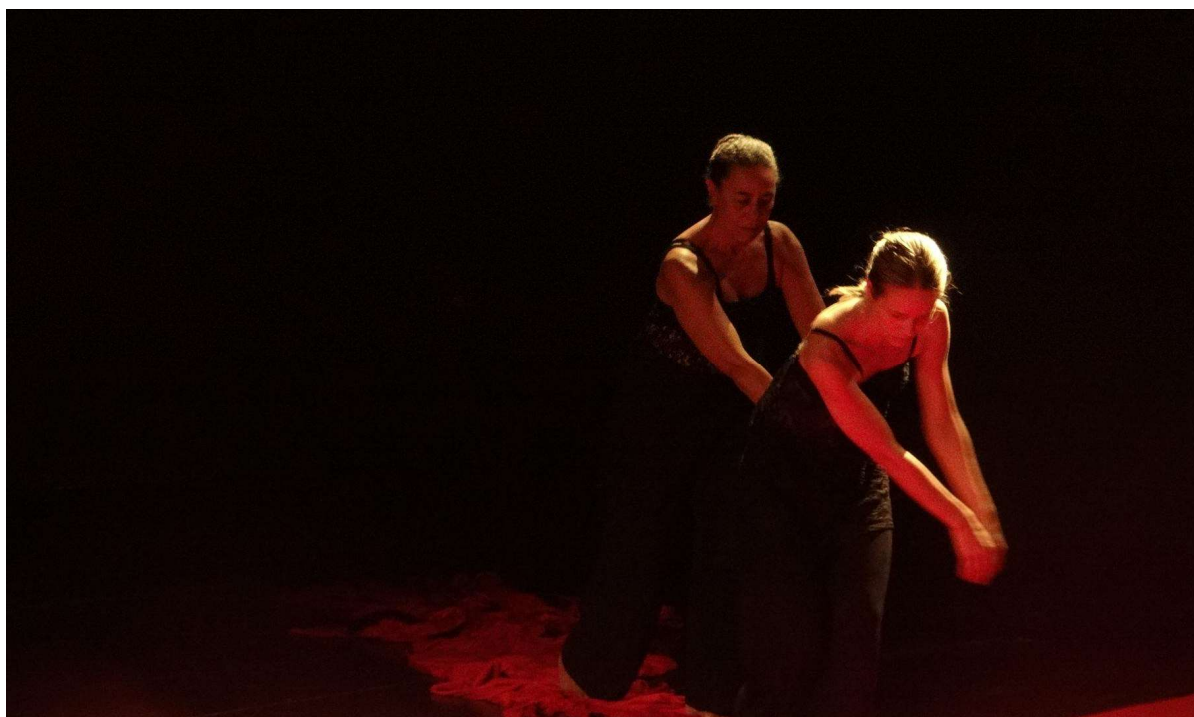


Figura 15: Sayonara Pereira e Luiza Banov em “Caminhos” (2017).
Arquivo pessoal da artista.

5. APONTAMENTOS FINAIS

Laurence Louppe, mencionando a bailarina e pesquisadora francesa Jaqueline Robson (1978), assinala que, pela primeira vez, a dança moderna autoriza o indivíduo a encontrar seu próprio movimento:

[...] pela primeira vez na história a dança moderna autorizou o indivíduo a encontrar seu próprio movimento “um movimento profundamente original”⁵² como diria Huppert Godart. Tal conduziu não somente à rejeição de vocabulários existentes, como a obrigação de os rejeitar. Neste sentido a dança assemelha-se em tudo a qualquer projeto moderno que implica que cada criador reinvente para seu uso uma linguagem inteiramente pessoal e mesmo que esse horizonte de linguagem pessoal possa hoje parecer ilusório e revelar-se de uma utopia modernista (LOUPPE, 2012, p. 116).

Se na modernidade, como nos lembra Louppe, o indivíduo é autorizado a buscar a sua própria subjetividade, podemos dizer que o projeto modernista tem uma continuidade na nossa contemporaneidade. Todavia, se antes o elemento dessa busca estava pautado pela descoberta de uma maneira única de se mover e entender o movimento, hoje a busca por essa identidade pode se dar a partir ou em diálogo com o outro. Assim, a rejeição do vocabulário antes construído não é mais necessária. Ao contrário, os artistas do movimento reconhecem que as suas existências artísticas estão conectadas, de alguma forma, a muitas outras. O corpo continua sendo o elemento central desta busca, no entanto, este corpo é entendido em diálogo.

