



ppgac  
usp

40  
anos

COLEÇÃO  
PPGAC ECA USP  
40 ANOS

Volume 2  
LAPETT - Laboratório  
de Pesquisa e Estudos  
em Tanz Theatralidades  
Sayonara Pereira (org.)



**DANÇA(S), LUGARES E PAISAGENS:**  
*Escritos cênicos dos pesquisadores do LAPETT*

Sayonara Pereira (org.)

# **DANÇA(S), LUGARES E PAISAGENS:**

*Escritos cênicos dos pesquisadores do LAPETT*

ISBN 978-65-88640-50-0  
DOI: 10.11606/9786588640500

São Paulo  
ECA -USP  
2021

Organização: Sayonara Pereira

Comissão editorial: Aline Serzedello Vilaça, Danilo Silveira, Luiza Banov, Nadya Moretto, Robson Lourenço e Sayonara Pereira

Direção de arte e diagramação: Maria Eduarda Borges

Revisão de texto: Leticia Olivares

Capa: Maria Eduarda Borges

Foto da Capa: Nanah D'Luize - *Gestos Transitantes* (2019) de Sayonara Pereira, com Ametonyo Silva, Luiza Banov e Nadya Moretto

**Catálogo na Publicação**  
**Serviço de Biblioteca e Documentação**  
**Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

D173 Dança(s), lugares e paisagens [recurso eletrônico] : escritos cênicos dos pesquisadores do LAPETT / organização Sayonara Pereira. -- São Paulo : ECA-USP, 2021.  
PDF (256 p.) : il. color. -- (PPGAC ECA USP 40 anos ; 2).

ISBN 978-65-88640-50-0  
DOI:10.11606/9786588640500

1. Dança. 2. Teatro. 3. Performance. I. Pereira, Sayonara. II. Série.

CDD 23. ed. – 792.028

Elaborado por: Lilian Viana CRB-8/8308

Autorizo a reprodução parcial ou total desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte, proibindo qualquer uso para fins comerciais.



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Todos os esforços foram feitos para que nenhum direito autoral fosse violado no *Dança(s), lugares e paisagens: Escritos cênicos dos pesquisadores do LAPETT*. As fontes citadas foram explicitadas no texto ou em notas de rodapé ou de fim, e as imagens foram pesquisadas para creditar seus autores. Porém nem sempre foi possível encontrá-los. Caso algum texto esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, entre em contato com Sayonara Pereira que teremos prazer em dar o devido crédito.

Universidade de São Paulo  
Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan  
Vice-reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

Escola de Comunicações e Artes  
Diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli  
Vice-diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro  
Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443  
Cidade Universitária CEP-05508-020



Este material foi produzido com verba do auxílio  
PROEX da CAPES (número 1667/2020)

## AGRADECIMENTOS

Agradecemos à Universidade de São Paulo (USP), à Escola de Comunicações e Artes (ECA), ao Departamento de Artes Cênicas (CAC), ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC), que têm sediado os estudos e as pesquisas dos integrantes do LAPETT (Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades), e a todos os mestres, agentes de contínua formação dos pesquisadores e autores dos textos que serão lidos neste e-book.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que têm subsidiado a maioria das pesquisas inseridas neste e-book, mediante concessão de bolsas de mestrado, doutorado, pós-doutorado.

Nossos agradecimentos, ainda, ao Prof. Dr. Fausto Viana, à Maria Eduarda Andreazzi Borges, diagramadora desta edição e à equipe do Portal de Livros Abertos da USP, que operacionalizaram esta publicação.

Gratidão especial aos integrantes da Comissão Editorial e a todos os autores-artistas-pesquisadores que acreditaram neste projeto e encontraram tempo em suas agendas, abarrotadas de outros compromissos, para colaborarem gentilmente redigindo os textos que constituem este *e-book*.

E, por último, agradecemos, afetivamente, aos nossos familiares, companheiros de muitas travessias, que seguem conosco “em movimento”, apoiando e fortalecendo nosso ofício na docência, nas pesquisas e criações cênicas.



# SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b>	<b>7</b>
<b>PRÓLOGO</b>	<b>11</b>
ÀS SOMBRAS DA POLINIZAÇÃO: PESO EM LEVEZA NA COMEMORAÇÃO DOS DEZ ANOS DO LAPETT <i>Robson Lourenço</i>	12
<b>IMPRESSÕES</b>	<b>19</b>
IMPRESSÕES AFETIVAS CORPORIFICADAS AO LONGO DOS 10 ANOS DO LAPETT <i>Sayonara Pereira</i>	20
<b>I ENTRELUGARES</b>	<b>46</b>
PRÁTICA – PESQUISA – PRÁTICA: INTERFLUXOS E PROCESSOS DE UMA PESQUISA EM MOVIMENTO <i>Luiza Banov</i>	47
MEIOS DE TRANSITAR: A DANÇA E O CORPO RE-ORGANIZAM-SE NO CIBERESPAÇO <i>Nadya Moretto D’Almeida</i>	64
DANÇAS EM EXPOSIÇÃO, CAMINHOS DA PESQUISA <i>Sofia Vilasboas Slomp</i>	78
POR UMA LÓGICA DO CORPO: CINESTESIA E COREOGRAFIA NA CRIAÇÃO EM VIDEODANÇA <i>Karina Almeida</i>	88
<b>II PAISAGENS CRIATIVAS</b>	<b>102</b>
CARINHOSO, UM SOLO-COLETIVO <i>Ametonyo Silva</i>	103
MEMÓRIAS SEMEADAS CORPO A CORPO – CULTIVANDO ESPAÇOS DE AFETO PARA O APRENDIZADO DA DANÇA NO AMBIENTE ACADÊMICO <i>Nina Ricci</i>	112
GESTO MÍNIMO: DO INVISÍVEL DO CORPO PARA UM ESTADO DE DANÇA <i>Danilo Silveira</i>	130
RASTROS CRIATIVOS EM <i>STILL LIFE</i> (2014) DE DIMITRIS PAPAIOANNOU <i>Ísis Padilha</i>	150

<b>III ECOS E HERANÇAS</b>	<b>163</b>
TRANSCRIÇÕES DE TRADIÇÕES: AFRICANIDADES, AMIZADES E IDENTIDADE AFRODESCENDENTE EM CENAS DE POÉTICAS DIASPÓRICAS <i>Luciano M. de Jesus</i>	164
DENTRE EMBALOS D'AJUDA E ESTRANHAS FRUTAS: METODOLOGIAS E CORPORALITURAS DOS MOVIMENTOS NEGROS PARA O ENFRENTAMENTO DO GENOCÍDIO DA JUVENTUDE NEGRA <i>Aline Serzedello Vilaça</i>	179
CÓDIGOS E EXPRESSÕES: VOZES NEGRAS QUE ECOAM ATRAVÉS DO CORPOVOCAL <i>Daiana Felix Pereira – Dáda Felix</i>	200
REFLEXÕES SOBRE O CORPO COMO VIA ANALÍTICA DOS SENTIDOS <i>Marcelo Moacyr</i>	212
<b>EPÍLOGO</b>	<b>226</b>
LAPETT (2011-2021): UMA DÉCADA DE HISTÓRIAS CORPO-ORAIS E URDIDURAS AFETIVAS <i>João Crepschi</i>	227
<b>ANEXOS</b>	<b>243</b>
PESQUISAS ORIENTADAS EM ANDAMENTO/CONCLUÍDAS – 2011-2021	244
PRODUÇÕES CÊNICAS COM O LAPETT 2011-2021	247
INTEGRANTES DO LAPETT ENTRE 2011 E 2021	252
<b>BIOGRAFIAS</b>	<b>257</b>

A decorative graphic consisting of a solid red line and a grey gradient arc, both curving upwards from the bottom left towards the top right.

**APRESENTAÇÃO**



Na obra: *Dança(s), lugares e paisagens: Escritos cênicos dos pesquisadores do LAPETT* – Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades - ECA-USP – apresentamos trabalhos diversificados em um panorama composto por artigos baseados nas investigações que vêm sendo desenvolvidas pelos pesquisadores e integrantes do grupo, através de estudos que são fomentados dentro da Universidade de São Paulo, orientados por Sayonara Pereira.

Os textos que compõem esta obra transitam entre o universo da teoria e prática do fazer cênico, borrando fronteiras entre dança(s), teatralidade(s), narrativa(s) e performatividade(s), no intuito de criar espaços para que vozes atravessem os corpos e, assim, possam ser ouvidas, lidas e praticadas além dos muros da universidade.

Apresentamos 15 artistas-pesquisadores, suas elucubrações e os desdobramentos que suas investigações vêm gerando nas artes da cena na contemporaneidade. São muitas as perguntas que movem as reflexões deste grupo e, também, as referências que vão sendo encontradas, replicadas e costuradas entre suas práticas como pesquisas.

A composição do *e-book* está assim coreografada:

Abrindo as participações, no **Prólogo** contamos com a reflexão sensível de Robson Lourenço em seu texto intitulado: *Às Sombras da Polinização: peso em leveza na comemoração dos dez anos do LAPETT*.

Em **Impressões**, Sayonara Pereira nos brinda com narrativas e curiosidades desta 1ª década do grupo de pesquisa, através do ensaio: *Impressões afetivas corporificadas ao longo dos 10 anos do LAPETT*.

**Entrelugares** traz escritos nos quais as autoras deslocam as danças que narram de espaços clássicos, como o teatro, também chamado de caixa preta, para museus, vídeo-dança, ciberespaço e suas novas grafias, através dos textos de **Luiza Banov**, *Prática – pesquisa – prática: inter-fluxos e processos de uma pesquisa em movimento*; **Nadya Moretto**, *Meios de transitar: a dança e o corpo re-organizam-se no ciberespaço*, **Sofia V. Slomp**, *Danças em exposição, caminhos da pesquisa*; e **Karina Almeida**, *Por uma lógica do corpo: cinestesia e coreografia na criação em videodança*.

**Paisagens criativas** agrega artigos que transitam entre memórias dos próprios autores, em peças das quais fazem parte, ou suas observações nas pesquisas acadêmicas que estão desenvolvendo no decurso dos textos de **Ametonyo Silva**, *CARINHOSO, um solo-coletivo*; **Nina Ricci**, *Memórias semeadas corpo a corpo – cultivando espaços de afeto para o aprendizado da dança no ambiente acadêmico*; **Danilo Silveira**, *Gesto Mínimo: do invisível do corpo para um estado de dança*; e **Ísis Padilha**, *Rastros criativos em Still Life (2014) de Dimitris Papaioannou*.

**Ecos e Heranças** concentra trabalhos que trazem reflexões sobre tradições expressas por meio de corpos e vozes e chegam até a contemporaneidade pelos textos de **Luciano de Jesus**, *Transcrições de tradições: Africanidades, Amizades e Identidade Afrodescendente em Cenas de Poéticas Diaspóricas*; **Aline Serzedello Vilaça**, *Dentre Embalos d’Ajuda e Estranhas Frutas: metodologias e corporalidades dos Movimentos Negros para o enfrentamento do genocídio da juventude negra*; **Dáda Felix**, *Códigos e expressões: vozes negras que ecoam através do corpovocal*; e **Marcelo Moacyr**, *Reflexões sobre o corpo como via analítica dos sentidos*.

E, então, atingimos o **Epílogo** com a narrativa visceral de **João Crepschi**, intitulada *LAPETT (2011-2021): uma década de histórias corpo-orais e urdiduras afetivas*, sobre as diferentes estações e criações de um LAPETT que vai amadurecendo, crescendo e se reinventando sempre.

Evidenciamos em tabelas, por fim, um panorama das pesquisas realizadas até agora e dos pesquisadores que nos conformaram como um grupo de estudos ativo e atuante no decênio que celebramos agora.

Dessa forma, com **Dança(s), lugares e paisagens: Escritos cênicos dos pesquisadores do LAPETT** materializamos os festejos do **10º aniversário do LAPETT**, e o compartilhamento das investigações de vários de seus integrantes. Uma década parece pouco, mas quem vem tecendo junto esta caminhada sabe que foram muitas conquistas e superações. E, com certeza, os interesses e novos desafios para o talentoso elenco que integra o LAPETT, não param por aqui. Que possamos seguir dançando com nossas palavras-reflexões-desejos-afetos ainda por muitas outras décadas.

**Parabéns LAPETT!**

**Sayonara Pereira e Leticia Olivares**

*São Paulo, setembro de 2021.*



# PRÓLOGO

# ÀS SOMBRAS DA POLINIZAÇÃO: PESO EM LEVEZA NA COMEMORAÇÃO DOS DEZ ANOS DO LAPETT

*IN THE SHADOWS OF POLLINATION: WEIGHT AND  
LIGHTNESS IN THE TEN YEARS OF LAPETT'S CELEBRATION*

Robson Lourenço

2021. Ano em que o Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades (LAPETT) da Universidade de São Paulo completa dez anos. À frente do grupo de pesquisa, Sayonara Sousa Pereira, que desenvolve e poliniza o trabalho de investigação em várias frentes, através de orientações, ensaios, aulas e discussões nos grupos de pesquisas que envolvem da graduação à pós-graduação.

Pausa.

[...]

2021. Ano marcado por fluxos e descontinuidades inimagináveis para aqueles que trabalham com as Artes da Cena. Devido ao vírus de tipo corona, cujo contágio alcançou a população mundial de forma pandêmica desde janeiro de 2020, o trabalho de artistas e pesquisadores em arte é feito através da relação por salas virtuais. Desde então, o contato pessoal (que é tão relevante no universo das Artes Cênicas) só pôde ser realizado neste período através das telas dos computadores.

[...]

Pendulando entre os múltiplos sentidos das palavras contágio e polinização, gostaria de desenvolver as reflexões sobre o modo sistêmico que Pereira desenvolve suas ações na Universidade de São Paulo, através das diferentes ramificações do LAPETT. Neste ano de celebração, há muitos pontos que poderíamos falar sobre o grupo de pesquisa, como as investigações de pós-graduação e da graduação que, no momento da escrita deste texto, é constituído por artistas que atuam nas cidades de São Paulo, Sergipe, Goiânia, Piracicaba, Mauá e Curitiba. As pesquisas acadêmicas dos pós-graduandos do LAPETT dialogam com o fazer artístico-reflexivo em coletivos e grupos, quando interagem em Escolas, Universidades e Pós-graduações em Teatro e Dança pelo país.

Sábio este encontro entre Dança e Teatro, que é cunhado nas duas últimas letras da sigla LAPETT. Ao expandir o sentido das palavras Tanz (dança em alemão) e Teatralidades é possível uni-las em expressão e mesclar modos, alargar bordas e tecer encontros neste ser em fazer do grupo de pesquisa da Universidade de São Paulo.

Devido ao isolamento social, o período do biênio pandêmico de 2020-2021 poderia criar um muro de isolamento entre as tessituras possíveis entre as danças e as teatralidades dos artistas-investigadores. Os constantes períodos de *lockdowns*, a distância entre os pesquisadores e mesmo as incertezas poderiam ter paralisado as ações do grupo de investigação, como as pausas apresentadas no início deste texto. No entanto, a virtualidade trouxe outros modos para os encontros, quando foi possível engendrar novos palcos, diferentes escritas e possibilidades de direções para o debate.

O saber-ser das artes da presença neste período no LAPETT foi realizado em salas virtuais, cuja bidimensionalidade distanciada das telas dos computadores foi quebrada por cantos ao vivo da artista-pesquisadora que entrelaçava reflexões e dados sobre a mortalidade e o encarceramento da negritude no Brasil. Ou a sala virtual sendo invadida por registros em vídeo de canções ancestrais dos Vissungos, captados em pesquisa de campo no interior de casas mineiras. Em outro momento, já em uma defesa de tese, foi possível observar o corpo penetrando o ambiente de tijolos vermelhos, que dá vazão às danças realizadas em uma fábrica abandonada no interior paulista.

Pausa.

[...]

Um galho sorrateiro invade a visão quadrada do computador na comunicação profunda e silenciosa do pesquisador.

[...]

Experimentações corporais sergipanas seguidas por reflexões aprofundadas de um doutorado sendo finalizado, encaminhando as relações do habitar da dança nos espaços dos museus.

[...]

Através do relato de percepções, apresento este testemunho sobre as comunicações de pesquisas do grupo de investigadores ao longo de 2020, para delinear um breve fio condutor das impressões vividas nestes encontros. As reuniões

periódicas entre os artistas-pesquisadores são plataformas para que abram seus mergulhos investigativos de procedimentos e ventilem suas reflexões no encontro com o outro. A pesquisa em poética dentro do grupo da pós-graduação não é somente estimulada, mas debatida e contraposta com sugestões, argumentos e bibliografias. Tudo com muito rigor e leveza, vocábulos que aparentemente se opõem, mas que se apresentam como característica de Sayonara Pereira ao liderar grupos.

No entanto, o LAPETT é mais do que as pesquisas de pós-graduação, pois neste ambiente os artistas-investigadores já possuem um caminho trilhado por experiências pessoais dentro de diferentes contextos de pesquisa em arte.

Multifocal e ciente de sua responsabilidade dentro de uma instituição pública de ensino, pesquisa e extensão, Sayonara Pereira fomenta a formação de investigadores em arte a partir da graduação, através de aulas, orientações de iniciações científicas e o trabalho semanal de seu núcleo artístico. Este grupo reúne desde jovens estudantes oriundos do Departamento de Artes Cênicas da USP até os pesquisadores da pós-graduação e, dentro dele, também circulam artistas atuantes.

Com uma rotina semanal de encontros que envolve preparação corporal, criação e ensaios, o trabalho do núcleo fomenta os artistas que lá atuam de acordo com seus momentos de vida. Para os jovens estudantes há a oportunidade de vivenciarem todas as etapas de uma produção cênica entrelaçada à pesquisa acadêmica. Para estes, o fluxo de aulas e ensaios gradativamente desenvolve camadas de experiências no próprio corpo, para que as possibilidades investigativas do núcleo despertem suas potencialidades como artistas-pesquisadores, seja na área de produção ou como intérpretes-criadores.

Um caminho onde os graduandos nutrem e são nutridos pelos artistas que já percorreram esta jornada. Com a graduação em Artes Cênicas concluída, alguns integrantes do LAPETT atuam na produção cênica no estado de São Paulo e interagem seus conhecimentos com o núcleo. Agora com um novo grau de maturidade, tais artistas agregam ao trabalho suas proposições aprofundadas como intérpretes-criadores. Paralelamente, assumem novas funções e propõem interações artísticas com o núcleo artístico dirigido por Sayonara Pereira dentro da USP. O que foi polinizado anteriormente, quando estes artistas atuavam na graduação, encontra novos campos para revolver o solo criativo e se desdobra em profundidade contínua.