O corpo das **poéticas de co-existência** é um corpo que copia, que se envereda pela pesquisa, que busca vestígios sem o receio de admitir suas conexões com o passado, exatamente por entender que recursos como o da reencenação, da revisita, da citação, etc., não abalam a busca e o exercício de sua expressão e o desenvolvimento de sua linguagem pessoal. Ele entende que a diferença é produzida nesse diálogo. O corpo das **poéticas de co-existência** é um corpo que, a partir do retorno, recria. Recria porque se depara com dificuldades, recria pelo desejo de experimentar algo que não é ele. É um corpo que se propõe à alteridade.

Se a utopia modernista consistia na ilusão da invenção de uma linguagem pessoal, podemos enxergar a retomada dos gestos e danças de antes, por criadores da nossa contemporaneidade, a partir de dois aspectos distintos: primeiro, do ponto

⁵² Citação oriunda de Godard; Louppe (1992), p. 143.

de vista coreográfico. A partir deste elemento podemos reconhecer a não necessidade das danças de agora em completar um projeto modernista. O movimento de retorno, em especial os movimentos de retorno pautados pelo dispositivo coreográfico, renunciam a este ideal do novo. As buscas por sistematizações de técnicas e movimentos também se tornaram escassas. Não parece ser necessária a filiação a uma técnica específica. Muito embora o desenvolvimento de um estilo por um determinado coreógrafo seja um movimento natural, estes parecem não ter a pretensão de criar e difundir nada mais que suas obras. No entanto, isto não significa o abandono das investigações do corpo e do movimento, pelo contrário. Os coreógrafos e bailarinos do nosso tempo têm desenvolvido diferentes estratégias de experimentação. Podemos dizer que uma delas é, sem dúvida, a experimentação coreográfica, como nos coloca Lepecki (2011).

Sob esta perspectiva, podemos dizer que o acesso facilitado a muitos arquivos e imagens tem contribuído muito para uma reativação persistente da história da dança. Esta história chega para os corpos e olhares de hoje principalmente por meio da imagem, exigindo verdadeiras pesquisas de movimento para que estas coreografias de antes possam ser executadas. No caso das duas obras analisadas nesta tese, podemos dizer que os bailarinos que se colocaram nesta pesquisa destas coreografias de antes relatam, em seus depoimentos, o desejo de se aproximar da coreografia e das suas intenções originais. Tanto Luiza Banov quanto Pol Pi relatam em suas entrevistas esse processo de pesquisa e a descoberta de dinâmicas. Da mesma maneira, ambos relatam a consciência dessa impossibilidade da reprodução fiel.

A utópica busca pela novidade e pelo novo parece ter terminado. O artista contemporâneo parece ter mais consciência de sua história e desloca seu interesse não mais à descoberta de novas formas, mas sim à descoberta de como essas formas afetam seu corpo hoje. Embora busque referências no passado, parece estar mais conectado com o seu presente. Não há uma intenção de futuro, uma vez que não se pretende ou se tem a preocupação de criar algo novo para que este legado permaneça. Porém, também não podemos desconsiderar totalmente um pensamento para o futuro. A própria utilização de elementos de obras pregressas trabalhadas no presente funciona também como uma ponte para torná-las acessíveis no futuro.

Do ponto de vista da criação de um discurso, o desejo e a busca por uma linguagem própria permanecem e têm se demonstrado cada vez mais individuais.

Essa individualidade é refletida, agora, na escolha da maioria dos artistas não só em buscar suas referências do passado na figura de um criador solo, como também na produção de obras solo. Mesmo em obras de grupo podemos perceber uma valorização do indivíduo e de seu discurso não apenas como bailarino, mas em toda a sua dimensão social. No nosso entender, é este elemento do discurso subjetivo e altamente conectado com as questões de seu tempo que torna as **poéticas de co-existência** diferentes das reencenações na chave da conservação.

No caso das duas obras estudadas nesta tese, pudemos observar que ambas partem de uma tradição e, embora se pautem pelos movimentos coreográficos, com os bailarinos buscando a sua reprodução a mais fiel possível, ambos os artistas declaram a impossibilidade da exatidão, mesmo tendo se submetido a processos rigorosos de incorporação desses movimentos. Ao passo que ambos relatam as oportunidades surgidas desta impossibilidade da reprodução fiel. Lembramos que foram as dificuldades enfrentadas por Banov com o figurino, na primeira cena de “Caminhos”, que levariam a peça, até então um solo, a ganhar a camada da transmissibilidade. Somente com a entrada de Pereira na cena, dialogando com Banov, que a transmissibilidade passaria a se tornar visível ao público. Pol Pi também revela, em entrevista para esta pesquisa, que a sua busca pelo rigor em executar a coreografia o mais próximo possível de Dore Hoyer evidenciaria exatamente a diferença e, conseqüentemente, a sua singularidade.

Por vezes, estas conexões com o passado, em especial a conexão estabelecida a partir da coreografia, podem se configurar como hereditárias e legítimas quando transmitidas. Entretanto, a conexão com o passado por meio da coreografia também pode ser impulsionada por um “desejo de reencenar” (Lepecki, 2011).

Podemos dizer que tanto “ECCE (H)OMO” quanto “Caminhos – Lecture Performance 1998-2018” trabalham com a tradição. Porém, não são, de modo algum, obras conservadoras, uma vez que produzem muito mais um diálogo com a obra pregressa do que a mera reprodução coreográfica. No caso da obra “Caminhos – Lecture Performance 1998-2018”, este diálogo acontece com a participação direta do público. O formato em *lecture performance* permitiu às criadoras uma liberdade maior. A sequência coreográfica, embora tenha sido aprendida integralmente por Banov, acabou por dar lugar a outros elementos da peça “Caminhos” que antes ficavam escondidos do olhar do público. Estes elementos são tanto o caderno de anotações

da artista, documento que é projetado ao fundo do palco, como o depoimento e as questões de Pereira e Banov ao trabalharem com estes materiais.

Citar, apropriar-se, incorporar, reencenar, revisitar, copiar são algumas das nomenclaturas que podem ser usadas pelos artistas para descrever seus processos. Estes nomes nos revelam um pouco do pensamento por trás do manuseio destes materiais do passado, fazendo emergir motivações, estratégias e procedimentos. Os resultados cênicos são bastante variados. Cada obra aponta para uma ou muitas maneiras de perceber e manusear variados materiais de obras pregressas.

As **poéticas de co-existência** deixam em evidência as ligações das obras de hoje com as obras do passado na cena. Ao mesmo tempo em que uma obra se liga a um trabalho ou artista do passado por meio da sobreposição de elementos, também se descola de expectativas de reprodução histórica da obra pregressa. Desta forma, as obras portadoras destas **poéticas de co-existência** abrem um caminho na criação de técnicas e estratégias para lidar com o manuseio desses materiais arquivísticos, incluindo aqui também o corpo e sua memória corpo-oral como um desses elementos.

Tanto a *lecture performance* “Caminhos” (1998-2018) quanto “ECCE (H)OMO” se pautam na experimentação coreográfica e no corpo como elemento principal de ligação com a obra do passado. Aproximam-se, portanto, das ideias de Lepecki, trazendo para o corpo o protagonismo deste retorno. Ao mesmo tempo, não podemos negar que o advento do registro videográfico foi fundamental em ambos os casos, senão como modelo primeiro para a cópia dos gestos, pelo menos como o disparador do desejo ou da ideia de retomá-los. Isso nos faz lembrar das palavras de Launay (2013) sobre o papel da importância do vídeo e do cinema na história da dança.

Os artistas atuais não apenas acessam esses arquivos, mas também estão a todo momento produzindo mais material videográfico. Poderíamos pensar que o fácil acesso a estes materiais pode, por um lado, libertar a dança de uma certa tradição da transmissão somente oral (Launay, 2013). Por outro lado, isso pode alterar a nossa visão de dança, aprisionando o nosso olhar nos registros de vídeo e na sua pobre bidimensionalidade.