Todo este processo do núcleo artístico também alimenta os estudantes da pós-graduação que por ali passam. Seja ao vivenciarem as etapas da produção artística ou ao experienciarem os processos criativos, os pesquisadores têm a possibilidade de perceber, através da observação-em-ação, o modo progressivo e sistêmico como Sayonara Pereira desenvolve o seu fazer-saber.

Na convivência com o núcleo artístico do LAPETT, é possível refletir sobre os entrelaçamentos entre pesquisa, ensino e extensão que Pereira propõe. Para os estudantes da pós-graduação, estes modos podem embasar suas futuras atuações dentro do ensino superior ou nos seus caminhos como artistas propositores. Durante e após a passagem pelos quadros da pós-graduação, os orientandos concorrem a editais ou buscam linhas de fomento à produção cênica para desenvolverem novas ramificações com o LAPETT. A polinização proposta por Sayô (como é carinhosamente chamada) realmente é múltipla e, ao longo dos anos, os troncos de pesquisa desenvolveram seivas em novas frentes, que retroalimentam e contagiam os artistas que entram em contato com seu modo de produzir.

Mas como o contágio polinizador contido ao longo dos anos no LAPETT encontra solos para tantas ramificações? Arrisco a refletir que há um núcleo contido e silencioso no histórico de Sayô, que reverbera a partir de suas aulas de dança.

Nestes encontros, a artista gradualmente insemina modos de relação entre ser e estar, fazendo, com aqueles que passam por suas aulas, que busquem individualmente o seu estado de “seresta”. Esta palavra é muito brasileira e traz à memória os cânticos do interior do país, quando os seresteiros tocam e cantam nas ruas até chegarem às varandas e janelas interioranas. A sensação de chegada de uma seresta a uma casa pode ser comparada ao sabor e à leveza com que Sayonara Pereira conduz a abertura de suas aulas. No início, uma atmosfera de silenciamento as invade e, gradualmente, a voz em tons baixos e leves de Pereira dedilham proposições através de instruções vocais e corporais. Tal como o som dos seresteiros, a voz e os universos sonoros propostos por Sayonara Pereira aparecem com cuidado e pouco a pouco arrebatam as percepções daqueles que fazem suas aulas, quando os encaminhamentos repletos de delicadeza encharcam o corpo dos presentes.

Em seus encontros de dança, o contato com o corpo é minucioso, individualizado e permeado pelo contato consigo. O silêncio que permeia o início de



suas aulas é gradualmente construído e aprofundado com núcleos de procedimentos que propõem um escavar ritualístico, em repetição parcimoniosa.

O mergulho no corpo, nas aulas de Sayonara Pereira, é realizado através de um vocabulário de distensionamentos e oposições, que são investigados individualmente no contato com o chão e através da ação do movimento. Ao longo delas, a coluna vertebral ganha mobilidade através dos espaços articulares e os movimentos circulares do tronco começam a amplificar a capacidade tecno-expressiva dos intérpretes durante os períodos de preparação corporal. O estado que chamo aqui, neste texto, de “estado de seresta” adquire complexidade nas aulas de Pereira, quando as curvas corporais ganham suspensão em relação ao chão e, à medida que a respiração é despertada e estimulada, as percepções de movimento tomam espessura e dilatação gradual, até alcançarem grandes travessias no espaço.

Pausa

[...]

O silêncio do início da aula é retomado em um mantra corporal final que envolve troncos e braços em uma sucessão contínua e sustentada.

[...]

A voz em seresta de Pereira silencia e se distancia. E a atualização do vivido reverbera em corpo na memória-presente de suas aulas.

[...]

Este modo de construir seus encontros corporais, que envolve o silêncio, a respiração e o estudo do movimento através das articulações é uma atualização do que Sayô viveu como intérprete de dança. Estas aulas ministradas pela artista reverberam sua história de corpo, que reafirma e reverbera uma rotina de trabalho daqueles que dançaram profissionalmente por muitos anos.

Com carreira iniciada em Porto Alegre, sua vida profissional ampliou-se para o contexto de produção artística alemã ao longo dos anos. Lá trabalhou como intérprete e começou a desenvolver suas primeiras criações artísticas. Também em solo alemão cursou a formação superior para professores de dança, que buscam o curso após uma bagagem contínua e extensa de trabalho como artistas.

Seu percurso germânico durou dezenove anos, que foram aprofundados nos estudos que fez posteriormente na pós-graduação e no pós-doutorado junto à

Universidade Estadual de Campinas. Gostaria de refletir sobre um recorte a partir da percepção corporal desenvolvida nas aulas de Sayô, a respeito de como sua maneira de saber-fazer está profundamente aliada a seu pensamento sistêmico. Um modo complexo, que faz-saber nas inúmeras ramificações do LAPETT.

Por trás do lento adentrar à escuta do corpo em suas aulas, há uma percepção que é gradualmente dilatada por aqueles que participam dos seus encontros: o Peso. O modo que parte do silêncio e organiza suas sutis proposições de aula, aguça, nos participantes, uma autonomia para que gerenciem as micro-transferências e micro-percepções dos seus corpos na relação com gravidade, criando uma paisagem interna, múltipla e assertiva com o uso exato das tensões.

Vou trazer à tona o pensamento de Annie Suquet, que relaciona a percepção interna dos bailarinos contemporâneos a seus estudos de movimento. Suquet (2011) chama de paisagem de intensidades o diálogo multidirecional que o bailarino na contemporaneidade desenvolve a partir das suas percepções corporais. Para Suquet, o artista do movimento desenvolve no corpo um laboratório de percepções e não se acha apenas destinado a residir em um envoltório corporal que o determinaria como uma topografia: ele vive a sua corporeidade à maneira de uma “geografia multidirecional de relações consigo e com o mundo” (SUQUET, 2011, p. 538), uma rede móvel de conexões sensoriais que desenha uma paisagem de intensidades.

A paisagem de intensidades proposta por Suquet anteriormente pode ser comparada à multiplicidade de direções e relações que Sayonara Pereira desenvolve há dez anos em seu grupo de pesquisa na Universidade de São Paulo. O corpo para Pereira é um solo fértil, cuja mobilidade e escuta corporal criam conexões. Sua história pessoal como artista da dança, pesquisadora e diretora reflete nas atualizações que aprendeu ao longo de sua carreira. Seus silêncios, direcionamentos e minúcias ressoam nas pluralidades dos integrantes e nas ações multifocais entre arte, ensino, pesquisa e extensão do LAPETT.

Se comparada à existência humana, o decênio do grupo de pesquisa poderia ser relacionado à transição da infância rumo à adolescência. No entanto, quando a bagagem artística e o período de estudos de Pereira se somam a este decênio, a idade do LAPETT se triplica e encontra um ser no alto de sua maturidade.

Como última metáfora, ainda poderíamos comparar o LAPETT à plenitude de uma árvore frondosa. Assim, o grupo de pesquisa aprofunda em peso as suas múltiplas raízes, ao mesmo tempo em que se complexifica em galhos e folhas úmidas, que refletem, no chão, sombras em luz e alavancam ramificações de levezas artístico-reflexivas. Brotos poéticos estão à mão dos artistas-pesquisadores para serem desfrutados, com sabor de arte e pedagogia, cujas polpas sensíveis trazem em sumo - o movimento. De seiva contínua.

Vida longa ao LAPETT e suas ramificações!

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

JESUS, Luciano Mendes de; PEREIRA, Sayonara Sousa. Por que os cantos de tradição? E cantar, por quê?: liberdade e ética no final do percurso artístico de Jerzy Grotowski. **REBENTO**: Revista das Artes do Espetáculo, v. 10, p. 174-189, 2019.

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, SEADE – Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados. SP contra o Coronavírus. Boletim Informativo desenvolvido pelo SEADE de 29/05/2021, às 16h30. Disponível em: <https://www.seade.gov.br/coronavirus/>. Acesso em: 30/05/2021, às 17h16.

SLOMP, Sofia Vilasboas. Camadas e Sobreposições: a dança ocupa o museu como uma exposição em movimento. *In*: OLIVARES, Leticia; PEREIRA, Sayonara. (Org.). **Trajetórias em construção**: escritos cênicos dos pesquisadores do LAPETT. 1ed. Curitiba: Editora Prismas, 2016, v. 1, p. 219-230.

SUQUET, Annie. Cenas. O corpo dançante: um laboratório da percepção. *In*: COURTINE, Jean-Jacques (Dir.). **História do Corpo**. Vol. 3: As mutações do olhar. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

VILAÇA, Aline Serzedello. Danças Negras Ativistas: “Menino 111” no 35º Festival de Artes de São Cristóvão/SE. *In*: 9º SEMINÁRIO DE PESQUISAS EM ANDAMENTO PPGAC/CAC/USP, 2019, São Paulo. Caderno de Resumos Expandidos SPA 2019, 2019. v. 2. p. 41-43.



**IMPRESSÕES**

# IMPRESSÕES AFETIVAS CORPORIFICADAS AO LONGO DOS 10 ANOS DO LAPETT

*AFFECTIVE IMPRESSIONS  
EMBODIED OVER THE 10 YEARS OF LAPETT*

Sayonara Pereira

## Prelúdio

“[...] ‘Para dançar, primeiro é preciso aprender a caminhar’. Era com essas palavras que a professora, bailarina e coreógrafa Sayonara Pereira quase sempre iniciava suas aulas ou ensaios. Foi com ela, a Sayô<sup>1</sup>, que aprendi e comecei a dar meus primeiros passos na dança, no ano de 2010, ao ingressar no curso de graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. Atravessado por suas aulas e inspirado por sua trajetória artística e profissional, me apaixonei completamente pela arte e pela oportunidade de tornar-me intérprete na dança e me pus a caminhar.” **Rafael Sertori**<sup>2</sup>

Neste ensaio, o “abre alas”, o que vem antes de tudo, introduzindo a pesquisa, batizei de Prelúdio inspirada na literatura e na música. Na literatura, muitas vezes, o prelúdio é um artifício, usado em histórias para contar algo relevante para a história, algo que aconteceu anteriormente. Na linguagem musical, o prelúdio é uma peça livre que precede a outra, por exemplo, uma fuga<sup>3</sup> ou uma tocata<sup>4</sup>, ou pode ser também a parte introdutória para algumas apresentações de dança ou de uma ópera. Então, nestas linhas iniciais, introduzo o PRELÚDIO de tudo que será metaforicamente dedilhado aqui.

Após ingressar no corpo docente do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, em março de 2010, fincar pé no novo terreno, perceber alguns funcionamentos e como seria o meu dia a dia de trabalho, intuía que o meu

---

<sup>1</sup> Sayô – É como Sayonara Pereira é conhecida e chamada normalmente.

<sup>2</sup> O Intérprete e a criação em dança – Conversas com seis artistas da cena da cidade de São Paulo. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas – Escola de Comunicação e Artes) - USP. 2016. São Paulo, 2016, p.13.

<sup>3</sup> Fuga – forma de composição contrapontística, na qual as várias vozes se imitam sucessivamente ao longo do discurso musical.

<sup>4</sup> Tocata – é a obra de música erudita para um instrumento de teclas, geralmente enfatizando a destreza do intérprete.

próximo passo era tentar colocar a minha pesquisa criativa em prática a partir de um trabalho artístico-pedagógico com estudantes e pesquisadores do departamento que também estivessem interessados neste diálogo. Esta inspiração parte de um exemplo que já existe há mais de oitenta anos, e que muito me influenciou. Falo do grupo Folkwang Tanz Studio/FTS, sediado na hoje Folkwang Universität der Kunst<sup>5</sup>, na cidade de Essen – Alemanha, escola onde tive o prazer de estudar nos anos 1980. O grupo fundado por Kurt Jooss<sup>6</sup> oferece oportunidade para bailarinos recém-formados pela própria Folkwang, na sua maioria, e oportuniza uma primeira experiência profissional, assalariada, que pode durar de três a cinco anos para estes jovens. Sempre considerei esta ideia muito interessante e válida para artífices que descendem de uma linhagem de artistas-educadores terem, ao longo de sua formação ou no período intermediário, a chance de trabalhar e serem lapidados pelos ensinamentos, enquanto os saberes ainda estão sendo adquiridos. E sempre pensei em transformar esta ideia e adaptá-la à realidade da Universidade em que viesse a trabalhar.

E, assim, ao raiar do ano letivo de 2011, coloquei no mural do departamento um convite aos alunos interessados em comparecer para conhecer a minha proposta de trabalho criativo (também chamado de processo de criação), de formação (ou ensino) e de pesquisa, fundamentos da tríade do grupo que se chamaria LAPETT<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Folkwang Universität der Kunst /Folkwang Hochschule – Localizada na Alemanha, na cidade de Essen, na Renânia da Vestefália do Norte, foi fundada, em 1927, como escola onde os estudantes se especializavam em música, teatro e dança. Atualmente, existem novos cursos como design e níveis de pós-graduação, e a escola (Hochschule) foi elevada à categoria de Universidade. O departamento de dança foi, inicialmente, dirigido por Kurt Jooss (1901-1979). Entre seus estudantes ilustres encontraremos Pina Bausch (1940-2009), Susanne Linke (1944), Reinhild Hoffmann (1943). Além disso, a Companhia Internacional de Dança Folkwang Tanz Studio (FTS), fundada por Kurt Jooss é sediada na escola até os dias de hoje.

<sup>6</sup> Kurt Jooss – Foi um bailarino, coreógrafo, pedagogo alemão considerado o precursor da Tanztheater. Sua visão para a dança incluía o ballet clássico, artes visuais e teatro. Fundou e dirigiu várias companhias de dança, incluindo o Folkwang Tanzstudio, que existe até os nossos dias dentro da Folkwang Hochschule de Essen – Alemanha, hoje Folkwang University of the Arts. Foi aluno do grande mestre Rudolf von Laban (1879-1958) e um de seus seguidores mais notáveis. Escreveu seu nome na história com a peça *A mesa verde* (1932), onde é possível ver encenada, de forma satirizada, a hipocrisia dos diplomatas, os senhores da guerra e também a dor e os aspectos terríveis que envolvem as guerras. A peça continua a ser encenada até a atualidade.

<sup>7</sup> Entre 2011-2013 a sigla LAPETT significava Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanztheater. A partir de 2013 até a atualidade a sigla passou a significar Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades, no desejo de alargar as fronteiras das pesquisas teórico-práticas realizadas no grupo e por seus integrantes.

LAPETT

**Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanztheater**

**ECA - CAC - USP**

**Coordenação: Profa. Dra. SAYÔ PEREIRA**

**Convida os alunos/pesquisadores interessados em fazer parte das pesquisas do Laboratório para participar da reunião que acontecerá:**

**DIA:** 16 de Março

**HORÁRIO:** 17.31 horas

**LOCAL:** Sala de Dança – CAC

**Um abraço & até lá!**

**Sayô**

São Paulo 01 Março 2011<sup>8</sup>

Correu a notícia pelo departamento, que tem ênfase em Teatro, e alguns alunos que haviam conhecido um pouco do meu trabalho ao longo do ano de 2010,

---

<sup>8</sup> Cartaz original convidando os interessados.

através das disciplinas que ministrei<sup>9</sup>, e tinham se identificado de alguma maneira, compareceram neste primeiro dia. Outros ficaram sabendo por um ou outro colega e vieram, cheios de curiosidade, conhecer o trabalho.

Lembro-me de que, no primeiro dia, compareceram, pelo menos, uns doze interessados. Iniciei, sem falar muito, ministrando uma aula. Alguns alunos estranharam, pois imaginaram que eu iria começar com uma longa conversa apresentando o trabalho, as possíveis metodologias e sabe-se lá mais o quê. Mas a única certeza que tinha é que gostaria de conduzi-los dentro de um sistema e vocabulário nos quais tenho certa experiência e que, inicialmente, não precisam de muitas palavras.

Os encontros eram semanais, de três horas, que foram se transformando em quatro horas, até chegarmos a duas vezes por semana, somados a outros encontros específicos.

No início, circulavam pessoas que vinham uma vez e depois desapareciam. Outros tentavam certa constância, mas nem sempre obtiveram sucesso. O que sucedeu, ao longo do semestre, é que João Paulo Pedote, Letícia Vaz Araújo, Marcela Páez, Marina Milito<sup>10</sup>, Mayra Coelho, Rafael Sertori, Bárbara Lins Pinheiro e Leticia Olivares mantiveram uma constância presencial. Na segunda metade do segundo semestre, Felipe Boquimpani, que era estudante de Engenharia da Escola Politécnica da USP, na ocasião, ficou interessado em desenvolver o desenho de luz para as peças que certamente iríamos produzir e, a partir de 2012, Boquimpani passou a cursar também a graduação em Artes Cênicas. Luiza Banov é outra aluna e pesquisadora que considero também, de forma especial, desde o início, como integrante do LAPETT<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Poéticas do Corpo e da Voz I e II, Corpo e Movimento IV e VI na Graduação em Artes Cênicas – ECA-USP, disciplinas ministradas por mim (junto a diversos colegas, no caso de Corpo e da Voz), entre o 1º semestre de 2010 e o 1º semestre de 2011.

<sup>10</sup> Marina Milito foi minha 2ª orientanda de mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes da UNICAMP, o qual integrei como professora colaboradora entre 2009 e 2013.

<sup>11</sup> Juntamente com a Prof.ª Dr.ª Inaicira Falcão dos Santos, orientei o trabalho de conclusão (TCC) na UNICAMP de Luiza F. R. Banov em 2007. Em 2011 transformou-se na minha 1ª orientanda de mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes da UNICAMP, o qual integrei como professora colaboradora entre 2009 e 2013. Além disso, participei da maioria dos projetos teórico-práticos desenvolvidos por Banov entre 2004-2020, e no Núcleo Dédalos, dirigido por Banov, em Piracicaba, sou artista convidada desde sua fundação, em 2010. Entre 2016-2020, Luiza Banov desenvolveu o seu doutoramento no PPGAC-ECA-USP sob a minha orientação.



Nosso primeiro semestre correu muito bem, com algumas pistas e descobertas, o que fez com que o segundo semestre obtivesse ainda uma maior entrega dos participantes do LAPETT. Para os trabalhos criativos, estes traziam testemunhos muito pessoais e íntimos de suas vivências em forma de pequenas cenas, ou partituras, que eram por mim pedidas, com uma integridade e abertura de coisas tão secretas, que em um determinado momento achei mais prudente combinar com o grupo que o elenco estava completo, para aquele período. Preservando, assim, os testemunhos tão pessoais que estavam vindo à tona e seriam ingredientes imprescindíveis para a nova criação.