A utilização de registros videográficos como forma de conexão com o passado na dança espelha questões da sociedade atual. Devido ao acesso rápido e fácil a arquivos disponíveis nas mais diversas plataformas, é possível se aproximar, com mais facilidade, de um passado que não presenciamos. As plataformas digitais são capazes de armazenar e distribuir os mais diversos formatos de arquivos: fotos, filmes,

sons, podendo proporcionar experiências, mesmo que fragmentadas e virtualizadas, de acontecimentos progressos. Estas experiências, claramente fragmentadas, possibilitam uma abertura para campos de criação e de imaginação que podem tanto enriquecer quanto empobrecer a experiência do corpo na presença, e enfraquecer as experiências das relações interpessoais. No entanto, é importante admitir que algumas fronteiras são alargadas, e é possível se ter acesso a registros de dança que jamais teríamos.

O corpo é, por sua vez, instigado a dialogar com estes materiais fragmentados. Quando falamos do empobrecimento das experiências do corpo, queremos chamar a atenção para as peculiaridades da dança vista a partir de um registro videográfico. Com estas imagens, pode-se ter apenas uma visão limitada do corpo e do movimento do bailarino. Não se pode ter a dimensão de sua relação com o espaço, uma vez que a espacialidade é redimensionada pelo olhar daquele que realiza o registro. O corpo e o movimento passam a ser vistos a partir de uma perspectiva bidimensional. Nesse sentido, poderíamos também nos perguntar sobre os efeitos da apreensão de uma coreografia ou de uma movimentação sob esta perspectiva.

Assim, podemos argumentar aqui a respeito da importância de ambos os recursos. Tanto a transmissão quanto o processo de cópia de um movimento por um material audiovisual podem configurar processos libertadores ou limitadores. O importante para as obras que interagem com esses materiais é a consciência desses processos na construção cênica.

Como uma arte que se configura na presença e trabalha com a tridimensionalidade dos corpos no espaço pode trabalhar com esses registros que chegam cada vez mais na bidimensionalidade?

Como a transmissão corpo-oral pode reorganizar suas relações de modo a incorporar novas técnicas, ao passo que reafirma sua importância nas artes da cena? Como bem nos lembra Launay, o diálogo com sua própria história já é algo trabalhado em outras linguagens, como a literatura e as artes visuais. Cabe à dança, neste momento, e levando em conta as suas especificidades enquanto linguagem, elaborar este pensamento em diálogo. É neste contexto que evocamos a construção de uma ideia de **poéticas de co-existência**.

REFERÊNCIAS

BANOV, L. R. F. **Dança teatral**: reflexões sobre a poética do movimento e seus entrelaçamentos. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detail/841860>. Acesso em: 13 ago. 2023.

_____. **Grafias da dança em deslocamento**: experiência, memória e transmissibilidade. 2020. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-19042021-170556/pt-br.php>. Acesso em: 12 ago. 2023.

BANOV, L. R. F.; PEREIRA, S. S. Ritos de passagem – Transmissibilidade e transformação da dança através dos tempos. **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 36, p. 412-422, 2019. Disponível em: http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/15527/10933?fbclid=IwAR-0tBL5embNf1Kj1tvGnlh0S-pQX6L5VsW1xHj_jNNUb_G3m1cCibOXof7A. Acesso em: 3 abr. 2023.

BOENISCH, P. M. Tanz als Körper-Zeichen: Zur Methodik der Theater-Tanz-Semiotik. *In*: BRANDSTETTER, G.; KLEIN, G. (ed.). **Methoden der Tanzwissenschaft**: Modellanalysen zu Pina Bauschs “Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer”. [S.l.]: Transcript Verlag, 2015. p. 35-52.

BÖHME, F. **Tanzkunst** [The Art of Dance]. Dessau: C. Dünnhaupt, 1926.

BRANDSTETTER, G.; HARTUNG, H. (ed.). **Moving (Across) Borders**: Performing Translation, Intervention, Participation. [S.l.]: Transcript Verlag, 2017.

BRANDSTETTER, G.; KLEIN, G. (ed.). **Dance [and] Theory**. [S.l.]: Transcript Verlag, 2014.

CAMARGO, A. V. A. O voo do cisne: quando o corpo testemunha a dança. **Sala Preta**, v. 16, n. 2, p. 131-144, 2016.

CANTON, K. **Do moderno ao contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

O CISNE, MINHA MÃE E EU – TRAILER. Youtube, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d6pGhVsjCo4>. Acesso em: 12 abr. 2023.

CLÁSSICOS | BALLET STAGIUM/KUARUP 40 ANOS. Cultura, [s.d.]. Disponível em: https://cultura.uol.com.br/videos/63552_classicos-ballet-stadium-kuarup-40-anos.html. Acesso em: 03 abr. 2023.

COCCARO, L. M. A Sagração da Primavera entre o arquivo e o repertório. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL TRANS-IN-CORPORADOS, 2017, Rio de Janeiro. **Galoá**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2017. p. 1-9.

CHOREOGRAPHIES OF THE 80s. Susanne Linke, [s.d.]. Disponível em: <https://www.susanne-linke.com/choreographies/1980/#a807>. Acesso: 13 abr. 2023.

D'ALMEIDA, N. M. **Ishii Kaoru**: um estudo através da experiência. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-10052017-090407/pt-br.php>. Acesso em: 13 ago. 2023.

DANTAS, M. Desejos de memória: procedimentos de recriação de coreografias de Eva Schul. **Cena**, Porto Alegre, n. 11, p. 1-24, 2012.

DEPARTMENT OF DANCE: Documentaries. University of Washington, [s.d.]. Disponível em: <https://dance.washington.edu/documentaries>. Acesso em: 12 ago. 2023.

DEUTSCHE TANZFILMINSTITUT BREMEN. [s.d.]. Disponível em: <https://www.deutsches-tanzfilminstitut.de/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

DOCUMENTA 7. [s.d.]. Disponível em: <https://www.documenta-archiv.de/de/documenta/114/7>. Acesso em: 13 ago. 2023.

ESZTER SALAMON: Reproduction. Eszter Salamon, [s.d.]. Disponível em: <https://esztersalamon.net/Reproduction>. Acesso em: 06 mar. 2023.

EVARISTO, C. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. **Representações performáticas brasileiras**: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p. 16-21, 2007.

FORTIN, S. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. Tradução: Helena Maria Mello. **Cena**, n. 7, p. 77-88, 2009.

FORTIN, S.; GOSSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **Art Research Journal**, v. 1, n. 1, p. 1-17, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256>. Acesso em: 17 abr. 2023.

FOSTER, H. Arquivos da arte moderna. **Arte & ensaio**: revista do programa de pós graduação em artes visuais EBA, Rio de Janeiro, v. 19, n. 19, p. 183-193, dez. 2009. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50850/27589>. Acesso em: 12 ago. 2023.

FOSTER, S. L. Coreografias por contrato. Tradução: Leda e Mariângela de Mattos Nogueira. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, v. 3, n. 2, p. 81-92, 2014.

_____. Choreographies and Choreographers. *In*: FOSTER, S. L. (ed.). **Worlding Dance**. [S.l.]: Palgrave Macmillan, 2009b. p. 98-118. Disponível em: https://link.springer.com/chapter/10.1057/9780230236844_6. Acesso em: 12 abr. 2023.

FRANKO, M. Repeatability, Reconstruction and Beyond. **Theatre Journal**, v. 41, n. 1, p. 56-74, 1989.

FUNDING TO PROMOTE AN ARTISTIC APPROACH to 20th Century Dance. Tanzfonds Erbe, [s.d.]. Disponível em: <https://tanzfonds.de/en/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

GODARD, H. ; LOUPPE, L. Le déséquilibre fondateur: Le corps du danseur: épreuve du réel. Entretien avec Laurence Louppe. **Art Press**, hors-série, n. 13, 20 ans, l'histoire continue, p. 138-143, 1992.

GUILBERT, L. Fritz Böhme (1881-1952): Archeology of an Ideologue. *In*: FRANCO, S.; NORDERA, M. (ed.). **Dance Discourses**: Keywords in Dance Research. London; New York: Routledge, 2016. p. 43-59.

HARDT, Y. Reconstructing Dore Hoyer's Affectos Humanos. *In*: GEHM, S. (Org.). **Knowledge in Motion**: Perspective of Artistic and Scientific Research in Dance. Bielefeld: Transcript Verlag, 2007. p. 193-200.