Então desde 2011, até os dias de hoje, novos integrantes entraram para o LAPETT e trouxeram suas contribuições cheias de riquezas pessoais e únicas. Deixaram marcas muito fortes e com certeza levaram consigo, para as suas vidas profissionais, boas recordações de um trabalho árduo, mas também muito prazeroso.

## Corporificando

“Os ensaios e a criação em Piracicaba eram mais intensos, ensaios longos, também uma convivência. Durante o processo, os movimentos foram se modificando e se adaptando ao grupo. Os laços foram se estreitando e foi interessante descobrir que não existe o certo ou o errado, mas o que pertence ao grupo. E o que pertence ao grupo só pode ser construído na relação.” **Nadya Moretto**<sup>12</sup> (06/2020)

Quando penso qual ação/ações um bailarino/ator mais fez na sua vida acredito que é **ensaiar**, vivendo ele no país que estiver. Com os integrantes do LAPETT não foi diferente. Assim, ensaio em alemão é *probe*, em inglês é *rehearsal*, em francês é *repetition*, em espanhol é *prueba* e, seja no idioma que for, este feito acontece todos os dias.

Ou nas palavras de Ametonyo Silva<sup>13</sup> (2020),

---

<sup>12</sup> Atua como bailarina e pesquisadora no LAPETT desde 2013 até o presente. Orientanda de Mestrado de Sayonara Pereira no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – ECA USP (2014-2016) e de Doutorado (2017-atual). Foi monitora de disciplinas na graduação no Departamento de Artes Cênicas, e é artista colaboradora no Núcleo Dédalos atuando como artista criadora e pesquisadora.

<sup>13</sup> Bacharel em Artes Cênicas com especialização em Direção Teatral pela ECA/USP. Atua como ator/bailarino no LAPETT desde 2013 até o presente. É artista colaborador no Núcleo Dédalos, atuando

Ensaio, mais ensaio, ensaio, ensaio, ensaio, ensaio, amo ensaiar, ensaio, Sayô ama ensaiar, ensaio, ensaio, ensaio, ensaio. Até criar corpo mesmo. Sustentar. Aprender a girar através do “tecido-tapete voador” sustentando o centro do corpo, abraçar de verdade, olhar, saltar no ar querendo entrar no chão, encontrar a Luiza de verdade e abraçá-la, cair, “jogar amarelinha”, riscar o corpo de alguém no ar. Não tem a ver com esboçar apenas um movimento no espaço. Tem a ver com ser aquele movimento, aquele gesto. Você é aquilo naquele momento. Viver aquilo, aquela ação, estar dentro dela. De verdade, através do corpo.

Acho inspirador também pensar que o ensaio é um texto literário breve, situado entre o poético e o didático, onde podem ser expostas ideias, críticas e reflexões a respeito do tema escolhido. Em um ensaio podemos defender um ponto de vista pessoal e subjetivo sobre um tema, livres de formalidades como documentos, provas empíricas ou dedutivas de caráter científico. Ou ainda, o ensaio pode assumir uma forma aberta e assistemática sem um estilo definido. Por todas estas razões listadas, o ensaio me oportunizará falar através da minha própria voz e da experiência dos integrantes do LAPETT nas diferentes fases.

Ao longo dos ensaios, que realizei com os integrantes do LAPETT, e dos trabalhos escritos que realizei, ao longo dos últimos 10 anos, fui tecendo diálogos com alguns autores, artistas, mestres como: Caio Fernando Abreu, Cecilia Salles, Claudia Jeschke, Christine Brunel, Hans Züllig, Inaicyrá Falcão dos Santos, Kurt Jooss, Pina Bausch, Rudolf von Laban, Susanne Linke, entre outros que me inspiram e, dessa forma, a afinidade vai surgindo através de suas palavras, seus conceitos, seus ensinamentos, indicações ou simplesmente recordações no decurso destes anos de estudos e investigações.

Mas as conversas-vivências mais viscerais, no decorrer deste(s) percurso(s), têm sido feitas com os estudantes, com os atoresbailarinos, com os intérpretes-criadores durante as ações que vamos realizando. E é ensaiando com eles que novas perguntas e questionamentos aparecem. São as dúvidas deles que deixam espaço para os meus não saberes, e talvez seja nesse entre-lugar que minha intuição ganha espaço para pressentir, criar, atuar e persistir.

Por meio dos processos de criação das peças, vamos nos apoiando em metodologias que ampararam as diferentes etapas percorridas nos ensaios, e as

---

como artista criador e pesquisador. Desde 2018, compõe a equipe de educadores das Fábricas de Cultura da Zona Leste de São Paulo na linguagem de dança contemporânea e preparação corporal.

vozes dos artistas narradores ecoarão ao longo dos diversos percursos. Estes narradores artistas-pesquisadores que se conectaram comigo e com as minhas pesquisas permitem, aqui, a exposição dos dez anos de existência e atuação do LAPETT e suas reverberações.

Meu maior objetivo com este ensaio é narrar e contextualizar algumas ações e atividades que me levaram a desenvolver as propostas de criação artística e de ensino em dança teatral, alicerçadas à convivência frutífera e sempre inspiradora com os integrantes do LAPETT.

Igualmente, quero relatar algumas investigações referentes às movimentações, aos textos corporais, às partituras cênicas, às vocalidades e todas as expressões artísticas que foram acionadas para dialogar com os projetos do LAPETT.

Ou nas palavras de **Marilia Velardi** (2016, p. 310):

Do que falam as pesquisas LAPETT? Da vida. Dos movimentos da vida, das coisas que se movem no jogo das vivências e experiências cotidianas que, muitas vezes não são problematizadas *a priori*, cujas questões nem sempre podem ser amparadas por teóricos reconhecidos. São jogos de vida cotidiana, na arte, de artistas que reconfiguram e revisitam os seus fazeres e agires incansavelmente até que essa vida lhes diga: olhe-me, veja-me, busque-me, compreenda-me. Revisitam até que a pergunta venha da vida e não do céu intelectual.

A proposta de trabalho do LAPETT se alicerça em um fazer artístico que se ancora na tradição da German Dance e rastreia vestígios deixados nos fundamentos de vários mestres alemães dos quais recebi ensinamentos; e estes ensinamentos foram somados a toda educação artístico-cultural que vivenciei no Brasil, do meu nascimento (1960) até a vivência na Alemanha (1985-2004 e 2015-2016). E, contemporaneamente, durante estes últimos anos, vivendo outra vez no Brasil, associando-me inicialmente às pesquisas desenvolvidas no Instituto de Artes da UNICAMP, sob orientação da Professora Livre Docente Inaicyr Falcão dos Santos (2004-2007) e supervisionada pela Professora Doutora Cássia Navas (2007-2009). Na sequência, atuando no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2010-2021), onde tenho exercitado o dever, no sentido de transformar e redimensionar conhecimentos dentro de minha pesquisa.

A Universidade de São Paulo tem sido um lugar crucial como espaço para que estas pesquisas tecidas com alunos e pesquisadores da graduação e pós-graduação

sejam desenvolvidas. Lugar que me acolhe e a todos os meus percursos individuais; das orientações dos projetos dos alunos aos projetos coletivos; dos projetos dos professores visitantes ao espaço, que como representantes nos é oferecido para que possamos realizar diálogos para além dos muros da instituição.

## LAPETT ou o território da pesquisa

“A minha relação com o trabalho da Sayô reverbera dentro e fora do LAPETT, essa troca é muito importante para construir os meus caminhos dentro do mundo da dança e como cidadão. Sayô é uma mestra para mim: dançar, escutar suas palavras e criar com ela é um processo de aprendizagem constante. Aprendo muito com seus gestos e seus afetos. Como ela cria, como ela ensina, como ela vive...”  
**Ametonyo Silva** (05/2020)

Mas o que é realmente este LAPETT?

LAPETT é a sigla para o Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades. É um grupo de pesquisa coordenado por mim, que começou a sua atuação prática em março de 2011, como comentado no Prelúdio deste ensaio.

E, na sequência, foi credenciado pelo CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e pela ECA-USP (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo). Suas ações dialogam com o ensino e as pesquisas acadêmicas, tanto na graduação como na pós-graduação, no departamento de Artes Cênicas da ECA - USP. E se realizam através de aulas expositivas, seminários, oficinas de técnicas de danças cênicas com o objetivo de aperfeiçoar os integrantes dialogando com alguns dos paradigmas do German Tanztheater<sup>14</sup> de Kurt Jooss e conversando, também, com diferentes manifestações artísticas da contemporaneidade.

---

<sup>14</sup> Tanztheater – (Definição reduzida) Movimento de dança que ocorreu na Alemanha a partir de 1932, cuja característica foi a transcendência da técnica do balé clássico utilizando-se da dramaticidade do teatro. Seu precursor foi o coreógrafo e pedagogo Kurt Jooss (1901-1979) que, nos seus preceitos, pretendia lapidar as qualidades já existentes em cada aluno/intérprete para que, a partir de novas técnicas estudadas, eles se desenvolvessem, se especializassem, mas sem perder suas características e qualidades individuais. Entre seus discípulos mais conhecidos, que transitam na contemporaneidade, encontramos as coreógrafas Pina Bausch (1940-2009) e Susanne Linke (1944-), entre outros.

Nestes dez anos de existência o LAPETT tem produzido pesquisa em arte de diversas formas e tem oferecido cursos de extensão e especialização<sup>15</sup>, com professores e artistas convidados nacionais e estrangeiros, sendo:

**Em 2012:**

- Workshop – *Dança contemporânea e composição* com a artista da dança e coreógrafa Carlota Albuquerque, natural de Porto Alegre/RS.

**Em 2013:**

- *I Summer Academie - LAPETT* – série de oficinas ministradas pelos professores: Ana Terra (UNICAMP), Vanessa Macedo (Cia. Fragmento - SP), Paula Carraro (SP), Nadya Moretto (SP), Luiza Banov (Piracicaba/SP), Morena Nascimento (SP - Tanztheater Wuppertal-Pina Bausch).

- Workshop – *Dança Contemporânea* com o artista da dança e coreógrafo Armando Pekeno (Salvador/Rennes/França).

- Palestra – Ministrada pela diretora do *Deutsches Tanzfilminstitut* Heide Marie Härtel – (Bremen/Alemanha).

**Em 2014:**

- Disciplina – *Abordagens para Palestras/ Performances História-coreográficas* no PPGAC -ECA-USP, ministrada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Claudia Jeschke da Universidade de Salzburg – Áustria (Alemanha), a partir do projeto Janela Digital - PRECEU-USP (2013).

- Workshop – *Dança Moderna* com a pedagoga, coreógrafa e bailarina Kaoru Ishii (Japão).

**Em 2015:**

- Workshop – Atividade na Semana de Licenciatura CAC-ECA-USP com a diretora Sue Gilles e sua assistente Penny Baron, ambas do Polyglot Theater – Melbourne (Austrália), a partir de uma cooperação entre o Núcleo Dédalos de Piracicaba, dirigido por Luiza Banov e o LAPETT.

**Em 2017:**

- *II Summer Academie* – LAPETT- série de oficinas ministradas pelos professores: Luiza Banov (USP/Piracicaba), Luciane Ramos-Silva (SP), Silvia Farias (Tanztheater Wuppertal-Pina Bausch – Alemanha), Leticia Olivares (SP), Daiana Felix (USP/RS).

---

<sup>15</sup> Todas as atividades ocorreram no departamento de Artes Cênicas – ECA-USP e tiveram vagas abertas para alunos da USP e interessados em geral.

**Em 2018:**

- Palestra – *Artistic Work as a Practice of Translation on the Global Art Market: The Example of 'African' Dancer and Choreographer Germaine Acogny*, ministrada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Gabriele Klein da Universidade de Hamburgo – Alemanha.

**Em 2019:**

- Workshop – *O som da sua voz. Afinar e refinar o instrumento. Autoconsciência através do movimento. Método Feldenkrais®* com Cristina Ribas Curitiba/Argentina.

**Em 2020:**

- "Convite à Dança", bate papo virtual com os artistas Wagner Moreira e Helena Fernandino, radicados na Alemanha.

**Em 2021:**

- Minicurso de "Filosofia e Dança" com a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Renata Tavares, da UNESPAR.  
- Seminário "Artes do corpo, artes da cena" com a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana Paludo, da UFRGS.

O LAPETT organizou e dirigiu também, até o presente, dois eventos, a saber:

**Em 2016:** *LAPETT (IN) Processos* – Evento que foi sediado no Teatro da Universidade de São Paulo – TUSP, e deu espaço e visibilidade para os integrantes do LAPETT apresentarem suas composições cênicas, que estavam em diálogo direto com suas pesquisas acadêmicas, desenvolvidas junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas-ECA-USP, sob a minha orientação. Além do lançamento do livro *Trajetórias em construção: Escritos cênicos dos pesquisadores do LAPETT* (Editora Prismas).

**Em 2017:** *Na Presença do Corpo – Tradições e Memórias à Luz dos desafios Contemporâneos*, evento que teve, em sua concepção, a parceria do Grupo GIP – Grupo Interinstitucional de Pesquisa Corpo e Ancestralidade – dirigido pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Inaicyr Falcão dos Santos (UNICAMP). O evento foi composto por apresentação de pesquisas em andamento, apresentação de estudos cênicos de dança, canto ritual e lançamento de livro pelos integrantes do GIP, LAPETT e pesquisadores convidados. As atividades aconteceram no Teatro Laboratório – ECA-USP com apoio do PRCEU-USP e foram abertas à comunidade em geral.

As pesquisas para o LAPETT, em forma de produção cênica, criadas entre 2011 e 2021 com os integrantes do LAPETT, sob a minha direção e coreografia, constituem

o repertório do grupo e terão seus títulos, datas e impressões fotográficas apresentados a seguir:

- *Momento (s) de Silêncio* - (1ª versão, 2011 - 2ª versão, 2012)
- *UNTERWEG(S)* - (1ª versão, 2013 - 2ª versão, 2014)
- *VÃO(S)* - (1ª versão, 2015 - 2ª versão, 2016)
- *FRAGMENTO(S)* - (2017)
- *CAMINHOS - 1998-2017* - (2017) (Parceria com o Núcleo Dédalos)
- *CAMINHOS Lecture Performance* (1ª versão, 2018 - 2ª versão, 2019) (Parceria com o Núcleo Dédalos)
- *Gestos Transitantes* (2019) - (Parceria com o Núcleo Dédalos)
- *1º DE ABRIL* - (2019)
- *1º DE ABRIL - #criandonaquarentena* - Vídeo (2020)
- *Gestos Transitantes #Do que você tem Saudade?* Vídeo (2020) - (Parceria com o Núcleo Dédalos)
- *CAMINHOS Lecture Vídeo Performance* (2020) - (Parceria com o Núcleo Dédalos)
- *Gestos Transitantes em Campo Expandido - Ensaio Aberto* (2020) - (Parceria com o Núcleo Dédalos)
- *Gestos Transitantes em Campo Expandido* (2021) - (Parceria com o Núcleo Dédalos)
- *1º DE ABRIL através de novas tecnologias* (2021)

## Impressões fotográficas

**Figura 1** - *Momento(s) de Silêncio*.



Foto: Sílvia Machado, 2011.

**Figura 2 - UNTERWEG(S).**



Foto: Silvia Machado, 2013.

**Figuras 3 e 4 - VÃO(S).**



Foto: Stella Bonici, 2015.



Foto: Stella Bonici, 2015.



**Figura 5 - FRAGMENTO(S).**



Foto: Arquivo da autora, 2017.

**Figuras 6 e 7 - CAMINHOS 1998-2017.**



Fotos: Claudio Etges, 2017.



**Figura 8 - Gestos Transitantes.**



Foto: Nanah D'Luize, 2019.

**Figura 9 - 1º DE ABRIL.**



Foto: João Gabriel, 2019.

O LAPETT atua através da pesquisa acadêmica teórico-prática, sempre dialogando com as investigações dos seus integrantes, desenvolvidas no departamento de Artes Cênicas da USP, que no momento estão sob a minha orientação. Partes das pesquisas dos integrantes do LAPETT podem ser lidas no livro *Trajétórias em construção: Escritos cênicos dos pesquisadores do LAPETT* (Editora

Prismas, 2016) e neste e-book: *Dança(s), lugares e paisagens: Escritos cênicos dos pesquisadores do LAPETT*, do qual este ensaio faz parte.<sup>16</sup>

Com base em todas as atividades que foram até aqui apontadas, acredito que seja possível perceber que entre os objetivos mais fortes trazidos à tona com o trabalho do LAPETT está a tentativa de contribuir tanto no aprimoramento técnico, teórico e artístico dos seus integrantes como, também, levá-los a praticar diálogos com comunidades externas à Universidade e com outros pesquisadores.

O núcleo artístico, que foi o pilar inicial do grupo, tem como maior interesse tecer um contato aprofundado com a técnica de dança moderna alemã (*German Dance*), na qual estão solidificados os fundamentos para a metodologia artístico-pedagógica que desenvolvo desde o ano de 1985, a partir das experiências que venho somando à minha trajetória. Além disso, os integrantes do núcleo artístico participam das diferentes peças coreográficas e experimentações cênicas que temos criado em diálogo com outras linguagens artísticas. Integram esse núcleo, por diferentes períodos, estudantes da graduação em Artes Cênicas (CAC) e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP, onde o grupo está sediado. E, por períodos específicos, já tivemos uma aluna da Pós-graduação em Artes da UNICAMP, uma aluna intercambista da Alemanha, uma aluna que cursava artes cênicas na UNESP e uma aluna que cursava artes visuais na USP. Como já sinalizado, o nome e período correto de todas as pessoas que participam ou participaram do LAPETT estão listados na **Tabela** denominada: *Integrantes do LAPETT entre 2011 e 2021* no final deste livro.

O grupo também tem dado abertura para outros alunos de graduação em artes cênicas do nosso departamento mais interessados em desenvolver pesquisas de Iniciação Científica, Tutoria Acadêmica-científica<sup>17</sup> ou mesmo alunos ingressantes, que chamamos carinhosamente de *Juniors* e que estão em um nível inicial no campo da dança.

---

<sup>16</sup> Ao final desta publicação, há tabelas que registram um panorama das pesquisas orientadas e dos orientandos em diversos graus e/ou participantes do LAPETT ao longo da década de existência do grupo de estudos.

<sup>17</sup> Tutoria Acadêmica-científica – o programa de tutoria é parte da política de valorização do ensino de graduação e integra o conjunto das ações destinadas ao apoio à permanência e à formação estudantil na Universidade de São Paulo. O professor, na condição de mentor, acompanha um aluno durante os primeiros semestres de graduação, ajudando a inseri-lo no ambiente acadêmico e de pesquisas. O Programa teve sua existência entre 2012 e 2013.