HOMANS, J. **Apollo's Angels**: A History of Ballet. London: Granta, 2010.

HUYSSSEN, A. Mapeando o pós-moderno. *In*: HOLLANDA, H. B. (org.). **Pós-modernismo e política**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 15-80.

JESCHKE, C. Cânone e desejo: sete abordagens para palestras/performances histórico-coreográficas. Tradução: Camila Scudeler. **Sala Preta**, v. 12, n. 2, p. 4-12, 2012.

KEALIINOHOMOKU, J. An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance. **Impulse**, v. 20, p. 24-33, 1970.

KLEIN, G. **Pina Bausch's Dance Theater**: Company, Artistic Practices and Reception. Aachen: Transcript, 2020.

_____. Trabalho artístico como prática de tradução no mercado de arte global: o exemplo da dançarina e coreógrafa "africana" Germaine Acogny. Tradução: Luiza Banov. **Sala Preta**, v. 19, n. 2, p. 28-47, 2019.

KRISTEVA, J. **Séméiotikè**: Recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil, 1969.

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

_____. As danças de depois. **Revista Aspás**, v. 9, n. 1, p. 24-42, 2019.

LEITCH, T. Twice-told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake. *In*: FORREST, J.; KOOS, L. R. (ed.). **Dead Ringers**: The Remake in Theory and Practice. Albany: State University of New York Press, Albany, 2002. p. 37-62.

LEPECKI, A. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. **Dance Research Journal**, v. 42, issue 2, p. 28-48, 2010.

_____. O corpo como arquivo: vontade de reencenar e pós-vida de obras de dança. Fortaleza: Expressão gráfica e editora, 2011. *In*: OLIVEIRA JUNIOR, A. W. de (org.). **A performance ensaiada**: ensaios sobre performance contemporânea. Fortaleza: Expressão gráfica e editora, 2011. p. 103-138.

LINHAGENS-CLIP. Youtube, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U0rD5XphUNs>. Acesso em: 12 abr. 2023.

LOUPPE, L. **Poética da dança contemporânea**. Tradução: Rute Costa. 1. ed. [S.l.]: Orfeu Negro, 2012.

MACEDO, V. F. de P. **Pulsção da Obra**: dramaturgia nas práticas contemporâneas de dança. 2016. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação de Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MAGALHÃES, M. R. de. **Memória em movimento**: remontagem de obras da dança moderna e contemporânea brasileiras. 2013. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2013.

MARCONDES FILHO, C. **Das coisas que nos fazem pensar, que nos forçam a pensar**: o debate sobre a nova teoria da comunicação. 2. ed. São Paulo: ECA-USP, 2019.

MICIELI, D. S. **Entre a dança e o sacrifício**: mito e rito nas coreografias de A sagração da primavera de Stravinsky e Roerich. 2019. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/22407>. Acesso em: 12 abr. 2023.

MIDGELOW, V. L. **Reworking the Ballet**: Counter-Narratives and Alternative Bodies. [S.l.]: Routledge, 2007.

MORAES, J. M. R. de. O conceito de coreografia em transformação. **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 34, p. 362-377, 2019.

MORRIS, G. Transmissions in Dance: Contemporary Staging Practices edited by Lesley Main. **Dance Research Journal** [Review products], v. 52, issue 1, p. 72-75, 12 May 2020.

MUNIZ, Z. Rupturas e procedimentos da dança pós-moderna. **Revista “O Teatro Transcende” do Departamento de Artes – CCE da FURB**, v. 16, n. 2, p. 63-80, 2011.

NACHBAR, M. **A Contemporary Body Made History Dance reconstruction as artistic research practice into the history of dance techniques and choreography**. [s.d]. Disponível em: https://www.academia.edu/12175387/A_Contemporary_Body_Made_History. Acesso em: 14 abr. 2023.

_____. Training Remembering. **Dance Research Journal**, v. 44, issue 2, p. 5-11, 2012.

NHUR, A. Memórias de mãe e filha. **Revista Aspás**, v. 9, n. 1, p. 185-197, 2019.

NIETZSCHE, F. **Ecce Homo**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

PAIXÃO, P. **Coreografia**: gramática da dança. 1º jul. 2003. Disponível em: <http://beta.idanca.net/coreografia-gramatica-da-danca/>. Acesso em: 13 ago. 2023.

PANORAMA 2011 | Cristian Duarte: The Hot One Hundred Choreographers. Youtube, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kZeXdUntcZU>. Acesso em: 12 abr. 2023.

PEREIRA, S. Dança Solo: Cerimonial ou simplesmente dançar só. *In*: VI REUNIÃO CIENTÍFICA ABRACE, 2011, Porto Alegre. **Anais**. Porto Alegre: [s.l.]. Disponível em: [http://www.portalabrace.org/vireuniaio/pesquisadanca/16.%20PEREIRA,%20Sayonar a..pdf](http://www.portalabrace.org/vireuniaio/pesquisadanca/16.%20PEREIRA,%20Sayonar%20a..pdf). Acesso em: 15 abr. 2023.

_____. (org.). **Dança(s), lugares e paisagens**: escritos cênicos dos pesquisadores do LAPETT. São Paulo: ECA-USP, 2021.

_____. NEMMOKNA – sobre chegadas, gestos e lembranças de outros lugares. **Sala Preta**, v. 16, p. 214-234, 2016.

_____. Práticas como pesquisas, afetos que se corporificam: LAPETT, uma década tecendo diálogos. **Revista de Ciências Humanas**, v. 2, n. 22, p. 181-204, 2022.

_____. **Rastros do Tanztheater no processo criativo de ES-BOÇO, espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP**. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. Transmissibilidade(s): atualização do passado ao encontro de novos Caminho(s). *In*: 26º SEMINÁRIO NACIONAL DE ARTE E EDUCAÇÃO: o ensino da arte em tempos de Crise/5º Encontro Regional Sul da Rede Arte na Escola, 2018. **Anais do 26º Seminário Nacional de Arte e Educação/5º Encontro Regional Sul da Rede Arte na Escola**. Montenegro (RS): Editora da Fundarte, v. 26, n. 26, p. 444-448, 2018. Disponível em: <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/Anaissem/article/view/572>. Acesso em: 13 ago. 2023.

PEREIRA, S. S. **Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO: espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP**. 2007. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detail/407829>. Acesso em: 12 ago. 2023.

PEREIRA, S.; BANOV, L. LECTURE-PERFORMANCE: Encontrando novos rastros a partir da transmissão da peça CAMINHOS (1998). In: COSTA, D. S. (org.). **Corpo e Diásporas Performativas**. [S.l.]: Paco Editorial, 2019. p. 309-322.

PETER, F. **Zwischen Ausdruckstanz und Postmodern Dance**: Dore Hoyers Beitrag zur Weiterentwicklung des modernen Tanzes in den 1930er Jahren. 2004. Dissertation (PhD) – Freie Universität Berlin, Berlin, 2004.

QUEIRÓZ, S. Por uma poética da tradução [Prólogo]. In: CAMPOS, H. de (Ed.). **Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011. p. 5-7.

REPRODUCTION (2015) by Eszter Salamon. Youtube, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ckeYLB7s5TM>. Acesso em: 06 mar. 2023.

ROPA, E. C. O solo de dança no século XX: entre proposta ideológica e estratégia de sobrevivência. **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 12, p. 61-71, 2009.

ROVELLI, C. **A ordem do tempo**. São Paulo: Objetiva, 2018.

SANTOS, V. M. dos. Comunicação como ruptura: nuances de uma nova teoria brasileira. **Intexto**, n. 42, p. 96-113, maio/ago. 2018.

SCHÖNHEIT IST NEBENSACHE ou la beauté s'avère accessoire, un spectacle de Pol Pi (teaser). Youtube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7jHjMsA2PDM>. Acesso em: 08 abr. 2023.

SCHRIJVER, E. **Copy this book**: An Artist's Guide to Copyright. [S.l.]: Onomatopee, 2019.

SERVOS, N. **Schritte verfolgen**: Die Tänzerin und Choreographin Susanne Linke. [S.l.]: K. Kieser Verlag, 2005.