Alguns integrantes preferem participar do LAPETT por um viés mais tecnológico, se pudermos chamar assim. Fazem a assistência técnica nos ensaios e apresentações, ficando de certa maneira realmente responsáveis, nos ensaios, pela instalação e desmontagem dos aparelhos de som, pelo manuseio das músicas, normalmente pesquisadas por mim, e que se transformam em trilha sonora para as peças, como foi o caso de Ametonyo Silva (2013-2014), Christian Martins (2016-2018) e João Crepschi (2019-2020). Outros alunos se interessam em pensar o desenho de luz para a nova criação e também pela operação da luz nas apresentações, como Felipe Boquimpani (2011-2013), Leticia Oliveira (2017), Lucas/Luana Joia (2018-2019) e Ametonyo Silva (2019-2020). Funções estas que ganham, a cada ano, mais importância. Para todos, sem exceção, é estabelecido que façam a aula prática de dança ministrada por mim, que é a parte inicial de cada dia de trabalho, ou a aula dos professores convidados. E este fato, somado à superação e aos avanços técnicos que lentamente vão sendo atingidos, por mais inacreditável que pareça, é, na maioria dos casos, mais uma motivação para estar ou permanecer no grupo.

O núcleo teórico, o qual chamamos de LAPETT-T, é composto pelos meus orientandos de iniciação científica, mestrado, doutorado, pós-doutorado e pesquisadores convidados ou intercambistas. Temos reuniões do grupo a cada três semanas ou uma vez por mês. Nestes encontros, que têm a duração de quatro horas, acontecem discussões de textos pré-selecionados, atualização do estado da arte da pesquisa de cada um dos orientandos com apresentação oral e uma apresentação maior, em forma de um pequeno seminário, quando o orientando que está com a pesquisa mais adiantada a apresenta ao grupo. Depois das apresentações maiores ou menores, sempre abrimos para discussões mais aprofundadas, que servem para todos os orientandos e suas dúvidas. Os orientandos trocam bibliografias atualizadas e também aproveitam as reuniões como uma plataforma para externarem, além das dúvidas, suas inseguranças, comuns neste caminho solitário das pesquisas pós-graduadas. Contudo, também são observados os progressos, os entendimentos e, lentamente, nossas reuniões vão entrando, realmente, para o calendário semestral do grupo de orientandos, que começam a percebê-las como positivas e

significativas. No período da Covid-19, temos tido alguns artistas convidados<sup>18</sup>, que nos honram com sua presença virtual nessas reuniões, para discussões e trocas muito ricas.

A partir das pesquisas do núcleo de integrantes do LAPETT, iniciações científicas, monografias, dissertações, teses e pós-doutorados têm sido desenvolvidos, apresentados e defendidos. Dos mesmos autores, artigos foram publicados em diferentes periódicos nacionais<sup>19</sup>, apresentações orais e práticas foram realizadas em diversas edições de eventos acadêmicos nacionais<sup>20</sup> e internacionais<sup>21</sup>. Tomam parte das reuniões do LAPETT estudantes de graduação, pós-graduação e profissionais das artes da cena.

Outro dia, em julho de 2020, em conversa informal com a Professora Marília Velardi, revisitando todo este trajeto que vem sendo percorrido pelo LAPETT e os seus integrantes, Velardi me chamou a atenção sobre o papel que o grupo tem como agregador, como espaço geográfico no qual há encontros, mapas são traçados, percursos são definidos, relações criam relações. É o território que nos acolhe, que promove, que tem vida e se molda, que cria e ultrapassa fronteiras.

E eu não me canso de dizer que o LAPETT é um território onde eu tenho um grande prazer de estar para criar, trocar e aprender muito com os seus integrantes.

## Transmissibilidade

“O que pode (e frequentemente precisa) permanecer daquilo que se inscreve no repertório, nas práticas não arquivais? Somos a continuação de alguma coisa, assim construímos nossa identidade/pesquisas e

---

<sup>18</sup> Como exemplo, posso citar os coreógrafos e bailarinos mineiros, radicados na Alemanha há 17 anos Wagner Moreira e Helena Fernandino que vieram, em maio/2020, falar do seu trabalho virtual – *Invitation to Dance*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t1s4LI-bBEc>. Acesso em: junho/2021.

<sup>19</sup> Como: Sala Preta (USP), AspaS (USP), OUVROUVIR (UFU), Urdimento (UDESC), Revista Brasileira dos Estudos da Presença (UFRGS), Moringa Arte do Espetáculo (UFPB).

<sup>20</sup> Como: ANDA (Associação Nacional dos Pesquisadores de Dança), ABRACE (Associação Brasileira de Artes Cênicas), SPA-ECA-USP (Seminário de Pesquisas em Andamento), IX Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas (LUME).

<sup>21</sup> Como: Congresso Internacional "Criadores Sobre outras Obras", Lisboa/Portugal – 2012 e 2019; International Federation for Theatre Research (IFTR), Estocolmo/Suécia – 2016, São Paulo/Brasil – 2017, Belgrado/Sérvia – 2018; Congresso Internacional FILOSOFÍA DE LA DANZA, Madrid/Espanha – 2017; e Dance Studies Association (DSA), Evanston/USA – 2019.

lapidamos as heranças adquiridas ao longo dos afetos encontrados. Nesta perspectiva, é importante ter pessoas comprometidas com o propósito da transferência, de dar sentido ao 'velho', estar disposto a conduzir em si o secreto do outro, para então transcender a transmissão do movimento.”

**Luiza Banov** (2020, p. 211)

A transmissão é uma ação que venho praticando desde que comecei a ministrar a minha primeira aula, aos 15 anos, no longínquo ano de 1975, para crianças do Jardim de Infância “Meu Sossego”, na cidade de Porto Alegre, mas, com certeza, naquela ocasião não pensava conscientemente sobre este ato. Hoje, pesquiso a transmissão, a transmissibilidade e suas atualizações como um grande tema nas ações de passagem de uma linguagem, de uma caligrafia, para os alunos, pesquisadores e artistas com quem tenho dialogado mais frequentemente.

Através de aprendizados de técnicas ou coreografias que tiveram meu corpo como primeiro habitat, transmito as movimentações para estes jovens corpos, discorro sobre as movimentações e as técnicas de dança cênica que transitam pelo tempo e pelo espaço assim como acontecia nas sociedades primitivas e sua oralidade.

A artista do corpo, pesquisadora e colega Andréia Nhur, com quem já dividi inúmeras vezes as disciplinas de Poéticas do Corpo e da Voz I e II, e Poéticas da Atuação I, no Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, a partir de suas observações da minha atuação em sala de aula complementa:

Em suas aulas na graduação em Artes Cênicas – e também nos treinamentos que conduz para os integrantes do LAPETT – é frequente ouvir Pereira referir-se a conceitos aprendidos com mestres da Folkwang Hochschule. Esses conceitos estão imbricados num fazer que se repete, a cada aula, na constituição de um tipo de mobilidade. Quem cursa suas aulas tem a impressão de estar, por uma hora e meia, vinculado a uma grande cadeia de mestres e discípulos. Não se trata apenas de repetir movimentos que, consagrados pelo uso, remetem-se a uma estética já categorizada na gaveta da “dança moderna”. O que está em jogo é a transmissibilidade entre corpos que compartilham uma tradição. Como a aprendizagem não é unilateral, aquele saber que veio de outro tempo-lugar se altera, sempre que se atualiza em movimento. (NHUR, 2016, p. 23-24)

Meu trabalho, e já tenho publicado em outros textos, equipara-se a um tipo de “história corpo-oral” (PEREIRA; BANOV 2019) por ser a tessitura de várias

informações que recebi de outros mestres. Meu corpo tatuou algumas informações, na sequência, filtrou várias delas e passou a transmitir para outros corpos, e assim acredito que os novos corpos repassarão e multiplicarão estas informações para outros, *ad infinitum*.

Ou nas palavras de Nina Ricci (2020):

Eu adoro dançar no LAPETT. Gosto de fazer parte desse grupo, dessa história, sinto que estamos dando continuidade à trajetória da Sayô e é uma honra fazer parte disso, sinceramente. Nem sempre a gente se dá conta, mas fazemos parte de toda essa pesquisa que ela tem com a transmissibilidade, ancestralidade, com a German Dance. Também gosto da possibilidade de conhecer pessoas novas que passam por ali. E os processos criativos sempre trazem novos ares, novas formas de relação. É algo que engaja muito todo mundo.<sup>22</sup>

O fato de uma partitura coreográfica ser transmitida e experimentada por diferentes corpos é, por si só, um grande laboratório de estudos, onde as diferentes fruições, facilidades e dificuldades de captar os movimentos abrem espaços para muitas indagações. Gosto muito de observar como cada corpo resolve a equação/partitura coreográfica sugerida por mim. O momento em que a pessoa respira, quando “pensa com a cabeça” e, então, quase sempre “trava”. Ou quando a pessoa troca o peso, desliza pela música e começa a incorporar a partitura de movimentos recebida e fazer “seu” aquele texto.

Em se tratando de transmitir especificamente uma coreografia criada anos antes, acredito ser desejável que o lado histórico também seja valorizado, abrindo a possibilidade para que essa obra, concebida há muitos ou há alguns anos, seja revisitada, reestudada e trazida para a atualidade. A possibilidade da obra ser reanalisada e de que novas discussões possam ser abertas a partir de vários outros pontos de vista me interessa muito, e me dá uma ideia de continuidade.

Ou, como nos sugere Klein (2018, p. 398),

É preciso ter pessoas dispostas a acolher algo, dar sentido, atribuir significado, conceder importância, cuidar e conduzi-lo ao futuro. Ou seja, a transmissão tem a ver com transferência, tradição, tradução, disseminação e distribuição.

---

<sup>22</sup> Graduada em Licenciatura em Teatro pela ECA-USP. Integra o LAPETT desde 2014 como Atrizbailarina, pesquisadora, e artista gráfica. Atua em parceria com o Núcleo Dédalos desde 2019 em diferentes projetos.

## Dramaturgia dos Afetos...

“Sinto que o LAPETT é esse espaço onde a dança torna-se afeto e o afeto transforma-se em dança. Por esse movimento de afeto-dança/dança-afeto, vivencio os momentos de ensaio, produção e compartilhamento com as/os colegas de modo a desejar mais e mais a cada encontro. Esse laço de trocas e ao mesmo tempo singelas demonstrações de afeto percorreu todo o processo de ensaios. Há, de alguma forma, uma compreensão, que foi adquirida aos poucos pelas/os novas/os integrantes e já compartilhada pelas/os antigas/os de que não há troca de experiência no LAPETT que não perpassa o campo da afetividade com o que está sendo passado e vivenciado. O modo de tratar o conhecimento da técnica e a técnica do conhecimento através desse viés é algo que destaco como lembrança significativa dentro das horas de criação e estudo cênico.”

**Diego Camelo**<sup>23</sup> (05/2020)

Creio que eu sempre acreditei em um tipo de arte que integrasse a vida e a arte, mais especificamente as afetividades que a vida nos oferece. É claro que eu ia vivendo a minha vida de jovem estudante e que frequentava a escola de ballet também, um dia depois do outro, e não imaginava construir nenhuma filosofia, conceito ou tese sobre o que eu estava vivendo. Contudo, percebia que as professoras e os professores que mais me inspiravam e me tocavam com os seus ensinamentos, não apenas ministravam suas aulas, eles também criavam uma ponte entre o seu ofício e os saberes que possuíam, e a reverberação disso para com os seus discípulos. E para tanto, eles investiam uma grande dose de afetividade nas suas ações e nas relações que eram criadas com os seus alunos, o que eu sempre apreciei muito.

Mas vamos pensar um pouco sobre cada uma das duas palavras, **dramaturgia** e **afeto**, que compõem esta expressão com a qual me relaciono. A palavra dramaturgia, em seu sentido mais genérico, segundo PAVIS quer dizer:

[...] é a técnica (ou poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente a partir de um sistema de princípios

---

<sup>23</sup> Graduado em Licenciatura em Teatro pela ECA-USP. Integra o LAPETT, desde 2016, como Atorbailarino e pesquisador. Foi monitor da disciplina poéticas do Gesto e da Palavra II (2020).



abstratos. Esta noção pressupõe um conjunto de regras especificamente teatrais cujo conhecimento é indispensável para escrever uma peça e analisá-la corretamente.  
(PAVIS, 2007, p. 113)

A dramaturgista belga Marianne Van Kerkhoven (1943-2013), conhecida por suas colaborações com artistas da dança e, em especial, com a também coreógrafa Anne Teresa De Keersmaeker (1960), oferece-nos uma visão um pouco mais aberta quando escreve,

A dramaturgia como há pouco tempo chamamos – está claramente, na base de toda criação artística, quer se trate de montar uma peça ou de dar um concerto. Nós lidamos o tempo todo com dramaturgia, até quando nós não lidamos com ela. Desde que se saiba no que consiste a dramaturgia, pode-se vê-la e encontrá-la em todos os lugares. É uma continuidade.  
(2016, p.18)

Se até certo momento histórico a dramaturgia era considerada como a elaboração de um texto que poderia depois ser aprendido por atores e, conseqüentemente, apresentado para um público, com o passar do tempo, este vínculo específico que a dramaturgia tinha com o teatro foi se desprendendo e se alargando, e dessa forma, atualmente podemos enxergar essa escrita também como um “texto” cênico ou texto corporal, texto-partitura coreográfica. Assim, ações, verbos, diferentes qualidades de palavras, músicas, imagens etc. poderão compor o que estaríamos associando com dramaturgia nos dias de hoje.

Kerkhoven (2016, p. 183) vai mais longe e nos diz, ainda,

[...] o tipo de dramaturgia com o qual me sinto ligada, e que tentei explicar tanto no teatro como na dança, tem um caráter de “processo”: escolhemos trabalhar com materiais de origens diversas (textos, movimentos, imagens de filmes, objetos, ideias, etc.): o “material humano” (os atores/os bailarinos) é decididamente o mais importante; a personalidade dos “performers”, mais do que suas capacidades técnicas, é considerada como fundamento da criação. O encenador ou coreógrafo se lança no trabalho com esses materiais: durante o processo de ensaio, ele/ela observa como esses materiais se comportam e se desenvolvem; é somente no final desse processo que aparece lentamente um conceito, uma estrutura, uma forma mais ou menos definida: essa estrutura final não é conhecida de antemão.

Para mim, no meu trabalho, é bem similar com o que Kerkhoven sugeriu na citação escrita acima. Especialmente quando estou conduzindo as aulas ou os ensaios para uma nova peça com os integrantes do LAPETT, vou percebendo seus

progressos, o quanto se entregam à proposta, quando estão um pouco perdidos ou tendo dificuldades. As perdas, normalmente, estão relacionadas com dificuldades que estão passando, momentaneamente, quase sempre muito pessoais. Algumas vezes sinalizam para mim, outras vezes tenho que estar muito perceptiva para intuir que algo não está bem. Na maioria das fases do processo criativo, sou eu quem tem que sinalizar, “atirar a primeira pedra”, outras vezes eles se enchem de coragem e pedem para conversar comigo, particularmente. E ainda existem os momentos em que, novamente, sou eu quem tem que abrir para o grande grupo alguma inconstância que esteja percebendo entre eles ou com a maneira que estão se relacionando com as propostas cênicas. E, então, a maioria dos integrantes tenta verbalizar as inseguranças ou dificuldades que estão passando no momento, que podem ser pessoais ou de entendimento da proposta propriamente dita.

Estas intervenções não são “terapêuticas”, inclusive não tenho esta formação, mas são uma maneira de estarmos, na maioria do tempo, todos o mais conectados possível.

Explico isto porque, na sua quase totalidade, os integrantes do LAPETT são jovens em formação. Muitos deles nunca fizeram parte de um grupo profissional/acadêmico no qual, no mínimo, é esperada a sua presença **sempre**, em todos os ensaios. E, na atualidade, com toda a fragmentação das agendas destes integrantes, nem sempre está claro que o grupo precisa da presença de cada um deles em TODOS os encontros para que o processo encontre algum “norte” e se desenvolva com certa homogeneidade e poesia.

A segunda palavra é **afeto**. É comum dizermos que todo ser humano é um ser afetivo. Mesmo que durante séculos, a maioria das pessoas tenha sido quase forçada a deixar seus afetos e emoções em um segundo plano. No mundo moderno, a afetividade muda um pouco seus parâmetros e mesmo que os atores sociais, ainda em geral, racionalizem seus afetos, intuimos que, para o ser humano ser mais bem compreendido, é também preciso que seja levada em conta a dimensão do afeto.

Mas o que seria afeto?

Na linguagem usual, quando se fala de afeto o associamos com carinho ou formas de afetividade em um sentido positivo. Mas não é somente isso, o afeto está muito mais ligado ao verbo afetar, àquilo que me afeta, àquilo que mexe comigo, ao

que me move. Seja de uma maneira positiva ou de uma maneira negativa. E para que tenhamos tempo de perceber estes afetos, precisamos olhar para nós mesmos com mais frequência do que normalmente olhamos. Mesmo que não exista uma fórmula que possa prever que coisa ou situação irá afetar mais ou menos cada pessoa, é interessante que exista um espaço para a subjetividade pessoal, um espaço para que somente a pessoa possa dizer o que está acontecendo, o que ela está sentindo e/ou se afetando.

Depois de entender o significado de cada uma das palavras, me senti livre para me apropriar delas e, mais do que criar um conceito, pensei em me utilizar de uma denominação poética sobre dois elementos que abarcam muito bem a atividade que exerço ao ministrar as aulas, coreografar, ensaiar com os integrantes do LAPETT e suas ramificações. As ramificações são os novos núcleos<sup>24</sup> que vão se formando com integrantes ou ex-integrantes do LAPETT nos quais, de uma maneira ou de outra, sou convidada para atuar como coreógrafa convidada, professora, orientadora artística, provocadora ou observadora.

É neste sentido que tenho me amparado na expressão “dramaturgia dos afetos” como um ancoradouro para o modo como penso estar trabalhando e me relacionando com os artistas e alunos que estão próximos a mim e do meu trabalho. É como a química entre as movimentações ou, pelo menos, as tentativas de movimentações feitas por aqueles corpos e “a origem”, que seria os movimentos que eu trago inscritos no meu corpo, de uma língua que, de palavra em palavra, de movimento em movimento vou desmistificando para eles, que vão se apropriando. Para mim, me sinto mais à vontade em dialogar com pessoas que por alguma afetividade nos conectamos. Houve acasos nestas conexões, e/ou na maioria dos casos o aluno, o bailarino, o artista se aproximaram por algum viés do meu trabalho e conseqüentemente de mim. Por isto que não consigo deixar o grupo LAPETT “aberto” para todas as pessoas que se interessam, ou acham que querem trabalhar com dança teatral, porque será necessária uma conexão “especial”. Não existe uma dança “na nuvem” que qualquer um vem e baixa, se apropria e sai por aí se utilizando sem estar conectado, de alguma maneira com o início. Sem saber de onde vem ou de toda a energia que foi gasta para que este conhecimento atravessasse oceanos para chegar a novos corpos e, assim, poder seguir reverberando. (PEREIRA, Sayonara apud BANOV, Luiza, 2020, p. 73-74)

---

<sup>24</sup> Uma destas ramificações é a parceria com o Núcleo Dédalos de Piracicaba-SP dirigido por Luiza Banov. Entre os projetos mais significativos que participei destaco: *...labirintos intermitentes...* (2017), no qual atuei como provocadora e professora de dança moderna para o elenco; *Gestos Transitantes* (2019), em que atuei como diretora artística e coreógrafa e participaram também dois integrantes do LAPETT. Em 2020, o projeto seguiu se desenvolvendo virtualmente, resultando em um vídeo, e em 2021, através de um PROAC-Lei Aldir Blanc o projeto realizou a temporada virtual *Gestos Transitantes em Campo Expandido*.

Rastreando, então, todas as produções coreográficas realizadas pelo LAPETT nesta última década, percebo que os temas dançados em todas as minhas peças são sempre os mesmos. O amor, o desamor. A amizade, o companheirismo. A nostalgia, as saudades. O abandono. Os jogos da infância. As viagens. Os trânsitos e todos os rastros que são deixados. Pedacos de vidas que ficam tatuadas nos nossos corpos, nas nossas memórias, nos nossos movimentos. Às vezes nem sabemos que eles já nos pertencem, que herdamos não consanguineamente, mas de tanto estar com aquele autor, mestre; e hoje eu também posso dizer que sou afetada pelas ações, pelas vivências que tenho com os meus alunos/intérpretes/parceiros, grandes fonte de inspiração. Acho que acabamos, na maioria das vezes, falando de temas que tocam, de alguma maneira, os seres humanos contemporâneos que conhecemos. Tanto tempo já passou e, mesmo assim, eu ainda sinto o mesmo friozinho na barriga, como se fosse a primeira aula que vou dar, o primeiro ensaio que vou dirigir, o primeiro trabalho que vou estrear. Mesmo assim, e por tudo que foi “ensaiado” até aqui, percebo que por mais que eu guie, que eu observe, que eu escute, que eu dê a última palavra, só posso ter criado todas as cenas poéticas que criei porque aqueles corpos responderam às minhas provocações, ideias, sugestões e complementaram tudo com a sua própria dança. Mesmo que felicidade não seja uma situação que se possa congelar e se tratar apenas de momentos vividos, a cada nova peça colocada em cena com os integrantes do LAPETT, tenho a impressão de que o elenco sempre me faz acreditar que, através da dança feita pelos seus corpos: “faremos fogo juntos”, ainda que seja apenas por alguns instantes.

E eu sou grata.



Foto: Pedro Henrique, 2019.

**Figura 11** - Agradecimento com elenco e colaboradores de *GESTOS TRANSITANTES*;



Foto: Acervo da autora com Pedro Henrique fotografando, 2019.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANOV, Luiza. **Grafias da dança em deslocamento** – experiência, memória e transmissibilidade. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes. USP. 2020.

KERKHOVEN, Marianne Van. O Processo Dramatúrgico. *In*: CALDAS, Paulo e GADELHA Ernesto. (Org.). **Dança E Dramaturgia(s)**. São Paulo: Editora Nexus, 2016.

KLEIN, Gabriele. Transmitir a Dança: legado e tradução das coreografias de Pina Bausch **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 8, n. 3, p. 393-420, jul./set. 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/78975>. Acesso em: setembro/2021.

NHUR, Andréia. O vírus moderno: olhares sobre a experiência do LAPETT. *In*: PEREIRA, Sayonara; OLIVARES, Leticia (Org.). **Trajetórias em construção: Escritos cênicos dos pesquisadores do LAPETT – ECA/USP**. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo. Editora Perspectiva, 2007.

PEREIRA, Sayonara; BANOV, Luiza. LECTURE-PERFORMANCE: Encontrando novos rastros a partir da transmissão da peça CAMINHOS-1998. *In*: SANTOS, Daniel (Org.). **Corpo e Diásporas Performativas**. São Paulo: Paco Editorial, 2019. p. 309-32. Disponível em: [lapettcia.files.wordpress.com/2020/08/sayonara-pereira-e-luiza-banov-lecture-performance-encontrando-novos-rastros-a-partir-da-transmissao-da-peca-caminhos-1998\\_2019.pdf](http://lapettcia.files.wordpress.com/2020/08/sayonara-pereira-e-luiza-banov-lecture-performance-encontrando-novos-rastros-a-partir-da-transmissao-da-peca-caminhos-1998_2019.pdf). Acesso em: setembro/2021.

PEREIRA, Sayonara. Entrevista. *In*: BANOVA, Luiza. **Grafias da dança em deslocamento** – experiência, memória e transmissibilidade. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - ECA-USP. São Paulo, 2020. p. 65-75.

SERTORI, Rafael. **O Intérprete e a criação em dança** – Conversas com seis artistas da cena da cidade de São Paulo. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes - USP, 2016.

VELARDI, Marília. Pesquisa da arte, pesquisa da artista, pesquisa da vida *In*: PEREIRA, Sayonara; OLIVARES, Leticia (Org.). **Trajetórias em construção**: Escritos cênicos dos pesquisadores do LAPETT – ECA/USP. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

## ENTREVISTAS

### **Entrevistas dos integrantes da peça *Gestos Transitantes*, 2019:**

MORETTO, Nadya. Narrativas e primeiras impressões. Mensagem recebida por sayopessen@gmail.com em 30 de maio de 2019.

MORETTO, Nadya. Ensaio. Mensagem recebida por sayopessen@gmail.com em 30 de junho de 2020.

SILVA, Ametonyo. Escritas Processuais dos Gestos Transitantes. Mensagem recebida por sayopessen@gmail.com em 31 de maio de 2019.

SILVA, Ametonyo. Entrevista. Mensagem recebida por sayopessen@gmail.com em 5 de julho de 2020.

### **Entrevistas dos integrantes da peça *1º de ABRIL*, 2019:**

CAMELO, Diego. Entrevista. Mensagem recebida por sayopessen@gmail.com em 4 de maio de 2020.

RICCI, Nina. Entrevista. Mensagem recebida por sayopessen@gmail.com em 5 de maio de 2020.



**I ENTRELUGARES**

# PRÁTICA – PESQUISA – PRÁTICA: INTERFLUXOS E PROCESSOS DE UMA PESQUISA EM MOVIMENTO

*PRACTICE – RESEARCH – PRACTICE: INTER-FLOWS AND PROCESSES OF A RESEARCH IN MOTION*

Luiza Banov

Processo de criação e pesquisa em artes nos parece acontecer em processo de interfluxo contínuo. Da palavra fluxo, reconhecemos algo que segue em movimento e “inter” se referencia ao que está entre uma coisa e outra, numa relação de reciprocidade. Ao nos distanciarmos da tese *Grafias da dança em deslocamento: experiência, memória e transmissibilidade*, realizada na Escola de Comunicação e Artes, ECA/USP e concluída em 2020, algumas reflexões movimentam-nos a escrever sobre o fluxo sinuoso presente na relação arte e pesquisa, como movimentos de água que atravessam territórios em formas de rios. Como verificamos no trabalho referido, foi-se o tempo em que havia práticas artísticas de um lado e a pesquisa acadêmica de outro.

Desde os anos 1980, iniciou-se na Finlândia, estendendo-se principalmente ao Reino Unido e Austrália, bem como na África do Sul, a metodologia *Practice as Research* (PaR) ou Prática como Pesquisa e esta tem sido, desde então, cada vez mais usada em trabalhos tanto de graduação como mestrado, doutorado e pós-doutorado. O professor Robin Nelson (2013), da Universidade de Londres, dedica-se a este campo de conhecimento há mais de duas décadas e afirma que

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

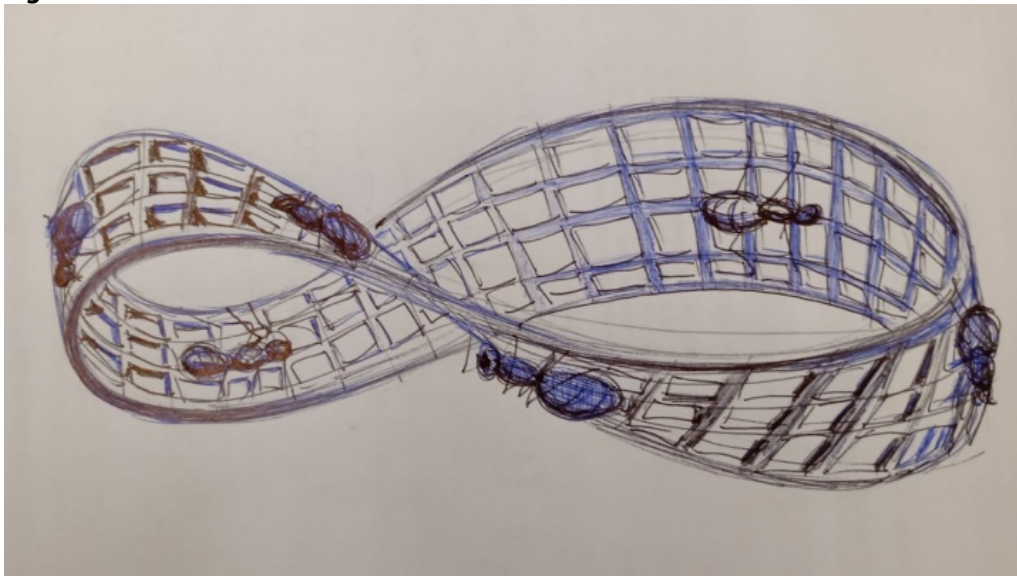
Este paradoxo, ao qual o professor se refere, viria a ser a Pesquisa Performativa na qual os saberes da arte e da academia estariam em intersecção, reconhecendo, assim, teoria e prática como um diálogo mútuo de conhecimento, sendo a prática uma evidência substancial da pesquisa e dissolvendo a “ciência”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



A este diálogo mútuo vislumbramos uma relação entre pesquisa acadêmica e processo de criação em dança semelhante a uma fita de Moebius. Esta fita foi inventada no ano de 1858 pelo astrônomo e matemático alemão August Ferdinand Möbius (1790-1868). Ela permite que percorramos toda a superfície de um trajeto, sem que exista lado de dentro nem lado de fora, aparenta ter dois lados pelo efeito de torção quando, na verdade, tem um só, eles se fundem e revelam a criação um do outro.

O artista holandês Maurits Cornelis Escher (1898-1972) em 1963 criou uma gravura chamada “Banda de Möbius 2”, inspirada neste objeto topológico. Na gravura ele inclui formigas para representar a superfície infinita, figurando a impossibilidade de representar o dentro e fora como espaços antagônicos. Abaixo apresentamos uma ilustração inspirada na gravura de Escher:

**Figura 1** - Fita de Moebius.<sup>1</sup>



Fonte: Desenho de Carlos Henrique N. Banov.

Esta figura faz referência ao símbolo do infinito, pois representa um caminho sem começo e sem fim no qual é possível percorrer toda a sua superfície. Ao percorrermos a figura do infinito é possível reconhecer os movimentos de expansão e de contração, abrir e fechar, inspirar e expirar. Estes movimentos seriam análogos aos processos criativos que acontecem no percurso acadêmico: um mesmo trajeto que se

---

<sup>1</sup> Desenho baseado em ilustração disponível em: <https://marciomariguela.com.br/banda-de-mobius/>. Acesso em: maio 2021.

faz, refaz e não se encerra em si mesmo, sendo refeito novamente. Não há um ponto de partida, não há um ponto de chegada; a pesquisa gera reflexões e indagações que permitem poesia e dança; logo a dança gera pensamento, escrita, pesquisa, que novamente conduzirá a outras danças.

Para estas reflexões compartilhamos os quatro elementos elencados por nós ao longo da pesquisa de doutorado *Grafias da dança em deslocamento: experiência, memória e transmissibilidade*. São eles a experiência, a memória, a transmissibilidade e os deslocamentos.

## Entrelace I \_ Experiência

As experiências compõem percepções da matéria que nos permitem a consciência, é o que nos possibilita a presença de vida. Neste sentido, consideramo-la como gatilho principal do processo de criação e pesquisa acadêmica.

A palavra experiência se origina do latim, *experientia*, e é formada por três partículas: "ex" (fora), "peri" (perímetro, limite) e "entia" (ação de conhecer, aprender). Desta maneira, podemos compreendê-la como a ação de conhecer para além dos limites. É, portanto, romper as bordas, ser atravessado pelos acontecimentos e ser penetrado por eles em todos os sentidos, sem fronteiras. Como bem coloca Bondía (2002), experiência é "aquilo que nos atravessa".

A experiência acontece na dualidade mente e matéria; através da mente associamos os pensamentos, percepções e sensações, sendo a matéria responsável pelas nossas relações com objetos, com o mundo, com os outros. O corpo nos parece ser o canal de acesso do indivíduo para a experiência.

Do ponto de vista sociológico, Hastrup (1996) informa o termo *conhecimento incorporado*, o qual nos parece bastante pertinente para este trabalho, tendo em vista que compreendemos o corpo como *locus* da experiência, aqui reforçamos o corpo como local para ampliar e vivenciar os sentidos. É a partir do corpo que dialogamos com o espaço, que criamos, mantemos, tecemos relacionamentos, o corpo é um canal de acesso do eu com o outro; um mecanismo complexo de diálogo, apreensão e proposição de conhecimento.

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

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

Experiência é sinônimo de experimento; estas palavras se diferem já que uma se amplia para as sensações (experiência) e a outra se conecta mais ao campo da pesquisa/laboratório do acadêmico (experimento), entretanto, nos oportuniza o verbo experimentar. Experimentar leva-nos à relação de análise, de verificação ou conhecimento de algo. Este verbo analítico se aproxima da experiência e suas sensações através de outro verbo, saborear. Saborear diz respeito a se deleitar diante de algo, degustá-lo lentamente. Saborear, conhecer sabores diferentes do que já havíamos conhecido. E os sabores de uma comida revelam a cultura de um povo. Sabores se conectam às memórias. O sabor é uma forma de conhecimento de termos ciência de algo ou alguém. Entre essas palavras, experiência – experimento – sabores – conhecimento, podemos observar um interfluxo de sensações e percepções entre o concreto e o não dito.

**Figura 2** - Sugestão de ingredientes para elaboração de uma receita.



Fonte: BANOVA, L. *Graphias da dança em deslocamento: experiência, memória e transmissibilidade*. Tese (Doutorado) ECA-USP, 2020. Foto: Luiza Banov, 2020.

## Entrelace II \_ MEMÓRIA

A memória conecta nossas experiências mais íntimas a qualquer relação com o externo, seja superficial ou profunda; é algo do íntimo, de dentro, que elucida o externo, o que está fora, o que possibilita um trânsito entre o que se vive e o que se percebe. Essa palavra nos motiva para o entendimento de processos de transmissibilidade na dança, processos estes, que por sua vez nos sinalizam relações estabelecidas entre culturas e entre seres humanos. Para passar adiante, é necessária a premissa de termos a “coisa” em nós mesmos; compreendemos, portanto, a noção de *habitus*<sup>2</sup>, quando a experiência está instaurada. Andar de bicicleta é um exemplo clássico de uma experiência que foi apropriada e se estabeleceu de forma consciente na memória.

Na dança, o movimento e o corpo são, por um lado, funcionalizados em meio próprio por meio de procedimentos coreográficos e, em outro, interagem com outras mídias que fazem parte da produção, como a trama, a música, o projeto do palco, os figurinos e as condições particulares de cada produção individual. Além disso, refletem-se também em documentos, isto é, em registros escritos e em sistemas técnicos de armazenamento (ou seja, gravações, notações de dança, resenhas), e são repassados por meio de memórias corporais. (JESCHKE, 2007, 173. Tradução nossa.)<sup>3</sup>

<sup>2</sup> O conceito de *habitus* foi desenvolvido pelo sociólogo Pierre Bourdieu (1983) e se relaciona com a ideia de como o indivíduo percebe o mundo e incorpora seus sistemas de disposição.

<sup>3</sup> “In dance, movement and the body are, on the one hand, functionalised into a médium themselves by means of choreographic procedures, and on the other, they interact with other media that are part of the

A pesquisadora alemã, Claudia Jeschke (2007) nos alerta para o legado de transferência e permanência da dança, tendo a memória como impulsionadora desta realidade. Porém, que memória seria esta, adquirida pela experiência, impressa no próprio corpo como um arquivo da dança? Da antiguidade aos dias atuais, é possível caminhar por reflexões e investigações acerca da memória.

Teóricos dos estudos culturais, como Halbwachs (1990) e Assmann (2016), trouxeram enorme contribuição para os estudos da memória, conceitos e compreensão que se afinaram desde a década de 1920, podendo, inclusive, elucidar indagações à arte da dança que nos confrontam no que diz respeito à memória. Neste tópico, a memória permeia esta escrita, entrelaçada aos seguintes questionamentos motivadores também sobre experiência, transmissibilidade e deslocamento: momentos históricos podem ser reavivados através de obras de artes? A transmissibilidade de uma obra pode permitir acesso a fragmentos da memória cultural de um tempo?

A extração da linguagem inata e corporal, já na sua elaboração, estabelece uma relação intrínseca com a experiência corpórea, e esta se constitui do sistema sensório-motor; neste sentido, de acordo com Brandstetter (2007), têm-se as pesquisas neurofisiológicas que se interessam em estudar a relação entre o movimento e as atividades cerebrais do homem.

O corpo humano possui como uma de suas mais notáveis características a possibilidade de armazenamento constante dos acontecimentos, ele, por si só, quer o indivíduo queira ou não, arquiva a história e reflete suas vivências daquilo que comeu, do que sentiu, do que viu, dos lugares por onde andou etc. Desde o momento do nascimento, o ser humano é repleto de experiências, ainda não conscientes, as quais o corpo já agrega como história e parte de si, e arquiva para seu conhecimento sensório-motor, “[...] o corpo é sempre o lugar exato onde se dá a percepção, e que a qualidade da percepção do indivíduo depende diretamente de como o seu corpo esteja funcionando [...]” (GELB, 2000, p. 66).