SIDE STEP 2014: Urheben Aufheben. Zodiak.fi, 2014. Disponível em: <https://www.zodiak.fi/en/programme/side-step-2014-urheben-aufheben>. Acesso em: 13 ago. 2023.

SWAN-CORPO ADAPTADO. Youtube, 2009. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SG3SOET9_rl. Acesso em: 12 abr. 2023.

SWAN LAKE. Australian Ballet, [s.d.]. Disponível em: <https://australianballet.com.au/performances/swan-lake>. Acesso em: 13 mar. 2023.

TRANÇA BY THIAGO GRANATO (trailer), 2017. Disponível em: <https://vimeo.com/205872670>. Acesso em: 12 abr. 2023.

TREASURED IN THE DARK by Thiago Granato (Trailer). Vimeo, 2016. Disponível em: <https://vimeo.com/146240959>. Acesso em: 21 mar. 2023.

TRISHA BROWN 1936-2017. Trisha Brown Dance Company, [s.d.]. Disponível em: <https://trishabrowncompany.org/trisha-brown/biography/>. Acesso em: 13 ago. 2023.

TRRR BY THIAGO GRANATO (trailer). Vimeo, 2018. Disponível em: <https://vimeo.com/295410002>. Acesso em: 21 mar. 2023.

YVONNE RAINER 1934–. Whitney Museum of American Art, [s.d.]. Disponível em: <https://whitney.org/artists/12527>. Acesso em: 12 ago. 2023.

ZIMMERMANN, S. **Cantos y Exploraciones**: Caminos de Teatro-Danza. Buenos Aires: Balletin Dance, 2007.

Videografia

DUARTE, C. **The Hot One Hundred Choreographers**. 2011. Documento em vídeo.

HOYER, D. **AFFECTOS Humanos**. Frankfurt am Main, Germany: Hessischer Rundfunk., 1963. Filme.

HOYER, D.; NACHBAR, M. **URHEBEN/AUFHEBEN**. Vimeo, [s.d.]. Documento em vídeo.

HOYER, D.; LINKE, S. **Affectos Humanos; Dolor**. Deutsches Tanzfilm Institut Bremen, 1988. Documento em vídeo.

HOYER, D.; LINKE, S. **Affectos Humanos – Studie für den Tanzkongress Deutschland 2006**. Bremen: Deutsches Tanzfilm Institut Bremen, 1987/2006. Documento em vídeo.

LINKE, S.; DIETRICH, U. **Affekt/Effekt – Variationen zur choreographie von Dore Hoyer's Affectos Humanos**. Aachen: Deutsches Tanzfilm Institut Bremen, 1990. Documento em vídeo.

NHUR, A.; VIEIRA, J. **LinhaGens**. São Paulo, 2009. Registro em vídeo.

PEREIRA, S.; BANOV, R. F. L. **Caminhos (1998-2017)**. Porto Alegre, 2017. Documento em vídeo.

PI, P. **ECCE (H)OMO**. Centre National de la Danse, 2017. Documento em vídeo.

Obras assistidas ao vivo

GRANATO, T. **Trrr**. São Paulo: Sesc Avenida Paulista, 2018 [assistida em jan. 2019].

GRANATO, T. **Trança**. São Paulo: Sesc Avenida Paulista, 2016 [assistida em jan. 2019].

GRANATO, T. **Treasured in the Dark**. São Paulo: Sesc Avenida Paulista, 2015 [assistida em jan. 2019].

MARTINS, J. D. S. **Projeto Continuado**: Espetáculo de dança. São Paulo: Sesc Pompéia, 2015 [assistida em 29 abr. 2017].

PEREIRA, S.; BANOV, R. F. L. **Lecture Performance Caminhos (1998-2018)**. São Paulo: Teatro Laboratório-USP, 2018.

PI, P. **Schönheit ist nebensache**. Paris: Lafayette Anticipations, 2021 [assistida em set. 2022].

Entrevistas Pessoais

PEREIRA, S.; BANOV, L. Entrevista sobre a obra Lecture Performance – Caminhos (1998-2008). Plataforma de vídeo conferência, 8 jun. 2021 [entrevista pessoal].

PI, P. Entrevista sobre a obra “ECCE (H)OMO”. Plataforma de videoconferência, 22 maio 2020 [entrevista pessoal].