---

*production, such as the plot, the music, the stage design, the costumes and the conditions particular to each individual production. Beyond this, they are also reflected in documents, i.e. in written records and in technical storage systems (i.e. recordings, dance notations, reviews), and they are passed on by means of corporal memories.” (JESCHKE, 2007, p. 173).*

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

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

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

A memória comunicativa estaria representando memórias de curto espaço de tempo, curtos períodos da memória de uma sociedade, ou seja, duraria entre três e quatro gerações. Para a pesquisadora alemã Jeschke (2007), na dança, a memória comunicativa ocorre por meio das aulas, das performances e das comunicações orais.

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

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

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

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

A memória, ainda assim, existe somente no contato com o outro, seja outro sujeito ou os objetos e a natureza em seu entorno. “Para ser capaz de ser recorporificada na sequência das gerações, a memória cultural, diferentemente da memória comunicativa, existe também em forma não corporificada e requer instituições de preservação e recorporificação.” (ASSMANN, 2016, p. 120).

Assmann (2016), portanto, afirma que em todos os estudos realizados sobre todas as sociedades, letradas ou com tradições orais, a memória não duraria mais do que oitenta anos e que, além dessas memórias, estariam os mitos, histórias sobre o mundo, histórias tribais, ou seja, o passado remoto. Entre estas duas memórias, o antropólogo Jan Vansina (1965)<sup>4</sup> definiu como *floating gap*, ou “brecha flutuante” (apud ASSMANN, 2016, p. 120).

A “brecha flutuante” seria o espaço entre a memória comunicativa e a memória cultural; ela é uma rasura, um espaço ainda não definido com tanta clareza, mas que nos revela uma janela perceptiva para o lugar da dança e, talvez, a dança reflita este espaço do entre; entre algo tão individual e, ao mesmo tempo, que se expande para a coletividade, um lampejo de compreensão intuitiva da consciência curiosa secreta,

---

<sup>4</sup> VANSINA, Jan. *Oral Tradition. A Study in Historical Methodology* (Translated from the French by H. M. Wright). London: Routledge & Kegan Paul, 1965.

que dialoga com as impressões corporais das experiências da vida, desta vida presente, mas também dos trajetos de vidas que transitaram por este espaço em outro tempo; quiçá a dança possa fazer uma ponte entre a memória comunicativa e a memória cultural. Gestos, traços perdidos no tempo e a “brecha flutuante” como um imenso rio de lembranças, acontecimentos adormecidos não palpáveis nas palavras, ou documentos arquivados.

O bailarino arquiva todo o conhecimento corporal em si mesmo. Ao longo da aula de dança, o aprendizado temporal, espacial e das dinâmicas acontecem na prática através de repetições e repetições, até que o conteúdo seja compreendido. Esta compreensão é dinâmica e varia de um corpo para outro corpo, de um indivíduo a outro; na maioria das vezes, entretanto, o corpo acaba sendo o único lugar de registro do material.

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

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

Cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. Não é de se admirar que, do instrumento comum, nem todos aproveitam do mesmo modo. Todavia, quando tentamos explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social. (HALBWACHS, 1990, p. 51)

O que se esvai nos processos de passagem, por escolha ou esquecimento, conduz o que de fato se tornará presente nas culturas e no trajeto de identidade e conhecimento da dança na história. O esquecimento, então, seria responsável pela



criação de outra ordem, uma vez que ele interrompe a continuidade da ordem mental, portanto, é responsável pela lembrança e pela memória cultural, tendo em vista seu processo em contínuo desenvolvimento.

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

**Figura 3** - Criação de sabores atravessados por memórias.



Fonte: BANOVA, L. *Graphias da dança em deslocamento: experiência, memória e transmissibilidade*. Tese (Doutorado) ECA-USP, 2020. Foto: Luiza Banov, 2020.

### Entrelace III \_ TRANSMISSIBILIDADE

Muito se fala na dança sobre esta relação de “herança”, de transmissão, da passagem de determinadas linguagens e legados. Observamos que, nas culturas de oralidade primária, ou seja, que têm a oralidade como fundamento de seu saber, o conhecimento se dá, predominantemente, pela imitação, “pois, a repetição e o recurso à memória constituem a base dos processos de transmissão do conhecimento”. (GALVÃO e BATISTA, 2006, parágrafo 37), desta maneira, evidenciamos que em tais

culturas, mediante movimentos rítmicos, todo corpo/indivíduo é convidado a aprender e memorizar o conhecimento.

É neste sentido, que de acordo com Santos (2011), o termo oralitura, cunhado por Ernst Mirville (\*1940) e usado pela primeira vez em 1974, surge como um neologismo que destina um espaço específico para a literatura oral, sem se confundir com a mesma; seria como uma conexão do entre memórias de curto e longo termo, ou seja, uma ponte de acesso da literatura oral para a escrita com via de mão dupla. Desta maneira, o corpo possui em si sua inscrição, sua oralidade transita para outro corpo como conhecimento perene de uma literatura obscura; ainda sem lucidez ou forma de escrita.

[...] o domínio da escrita torna-se metáfora de uma ideia quase exclusiva da natureza do conhecimento, centrada no alçamento da visão, impressa no campo ótico pela percepção da letra [...] Em uma das línguas bantu, do Congo, da mesma raiz, tanga, derivam os verbos escrever e dançar, que realçam variantes sentidos moventes, que nos remetem a outras fontes possíveis de inscrição, resguardo, transmissão e transcrição de conhecimento, práticas, procedimentos, ancorados pelo corpo, em performance. (MARTINS, 2015, p. 64)

Compreendemos que artistas desenvolvem criativamente, há anos, a produção do conhecimento, entretanto, reconhecemos que com a ampliação das artes na academia é necessário nomear conceitos e adaptar a linguagem para essa área. Acoplar o conhecimento, os fazeres e os processos de criação é parte disso. Desta maneira, entender como e onde perpassa toda esta conjuntura é uma oportunidade de apropriação e enriquecimento da própria área das artes corporais. É neste sentido que averiguamos o conceito com o qual almejamos dialogar.

A transmissibilidade, termo impulsionador do presente trajeto, direciona o olhar para o ator que transmite a peça, a obra, o conhecimento; o termo tradução seria uma ação realizada pelo indivíduo que recebe, ou seja, o herdeiro, e não por quem transfere o conhecimento, no caso o artista criador “original” da obra, ou algum sucessor. Compreendemos, portanto, que a tradução estaria relacionada mais com o aprendiz do que com o mestre, e a transmissibilidade mais com o mestre que com o aprendiz.

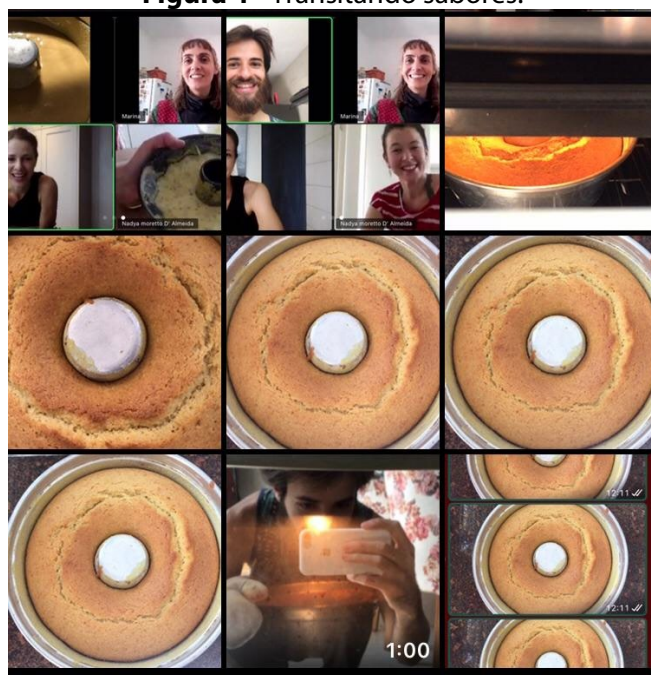
A pessoa que apreende, de alguma maneira, pode vir a ser uma possível condutora e transformadora do conhecimento aprendido, este trânsito estará

relacionado a diversos fatores, desde a ótica pela qual esta pessoa se circunscribe, bem como por suas próprias escolhas, conscientes e/ou inconscientes do relevo dado aos processos de aprendizagens, além disso, o esquecimento é também condutor do que se perpetua no tempo/espço.

A dança, constituída por relações ininterruptas com o mundo, não pode ser analisada no isolamento de quem vive, uma vez que ela é fruto das relações que se tem com o todo; o mundo nunca vai deixar de se relacionar com o indivíduo, ou seja, transformamos o mundo incessantemente, assim como o mundo também nos transforma e é nesse diálogo que a dança se constitui e ganha forma. Em processos de passagem na dança, observamos que a afetividade é um fio condutor dos trajetos, em especial quando a transferência acontece de corpo a corpo, não como uma encomenda ou produto a ser comprado.

O que pode (e frequentemente precisa) permanecer daquilo que se inscreve no repertório, nas práticas não arquiváveis? Somos a continuação de alguma coisa, assim construímos nossa identidade/pesquisa e lapidamos as heranças adquiridas ao longo dos afetos encontrados. Nesta perspectiva, é importante ter pessoas comprometidas com o propósito da transferência, de dar sentido ao “velho”, estar disposto a conduzir, em si, o secreto do outro para, então, transcender a *transmissibilidade* do movimento.

**Figura 4 - Transitando sabores.**



Fonte: BANOVA, L. *Graphias da dança em deslocamento: experiência, memória e transmissibilidade*. Tese (Doutorado) ECA-USP, 2020. Foto: Luiza Banov, 2020.

## Entrelace IV \_ DESLOCAMENTOS

A palavra “deslocamento” nos remete à ideia de espaço, de caminhos e trajetos; ela nos aproxima também da noção de tempo, mas, para além disso, ela nos desafia a pensar no entre, ou seja, no que ocorre entre dois pontos, dois lugares, nas rasuras, fissuras que o tempo/espaço podem revelar. *Deslocamentos* foi a palavra escolhida para costurar o título da referida tese, não por acaso. De alguma maneira, este termo nos orienta a compreender a complexidade que é falar de um conhecimento gestual, transitório, intrínseco e inerente à vida humana na Terra.

O passado – presente por inteiro em cada momento da nossa vida – revela, a cada vez, diferentes aspectos de si mesmo para iluminar com um novo sentido uma situação, ela mesma sempre original e nova, o presente é nada mais que o passado realocado, transfigurado, renovado. Somos eternas repetições de nosso passado, porém cânones em movimento, ao mesmo tempo deslocando-se, condensando-se, revolvendo-se, e pouco a pouco, quase que de forma imperceptível, transformando-nos e modificando nossos ecos.

Assim, as relações transitantes entre passado, presente, futuro, saberes, conhecimento, experiências se revelam por si mesmas nos caminhos da vida/arte, uma não se distinguindo da outra. A arte, em sua sutileza, está permeada de tudo isso. Do que não se diz, do que se percebe, do que se vive sem saber que se vive, da ancestralidade reavivada no corpo e percebida por sentidos não sempre racionalizados. Uma *dancestralidade* pode ser, porque não, o discernimento do que se sabe sem, exatamente, viver este saber. Observamos, em cada medida, que acessar o que foi, da maneira como foi no presente-passado já não é mais possível e nunca o será. Acessamos o que entendemos ser, o que se dá, o que nos toca e o que tocamos, o que acessamos no transitar dos gestos é completamente indeterminado, secreto e só se descobre na busca pelo acesso.

Mas, se o passado está sempre para iluminar e ampliar os sentidos do presente, estaria o futuro à mercê de uma conversa eterna entre o que foi e o que está sendo, para ser o que será? Seguimos na impiedosa sede por comunicar artisticamente o sensível que nos comove; o desconhecido que percebemos; o passado no presente; os trânsitos eternos dos caminhos dos gestos em movimento. Palavras corporais que

ecoam transversalmente no tempo e no espaço; e assim residem neste universo único e são, simplesmente por si mesmas, carregadas de densidades secretas. Elas somente podem ser desarmadas no momento que são refeitas ou permeadas por novos corpos que transitam em movimento.

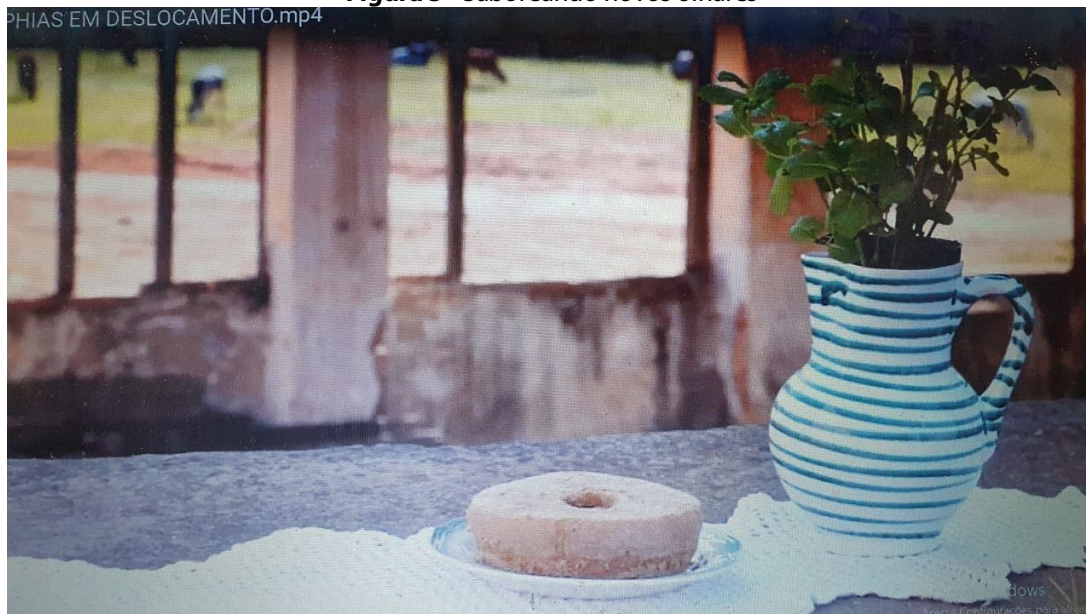
O que interessa é justamente compreender o peso, a potência de penetrar no que existe, zelar *aos que aqui estiveram*. É um caminho que só é permitido aos que se entregam a existir, coexistir com o que já existiu... É simples, mas, ao mesmo tempo, complexo. Não se trata de criar e recriar somente. Trata-se de penetrar no que já foi criado, trata-se de se entregar a momentos, aos encontros, aos acasos, à vida em si mesma para, então, existir uma possibilidade real de criação; somos a síntese das emoções, das ideias, da fusão entre o que se perpetua no tempo/espaço e a materialidade do nosso próprio ser.

O que se desloca, em meio a tantos trânsitos, são a oportunidade e a possibilidade da autonomia, do ser autônomo. O deslocamento que entendemos é o trânsito poético de imagens, concepções que se alastram pela passagem de uma ou várias vidas enquanto nos encontramos neste mundo. Os deslocamentos são desdobramentos do mesmo, que é eternamente inédito. Do corpo que é outro cada dia, da experiência original que, ao estar em outro corpo, espaço, tempo, é nova de novo. Do original que sempre se (re)forma, (trans)forma-se e, na nova forma, é também um lugar de origem.

O conhecimento da dança é vivo como ela. Acontece na própria efemeridade, originalidade, clandestinidade. Em sua potência penetra pelas vias profundas do corpo e transita de corpo a corpo, quase que de forma autônoma. A poesia da dança transita por sua autonomia, liberta de encadeamentos sociais ou de nosso intelecto.

Os processos criativos são como rios voadores, sem margens, mas que transportam umidade e vapor necessários para a terra; assim, os processos de criação também ampliam as possibilidades humanas de se criarem, recriarem, cocriarem, deslocando-se por meio das experiências, memórias, transmissibilidade que perpetuam um legado sinestésico e secreto do qual a vida cada vez precisa de mais.

**Figura 5 - Saboreando novos olhares**



Fonte: BANOVA, L. *Graphias da dança em deslocamento: experiência, memória e transmissibilidade*. Tese (Doutorado) ECA-USP, 2020. Foto: Luiza Banov, 2020.

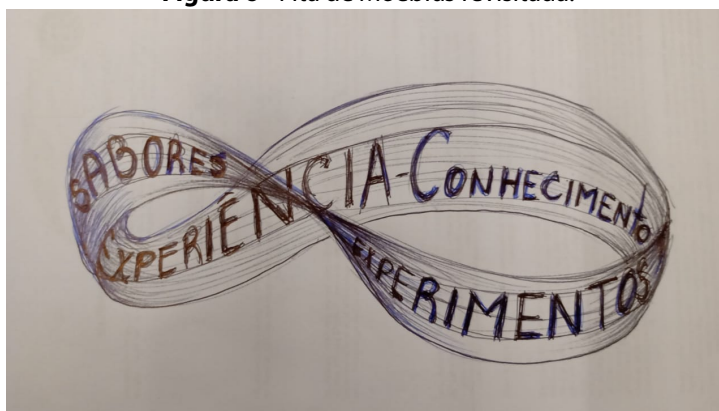
## Desdobramentos de Moebius

Os quatro elementos referidos, experiência, memória, transmissibilidade e deslocamento foram necessários para compreendermos caminhos de outros quatro processos de criação, *CAMINHOS 1998/2017*, *SOPRO* (2011, 2013, 2015), *No coração uma semente* (2015) e *...labirintos intermitentes...* (2017). Esses processos foram disparadores para a reflexão dos rios voadores, ao qual compreendemos com processos criativos e revelados por estes trabalhos; talvez um estudo de caso, uma tentativa de teorizar metodologias, não importa. No caminho de Moebius, o percurso é sem fim. Percorremo-lo incansavelmente e nos deparamos com lugares semelhantes, às vezes temos a sensação de que já estivemos lá.

Ainda assim, o fazer e o refazer permitem que tudo se transforme. Nunca é o mesmo lugar. O lugar se renova diante do nosso ponto em relação ao percurso. Transforma-se diante de novas experiências – experimentos – sabores – conhecimentos adquiridos. Se transforma pelo interfluxo das memórias, das lembranças densas e frágeis ao mesmo tempo. Se renova pela possibilidade de semear novas sementes. Renova-se porque tudo é a mesma coisa, mas, ao mesmo tempo,

diferente. Porque é no fazer, na eterna repetição, como em uma fita de Moebius, que existe a possibilidade do gesto se transformar: formar, armar, desarmar, amar, trans...

**Figura 6** - Fita de Moebius revisitada.



Fonte: Desenho de Carlos Henrique N. Banov.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Rubem. **Variações sobre o prazer**. 2. Ed. São Paulo: Planeta, 2014.

ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. Tradução Méri Frotscher. **Revista História Oral**, v. 19, n. 1, p. 115-127, jan./jun, 2016. Disponível em: <https://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=issue&op=view&path%5B%5D=38&path%5B%5D=showToc>. Acesso em 01 de fevereiro de 2020.

BONDÍA, L. Jorge. Notas sobre a experiência e sobre o saber da experiência. **Rev. Bras. Educ.** [online]. 2002, n.19, pp.20-28. ISSN 1413-2478. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>. Acesso em: 06/02/2019.

BRANDSTETTER, Gabrielli. Dance a culture of knowledge. In: GEHM, Sabine; HUSEMANN, Pirkko; Von WILCKE, Katharina (eds.) **Knowledge in Motion – Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance**. Bielefeld/Germany: Transcript Verlag, 2007.

ERNST, B. **O espelho mágico de M. C. Escher**. Taschen: 2013

GALVÃO E BATISTA. Oralidade e escrita: uma revisão. **Cad. Pesqui.** vol. 36, n. 128. São Paulo May/Aug. 2006. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010015742006000200007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010015742006000200007). Acesso em: 21 de maio de 2019.

GELB, M. **O aprendizado do corpo**. Introdução à técnica de Alexander. Tradução Jeferson Luiz Camargo, São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HALBWACHS, M. A memória coletiva. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, Ed. Revista dos Tribunais Ltda., 1990.

HASTRUP, K. **Anthropological theory as practice**. In: Social Anthropology, vol. 4(1): 75-81. European Association of Social Anthropologist, 1996. Disponível em: [https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/j.1469-8676.1996.tb00315.x?purchase\\_referrer=www.google.com&tracking\\_action=preview\\_click&r3\\_referer=wol&show\\_checkout=1](https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/j.1469-8676.1996.tb00315.x?purchase_referrer=www.google.com&tracking_action=preview_click&r3_referer=wol&show_checkout=1). Acesso em: 13 de março de 2019.

INGOLD, Tim. **Being alive: essays on movement, knowledge and description**. New York: Routledge, 2011.

JESCHKE, C. Re-constructions: figures of thoughts and figures of dance: Nijinsky's Faune. In: GEHM, Sabine; HUSEMANN, Pirkko; Von WILCKE, Katharina (EE.). **Knowledge in motion**. Perspective of Artistic and Scientific Research in Dance. Transcript Verlag, Bielefeld, 2007, ISBN 978-3-8376-1596-8.

JESCHKE, C. Cânone e Desejo: Sete Abordagens para Palestras/Performances Histórico-coreográficas. Tradução: Camila Scudeler. **Sala Preta**, vol. 12, n. 2, dez 2012, p. 4-12. São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57482>. Acesso em: 13 de março de 2018.

NELSON, R. **Practice as Research in The Arts**. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar de memória. **Revista do Programa de Pós Graduação em Letras**. Universidade Federal de Santa Maria. Língua e Literatura: limites sem fronteiras, vol. 26. ISSN Versão Digital: 2176-1485, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>. Acesso em: 18 de junho de 2019.

WOLFRAM RESEARCH. Möbius, August Ferdinand (1790-1868). Disponível em: <http://scienceworld.wolfram.com/biography/Moebius.html>. Acesso em: 02 de set. de 2019.



# MEIOS DE TRANSITAR: A DANÇA E O CORPO RE-ORGANIZAM-SE NO CIBERESPAÇO

*MODES OF TRANSIT: DANCE AND THE  
BODY REORGANIZE ITSELF IN CYBERSPACE*

Nadya Moretto D'Almeida

## 1. O contexto da crise e a busca por novas vias

O ano de 2020 foi um ano sombrio e incerto, não só para nós brasileiros, mas para grande parte da população mundial. A crise sanitária, gerada pelo espalhamento do Sars Cov 2, atingiu de forma contundente a vida de bilhões de pessoas em diferentes localidades, regiões, classes sociais, credos e etnias, e afetou de diferentes formas e intensidades suas vidas, sua saúde física e mental, seu trabalho, seu cotidiano, suas tarefas diárias, causando, de alguma forma, uma vulnerabilidade social em diferentes graus. Este estado de atenção iniciou-se em 2020 e estende-se até o presente momento no Brasil e em outras partes do globo. Hoje temos o entendimento de que, embora pareça ser esta uma situação de calamidade mundial, a crise advinda do espalhamento de um coronavírus se deu e se dá de maneiras diferentes ao redor do mundo. Desta forma, de acordo com as reflexões de Helena Katz (2020), não usaremos aqui a palavra *pandemia* para nos referirmos a este momento, estando de acordo com as considerações apresentadas por Katz em seu artigo "Pandemia: porque não usar" (2020), em que a autora, aponta uma discordância em se entender a crise sanitária como global, uma vez que o contexto sócio-econômico-cultural determina a maneira pela qual determinada população será impactada por um evento de escala mundial.

Hoje, por exemplo, estamos associando, em uma única palavra, duas situações distintas. Uma, é a ação, de alcance 'pan', do coronavírus SARS-CoV-2, que causa a doença Covid-19, e que contamina regiões distintas do

mundo e mata cidadãos em todas elas, pois as suas mutações não estancam a sua proliferação, nem tampouco, parece, uma possibilidade de recontaminação; e a outra, diferente desta, é a condição para que isso ocorra, e essa condição não é 'pan', mas estritamente local, pois se estabelece de formas distintas, relacionadas às características das políticas de saúde e da situação da desigualdade social de cada ambiente no qual age. (KATZ, 2020)

No caso do Brasil, a crise sanitária atinge a população de forma diferente do que em outras partes do planeta e, ainda, sendo um país altamente desigual, essa crise é mais severa em algumas partes do país e regiões onde os recursos são mais escassos. Pontuando aqui essas diferenças, passamos a dialogar a partir do ponto de vista de uma pesquisadora e bailarina da cidade de São Paulo para quem a crise sanitária trouxe algumas mudanças na maneira de pensar/fazer dança nesse momento. É a partir desse ponto de vista que este artigo pretende trazer uma reflexão sobre como é possível seguir com a dança em tempos de crise sanitária e distanciamento social e as questões que perpassam o corpo que dança neste tempo e lugar.

## 1.1 A dança no contexto de crise

Quando, em meados de março de 2020, já se espalhava pelo Brasil a ideia e a necessidade de fazermos o distanciamento social, ainda não se tinha o entendimento de que este período seria longo. Mas o tempo foi passando. Com o avançar dos dias, muitos artistas intensificaram suas atividades nas redes sociais com postagens de vídeos onde criavam e dançavam no espaço do confinamento, ao mesmo tempo em que muitos espetáculos e eventos eram adiados ou cancelados. Começava a ficar claro que os palcos demorariam a serem ocupados novamente. Os ensaios e produções tiveram que ser interrompidos. Logo, projetos mais elaborados começaram a ganhar forma nas redes sociais. Vídeos editados permitiam aos bailarinos dançarem juntos novamente, se não no palco, pelo menos na mesma tela. Muitos grupos e companhias de dança fizeram suas ações. Alguns liberaram registros de suas peças em vídeo na íntegra em plataformas como Youtube e Vimeo, outros recriaram versões para vídeo de suas peças ou fizeram novos experimentos no seu espaço de confinamento. Essas ações e vídeos são, de certa forma, um registro do

pensamento de um momento e de como os artistas buscavam uma continuidade apesar do rompimento. Dentre as iniciativas, uma bastante emblemática nos chamou a atenção, exatamente porque naquele momento trazia de forma bem humorada uma espécie de negação dentro desta ação. Em uma produção videográfica de aproximadamente dez minutos, a companhia Ballets de Monte Carlo criou um vídeo intitulado *“WAKE UP!” Les Ballets de Monte Carlo Emerges from Confinement*.<sup>1</sup> Nesse vídeo, publicado em meados de maio de 2020, podemos ver os bailarinos em conflito com seus espaços privados tentando de alguma maneira manter uma rotina de aulas, de ensaio, de alguma forma manter o seu trabalho em tentativas atrapalhadas e nada gloriosas.

*It is hard to speak with a mask. It is hard to dance without space, without friends, without musicians, without technicians, without a theatre. Wake Up!*<sup>2</sup>

*As we slowly emerge from confinement, we have realized that dance is an art unlike any other. Movement needs flesh and space to exist. To reduce the space for a dancer is to deprive them of their body, for an apartment can never be a stage and a wall can never be a partner.*<sup>3</sup>

Para o diretor e para os bailarinos do Ballet de Monte-Carlo a estrutura que a companhia podia ter acesso antes da adoção das medidas de distanciamento eram fundamentais para que eles continuassem a realizar seus trabalhos. Havia um certo esgotamento no ar. Um esgotamento do corpo no confinamento, um esgotamento do indivíduo que sente-se compelido a continuar a criar por múltiplas razões e cuja ação de produzir pode gerar questões entre o que é possível fazer, o que é preciso fazer e o que é desejado fazer. É a partir destas escolhas que os artistas da dança foram construindo, ao longo deste período, diversas respostas e antirrespostas que podem nos ajudar a pensar sobre a dança para além deste tempo de crise e vislumbrar possíveis rumos para esta arte.

---

<sup>1</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=TVqzPgo36\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=TVqzPgo36_4). Acesso em: 03/06/2020.

<sup>2</sup> “É difícil falar com uma máscara. É difícil dançar sem espaço, sem amigos, sem músicos, sem técnicos, sem um teatro. Acorde!” Tradução nossa de texto dito pelo diretor e coreógrafo Jean-Christophe Maillot (1960) na abertura do filme *“WAKE UP!” Les Ballets de Monte Carlo Emerges from Confinement*.

<sup>3</sup> “À medida que lentamente saímos do confinamento, percebemos que a dança é uma arte diferente de qualquer outra. O movimento precisa de carne e espaço para existir. Reduzir o espaço para um bailarino é privá-lo de seu corpo, pois um apartamento nunca pode ser um palco e uma parede nunca pode ser um parceiro.” Tradução nossa de texto disponível na página oficial do balé de Monte Carlo. Disponível em: <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/wake>. Acesso em: 13/06/2021.

## 2. Precedentes à dança e à tecnologia

É bem verdade que os artistas, já há muito, experimentam a linguagem da dança com as novas tecnologias, em muitas situações dialogando com a câmera para além do registro do espetáculo. A videodança, forma de arte híbrida que combina as linguagens do vídeo e da dança, teve como uma de suas pioneiras no mundo a ucraniana Maya Deren (1917-1961) da qual, dentre as experimentações, destacamos a peça *A Study In Choreography For Camera* (1945)<sup>4</sup>. No Brasil, já na década de 1970, temos os estudos de Analívia Cordeiro<sup>5</sup> (1954-), uma das pioneiras em *Computer Dance*. Para Cordeiro, pensar a arte e as novas formas de comunicação é uma questão de sobrevivência humana. A artista conta que seus trabalhos mais recentes, do ponto de vista do fazer, não estão ligados à tecnologia, muito embora, ela nos revele que o meio de veiculação destes continuam estabelecendo um diálogo com as novas mídias (2021)<sup>6</sup>.

Como mencionamos, as pesquisas envolvendo dança e tecnologia não são recentes, no entanto, esbarravam na disponibilidade de recursos e meios para empreendê-las. A ‘disparidade conectiva’, como bem nomeia Ivani Santana (2013), era um entrave tanto para o artista que ousasse vislumbrar a possibilidade desse diálogo como para o espectador que, em grande parte, não tinha acesso fácil aos meios que o possibilitasse experimentar. Porém, o desenvolvimento e popularização de aparelhos e a distribuição das redes fixas e móveis, não só agilizou e possibilitou a comunicação entre lugares distantes como também permitiu considerar a possibilidade de se usar tais dispositivos para um número maior de pessoas. Nesse contexto, a impossibilidade de se ocupar teatros para apresentações bem como a necessidade de permanecer em seu espaço privado acabou por impulsionar outros artistas para este diálogo com as novas mídias, tornando, para grande parte dos

---

<sup>4</sup> Um estudo em coreografia para câmera (1945), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uFpCv1GkePY>. Acesso em: jun 2021.

<sup>5</sup> Site onde é possível encontrar as obras da artista, disponível em: <https://www.analivia.com.br/>. Acesso em: jun.2021.

<sup>6</sup> Em entrevista para o festival MULTIVERSO (festival de inovação, cultura e educação em arte generativa e creative coding). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1Wa-g8o9YLw>. Acesso em: 13/06/2021.

bailarinos, o único meio de continuar produzindo e compartilhando suas criações. Era preciso transitar para o espaço onde o público está, e estávamos todos em casa. Muito embora as ações envolvendo a dança no ciberespaço não sejam novas, muitos artistas acabaram por iniciar essa pesquisa a partir do contexto de isolamento social. Foi o caso do grupo de artistas e colaboradores do Núcleo Dédalos, do qual faço parte, que, no início de maio de 2020, começaram a se reunir para conversar sobre as possibilidades de transitar por este ciberespaço.

## 2.1 Sobre o trânsito pelos espaços até o ciberespaço

A peça *Gestos Transitantes* teve seu projeto inicial concebido por Luiza Banov e Luciana Camuzzo em meados de 2018. A ideia do trânsito, adaptabilidade e do diálogo entre linguagens já se fazia presente neste momento embrionário do projeto, uma vez que vislumbrava um espetáculo que pudesse se deslocar por espaços de diversas naturezas e, ao mesmo tempo, possibilitar a desenhistas exercitar o olhar para o corpo em movimento na medida em que eles poderiam assistir ao espetáculo e, ao mesmo tempo, desenhar a partir do movimento que se apresenta. Luiza Banov, idealizadora do Núcleo Dédalos, convidou a coreógrafa Sayonara Pereira para assinar a criação e direção da peça. Também foram convidados os bailarinos Ametonyo Silva, Nadya Moretto, a artista visual Giulia Zen, o artista Eduardo Joly, responsável pelas visualidades e sonoridades e a atriz e iluminadora Maíra do Nascimento. A peça estreou no teatro Municipal Erotídes de Campos em Piracicaba<sup>7</sup> e, em seguida, foi apresentada na Pinacoteca da mesma cidade, levando-nos a habitar dois espaços de natureza bastante diferente. Se, em primeiro lugar, trabalhamos os movimentos considerando a frontalidade proporcionada pelo palco italiano, a Pinacoteca nos proporcionou um espaço mais fluido onde as células coreográficas eram deslocadas por entre o público.

Quando nos reunimos em 2020, alguns meses após a estreia de *Gestos Transitantes*, e já em contexto de crise sanitária, o elenco e a diretora compartilhavam

---

<sup>7</sup> A peça *Gestos Transitantes* estreou em 23 de setembro de 2019, como dito, no Teatro Municipal Erotídes de Campos na cidade de Piracicaba e com o financiamento do ProAC municípios 2019.

uma vontade de se lançarem ao desafio do trânsito, mas desta vez para um espaço ainda não explorado por este grupo de artistas. A princípio, a ideia era transitar para o espaço do confinamento com as células coreográficas que possuíamos e depois nos unirmos, de modo alegórico, através da edição dos curtos vídeos que cada bailarino elaborou em seu espaço. O espetáculo *Gestos Transitantes* metamorfoseava-se pela primeira vez para continuar existindo, agora em forma de vídeo e navegar pelas redes, e acabou por receber o título em menção a uma das cenas do espetáculo anterior: #Do que você tem Saudade?<sup>8</sup> No processo para a feitura deste primeiro material cada um dos bailarinos, a pedido da diretora Sayonara Pereira, escolheu um local em seu próprio espaço, um enquadramento de câmera e trabalho com as células coreográficas do espetáculo apresentado em 2019. Luiza Banov optou por um plano sequência<sup>9</sup> em que ela se deslocava por alguns espaços de sua casa, sendo filmada por uma câmera móvel comandada pela sua primogênita, que seguia seus movimentos e seus deslocamentos por vários cômodos. O olhar da câmera fazia alusão a sua cena dançada no palco, onde a bailarina Nadya Moretto a perseguia com uma câmera de celular na mão. Era também um solo que tinha como característica um amplo deslocamento pelo espaço.

Em sua proposta para câmera, Ametonyo Silva faz opção pela posição fixa do equipamento, enquadrando uma varanda onde podemos ver parte do ambiente interno e parte do ambiente externo, em que o bailarino desenvolve sua célula coreográfica. Pela fresta da porta balcão podemos avistar a rua movimentada que compõe com os movimentos de Silva do lado de fora do quarto.

O solo dançado por Nadya Moretto, na versão 2019, já era bastante intimista e gestual. A ideia da bailarina era, então, trabalhar com os detalhes que poderiam ser potencializados com a utilização de duas câmeras em dois planos diferentes. Um dos planos enquadra todo o corpo da bailarina e outro busca, na lateral, captar um plano baixo e mais fechado.

A frase que intitula essa primeira etapa do projeto: “#Do que você tem

---

<sup>8</sup> Nesse momento, a peça *Gestos Transitantes* que era originalmente um trio, ganhou uma versão em quarteto já que, com a ida da bailarina Nadya Moretto para a Alemanha, a bailarina Manoela Brunelle passou a fazer parte do grupo. No contexto do ciberespaço e da possibilidade de se conectar, apesar da distância física, a peça recebeu, novamente, a bailarina residente na Alemanha.

<sup>9</sup> Na linguagem cinematográfica, trata-se de um plano que registra uma ação inteira sem cortes.

Saudade?” era perguntada e respondida pelos bailarinos em cena e cujas respostas foram re-elaboradas e expandidas para que outras pessoas de outros países a respondessem em forma de áudio, que passou a compor a sonoridade desta peça. O vídeo “#Do que você tem saudade?” teve uma pré-estreia no canal do YouTube do Sesc Piracicaba no dia 27 de junho de 2020<sup>10</sup> e foi a primeira etapa deste trânsito. Depois desta primeira experiência, o grupo continuou a se reunir, trocando ideias, experiências e desejos e chegou-se à proposta de construir um espetáculo que pudesse ser dançado ao vivo a partir do espaço de confinamento de cada um dos bailarinos. Esta pesquisa, então, concretizou-se na primeira versão ao vivo apresentada por meio da plataforma Zoom ainda na condição de ensaio aberto<sup>11</sup>. Cada etapa foi permeada de muito estudo por parte de todos os artistas envolvidos.

A seguir, buscamos fazer um breve relato desta pesquisa a partir do nosso olhar como bailarina e integrante deste projeto. Buscaremos abordar tais reflexões a partir de dois eixos: o do corpo e o eixo dos espaços.

**Figura 1** - *Gestos Transitantes em Campo Expandido*.

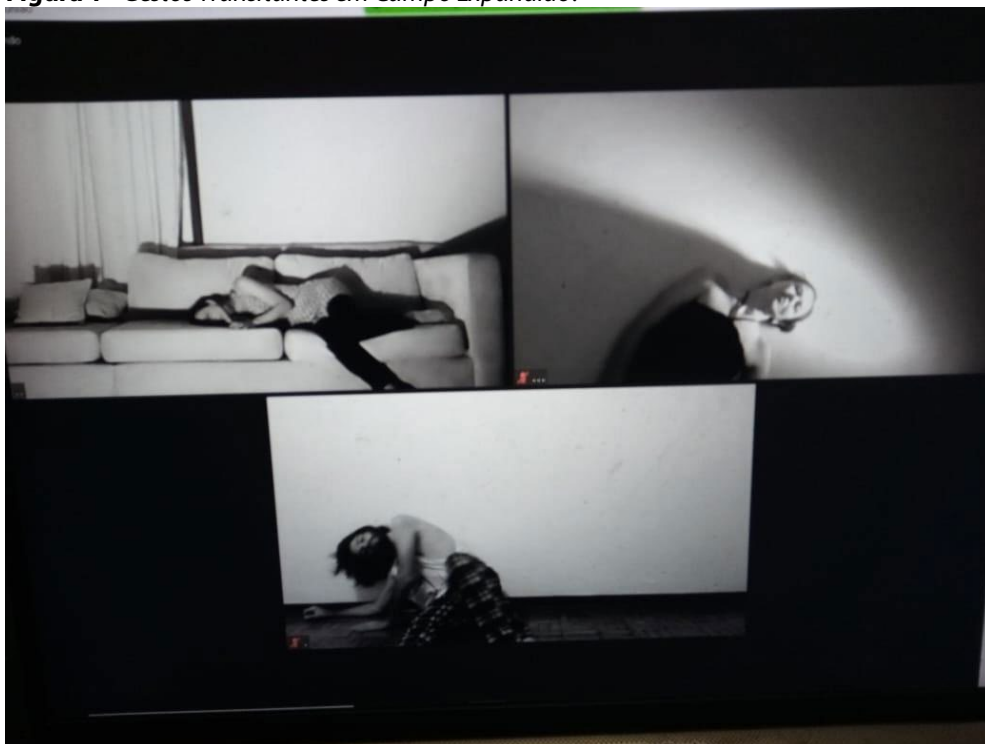


Foto: Arquivo Núcleo Dédalos.

<sup>10</sup> O evento intitulado “O artista do interior e o isolamento social”, do Sesc Piracicaba, contou com a participação de Luiza Banov, Fernanda Ferreira e Vivian Trivelin, e pode ser acessado a partir do link: <https://www.youtube.com/watch?v=aVLWBFIMzmA>. Acesso em: jun. 2021.

<sup>11</sup> A peça *Gestos Transitantes em Campo Expandido* teve sua primeira apresentação em formato de ensaio aberto em 18 de setembro de 2020 para estudantes da Fábrica de Cultura.

### 3. Divagações sobre as espacialidades paralelas

Em recente conversa promovida pela Escola de Artes Dramáticas da Usp<sup>12</sup>, o professor André Lepecki<sup>13</sup> (1965) inicia sua fala nos trazendo a perspectiva de que o início da coreografia está ligado, sobretudo, à sala. Não ao corpo, mas sim ao local onde a ação acontece. Para ilustrar o seu argumento ele apresenta as páginas iniciais do livro de Raoul-Auger Feuillet intitulado *Chorégraphie, ou l'art de d'écrire la danse* (1700) onde, pela primeira vez, a palavra coreografia é escrita, e cujas páginas iniciais apresentam o lugar da dança. Este lugar da dança seria, segundo Lepecki, um local com características especiais, mas que pode ser reproduzido mundialmente, tornando-se, portanto, um espaço qualquer. Partindo desta provocação de Lepecki, passamos, aqui, para um diálogo a partir da experiência com o espaço na obra *Gestos Transitantes em Campo Expandido*. Para tanto, partiremos da suposição de que, ao participarmos de uma peça que é apresentada ao vivo através da plataforma Zoom, o bailarino acaba por produzir dois espaços paralelos entre si. Um de caráter real, único e pessoal, e outro de caráter virtual.

Plataformas de videoconferência já eram utilizadas em contextos corporativos e estudantis, no entanto tiveram a sua utilização expandida em larga escala com a necessidade do distanciamento social. A sua utilização com motivações artísticas também estava sendo pensada por artistas ao redor do mundo. Em maio de 2020, estudantes de cenografia da Universidade de Amsterdã e estudantes de composição de Haia participaram de uma colaboração artística, lançando mão de diversas estratégias para realizar um evento ao vivo por meio da plataforma Zoom. O evento, chamado *Roots of the future*, contou com três peças, cada qual explorando maneiras diferentes de interagir com o público, desde permitir ao público abrir suas câmeras e compor com suas imagens a tela que era transmitida para todos, até interagir respondendo a perguntas fechadas em que o espectador tinha que selecionar uma alternativa que levaria o grupo a um resultado composto pela ação de todos naquele momento. A arte contemporânea parece ir ao encontro do seu público e este, por sua

---

<sup>12</sup> Perspectivas anos 20 Conversa André Lepecki. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IMeByhGMxfQ>. Acesso em: 13/07/2019.

<sup>13</sup> Escritor e professor do Departamento de Estudos da Performance da Universidade de Nova Iorque.



vez, parece reivindicar cada vez mais este diálogo. O desejo de dialogar, mesmo que à distância, levou alguns artistas a experimentos que tentavam unir pessoas em lugares diferentes já em meados dos anos 1970. O experimento chamado *Mobile Image*, dos artistas Kit Galloway e Sherrie Rabinowitz, realizou experiências com um satélite américo-canadense que consistia em conectar bailarinos de duas diferentes cidades em tempo real, transformando o monitor da televisão em um espaço imersivo e pôde ser realizado naquele momento graças ao apoio financeiro da Nasa<sup>14</sup> (PAULSEN, 2013). Esse e outros experimentos, nos quais arte e tecnologia conversam, permitem-nos pensar o corpo, o tempo e o espaço de outra maneira a partir do que a tecnologia nos oferece.

Ao propormos uma pesquisa partindo dos nossos espaços individuais de confinamento, assumimos ensaiar e apresentar em um local único que contém, dentro dele, uma história e uma dinâmica particular que não se assemelham nem a um teatro, nem a um museu e nem ao espaço público. Muito embora o uso da casa, enquanto lar, não se configure como uma alternativa nova, o seu uso atual dá-se em um contexto não de reunião em um lugar comum, mas de afastamento, resultando na multiplicação desses espaços tanto quanto forem o número de participantes da performance. No caso de *Gestos Transitantes em Campo Expandido*, tínhamos os espaços dos três bailarinos e da diretora, que precisou ser pensado e organizado para esse evento.

Desta forma, o que pode ser pontuado na nossa realidade atual e, em especial para a pesquisa da peça *Gestos Transitantes em Campo Expandido*, é a utilização simultânea de mais de um espaço privado, em diferentes localidades, para um só evento coreográfico. Esse evento, embora passado em diferentes espaços, acaba por ganhar forma exatamente no espaço da virtualidade, ou seja, num espaço em potencial ou no ciberespaço.

O ciberespaço é definido como um mundo virtual porque está presente em potência, é um espaço desterritorializante. Esse mundo não é palpável, mas existe de outra forma, outra realidade. O ciberespaço existe em um local indefinido, desconhecido, cheio de devires e possibilidades. Não podemos, sequer, afirmar que o ciberespaço está presente nos computadores, tampouco nas redes, afinal, onde fica o ciberespaço? Para onde vai todo esse

---

<sup>14</sup> National Aeronautics and Space Administration (NASA) ou Administração Nacional da Aeronáutica e Espaço é uma agência do Governo Federal dos Estados Unidos responsável pela pesquisa e desenvolvimento de tecnologias e programas de exploração espacial.

“mundo” quando desligamos os nossos computadores? É esse caráter fluido do ciberespaço que o torna virtual. (MONTEIRO, 2007)

Assim, ao mesmo tempo em que há a existência de múltiplos espaços privados onde cada um dos bailarinos habita, eles acabam por se relacionar através desse espaço não palpável da virtualidade e produzindo assim o que poderíamos chamar de dois espaços paralelos entre si.

É o que aponta Paulsen (2013) em uma de suas reflexões a partir de relatos dos experimentos realizado para a performance *Mobile Image* e onde se percebe as diferenças com relação ao tempo e reflexos sobre o espaço:

*The July test performances exposed the problems that latency would cause for real-time interaction and the difficulty of engaging with other bodies in the specific space-time of the screen. It is easy to conceive of live video telecommunication as providing a window onto a distant place, as satellite spectacles like Our World implied. Bringing two (or more) sets of images together on a screen will result in another model: the screen is not simply a device that frames and transmits a camera's view; it is a parallel space, which doesn't mirror any single reality and is governed by its own laws of time and space. It becomes a meeting ground, or as the artists termed it, an "image as place."<sup>15</sup> (PULSEN, 2013, p. 102)*

Estes espaços ou espacialidades paralelas podem ser vivenciados tanto por quem performa quanto por quem assiste à performance e pode ser uma ideia elementar para um estudo mais aprofundado sobre as relações entre estes espaços do ponto de vista do público e também do performer.

Em *Gestos Transitantes em Campo Expandido*, o trabalho dentro do espaço real da nossa casa envolvia a pesquisa do movimento considerando as especificidades deste lugar, sua mobília, suas superfícies, seus sons e seus outros habitantes, já o ciberespaço, por onde adentramos a partir de uma plataforma de videoconferência, exigia-nos uma outra abordagem, pautada, principalmente, pela relação com a câmera do computador e com a nossa própria imagem projetada que nos permite entender os limites da captação e fazer escolhas quanto ao

---

<sup>15</sup> “As performances do teste de julho expuseram os problemas que a latência causaria para a interação em tempo real e a dificuldade de interagir com outros organismos no espaço-tempo específico do ecrã. É fácil conceber a videocomunicação ao vivo como uma janela para um lugar distante, como espectáculos de satélite como o Nosso Mundo implicava. Trazer dois (ou mais) conjuntos de imagens juntas num ecrã resultará num outro modelo: o ecrã não é simplesmente um dispositivo que emoldura e transmite a visão de uma câmara; é um espaço paralelo, que não espelha nenhuma realidade única e é governada pelas suas próprias leis do tempo e do espaço. Torna-se um ponto de encontro, ou como os artistas lhe chamavam, uma ‘imagem como lugar’.” (Tradução nossa)

enquadramento do corpo. A exploração deste ciberespaço envolve, também, a experimentação das possibilidades técnicas oferecidas pela plataforma de videoconferência para que uma montagem das cenas em tempo real pudesse ser realizada.

### **3.1 Divagações sobre o corpo que dança diante de si.**

Para a recriação de *Gestos Transitantes em Campo Expandido*, a primeira ação foi definir o local real onde este corpo poderia dançar. Ao trabalhar com o local real, já tentávamos vislumbrar os enquadramentos possíveis dos corpos. Uma vez definido o espaço, toda a experimentação se deu diante dos olhos da diretora e dos colegas de cena. Conectávamo-nos através da plataforma e trazíamos propostas de recriação dos movimentos outrora dançados em outros espaços. Uma das primeiras questões era conciliar a coreografia com o manuseio dos botões e as mudanças de ângulo da câmera do computador. Aos poucos, fomos percebendo que o manuseio dos botões e ajustes das telas dos computadores compunham a mesma coreografia. Era preciso observar as partes do corpo que apareciam na tela e deixar que o resto do corpo trabalhasse em função daquele recorte captado pela câmera. O maior desafio foi o trabalho com o olhar. Devido à proximidade da câmera, em que muitas vezes trabalhávamos, qualquer hesitação era rapidamente percebida. Na plataforma virtual não é difícil olhar diretamente para nossos companheiros de cena. Para criar a ilusão do contato visual, acabamos por estabelecer uma relação com o pequeno pontinho no centro e acima de nossa tela onde a câmera se localiza. A percepção de toda a movimentação dos nossos companheiros e cena era feita através da visão periférica.

Dançar a mesma coreografia em uníssono é também um desafio, pela diferença no tempo das conexões. É preciso aceitar as características do ciberespaço e seu tempo díspar. É preciso jogar com o atraso e com a ilusão. No início da pesquisa, sentia o corpo desconectado, a atenção ao fragmento dele que aparecia na tela era maior que a atenção destinada às outras partes que estavam fora do enquadramento. Como se o corpo estivesse, de fato, em duas realidades diferentes. Com o tempo e com os ensaios, foi possível religar esses fragmentos e perceber uma unidade dentro do

espaço real ao passo que apenas uma parcela do corpo se dava a ver no quadrado da tela. Este corpo que se projeta na tela também foi pontuado por Pulsen, ao estudar sobre o experimento já citado, *Mobile Image* (1977),

*To do this, the performers used the feedback monitor to carefully and precisely control the images. All of their physical movements were at the service of the screen image, not what was within their physical surroundings. The dancers transformed their material, tactile bodies into exclusively visible bodies in order to exist on the surface of the screen. They let go of their corporeality to be together, not in space or time, but in the "image as place"<sup>16</sup> (PULSEN, 2013, p. 104)*

Olhar a sua própria imagem na tela, além de nos colocar na situação de dependência do vídeo para fazer escolhas e trazer precisão ao gesto, como pontua a autora no trecho acima, traz um aspecto ao mesmo tempo narcísico e crítico. Enquanto podemos nos visualizar em tempo real, também observamos a nossa própria atuação estando, talvez, mais suscetíveis a autocríticas instantâneas.

#### 4. Apontamentos

O diálogo da dança com a tecnologia já vem, há muito, sendo explorada. No entanto, em tempos de crise sanitária e necessidade de distanciamento social, artistas da dança de diferentes partes do planeta foram impulsionados a novas experimentações no ciberespaço. A popularização de meios e o acesso às novas tecnologias favoreceu a migração tanto dos artistas como do público para as "novas" mídias, acelerando um processo já em curso. Neste artigo, buscamos fazer um relato a partir da nossa experiência em transitar entre um modo de criação e apresentação na presença para a utilização de plataformas de videoconferência por meio da qual realizamos a recriação de espetáculo *Gestos Tránsitantes em Campo Expandido*, com direção de Sayonara Pereira em parceria com o Núcleo Dédalos, dirigido por Luiza Banov. Esboçando pensamentos e percepções pessoais sobre o espaço e sobre o

---

<sup>16</sup> "Para tal, os artistas usaram o monitor de *feedback* para controlar, com cuidado e precisão, as imagens. Todos os seus movimentos físicos estavam a serviço da imagem do ecrã, e não do que estava dentro do seu ambiente físico. Os dançarinos transformaram o seu material, corpos tácteis, em corpos exclusivamente visíveis, de modo a existirem na superfície da tela. Eles largaram a sua corporalidade para estarem juntos, não no espaço ou no tempo, mas na "imagem como lugar" (Tradução nossa).

corpo que constrói, recria e dança nesse novo contexto, trouxemos um relato ainda elementar dessa experiência, procurando destacar os tópicos como espaço e corpo para que, a partir daí, possamos levantar outras questões relativas ao futuro da dança e seus modos de produção, distribuição e relação com os meios, espaços e público. Quais marcas a produção deste período deixará no corpo dos artistas e dos espectadores? Esta e outras perguntas podem nos ajudar a reorganizar o entendimento de dança e suas relações de produção e compartilhamento.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORDEIRO, Analivia. ENTREVISTA disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1Wag8o9YLw>. Acesso em 13/06/2021.

KATZ, Helena. Pandemia: porque não usar. **Logos**, v. 27, n. 2, 2020.

KATZ, Helena, RIBEIRO, Cadu, BORELLI, Solange. **Sala de Conversa com Helena Katz e Cadu Ribeiro: "Corpo dança Mundo"** Parte 1 e 2 disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Do3Cui9Co-0>, <https://www.youtube.com/watch?v=jnli-YMCDEU>. Acesso em: 13/06/2021.

LEPECKI, André. Movimento na pausa. **ConTactos**, 2020. Disponível em <https://contactos.tome.press/movimento-na-pausa/?lang=pt-br>. Acesso em: 12/06/2021.

DEREN, Maya **A Study In Choreography For Camera** (1945). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uFpCv1GkePY>. Acesso em: 01/06/2021.

MONTEIRO, Silvana Drumond; PICKLER, Maria Elisa Valentim. O ciberespaço: o termo, a definição e o conceito. **DataGramZero** - Revista de Ciência da Informação, v. 8, n. 3, p. 1-21, 2007.

PAULSEN, Kris; ALMANAC, Leonardo Electronical. Image as place: The phenomenal screen in Kit Galloway and Sherrie Rabinowitz's Satellite Arts 1977. **Leonardo Electronical Almanac**, v. 19, n. 2, p. 98-111, 2013.

PEREIRA, Sayonara, BANOV, Luiza, SILVA, Ametonyo. MORETTO, Nadya Livro **Quebra Cabeça Gestos Transitantes em Campo Expandido**. Disponível em: <https://prezi.com/view/7IM00lYjpgX3rlQ5Eu7d/>. Acesso em: 13/06/2021.

SANTANA, I. Novas configurações da Dança em processos distribuídos das Redes.

2013. Plataforma Eletrônica Internacional **Xanela Comunidad Tecnoescenica**. Março de 2013. Disponível em: [http://poeticastecnologicas.com.br/ivanisantana/wp-content/uploads/2013/04/Xanela\\_Santana-I.pdf](http://poeticastecnologicas.com.br/ivanisantana/wp-content/uploads/2013/04/Xanela_Santana-I.pdf). Acesso em: 13/07/2021.

“WAKE UP!” Les Ballets de Monte Carlo Emerges from Confinement. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=TVqzPgo36\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=TVqzPgo36_4). Acesso em: 01/06/2021.

# DANÇAS EM EXPOSIÇÃO, CAMINHOS DA PESQUISA

*DANCES ON DISPLAY, PATHS OF RESEARCH*

Sofia Vilasboas Slomp<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

A escolha dos artistas das artes cênicas de apresentar suas composições artísticas fora dos palcos e salas convencionais do teatro – como em galerias e museus de arte, em espaços públicos ou privados (como a própria casa do artista), em ambientes naturais e/ou urbanos – transfigura o lugar escolhido em prol do discurso da peça, por ora utilizando a realidade concreta do local, por ora simbolizando cenicamente o mesmo. Tais escolhas impulsionaram artistas e público a se relacionarem diferentemente com a experiência artística, tensionando fronteiras estéticas, políticas e sociais, além de questionarem códigos teatrais, descontextualizando certas convenções como, por exemplo, a frontalidade palco-plateia, e utilizando-se de procedimentos estéticos, como a literalidade, para expor os elementos que compõem a própria feitura da proposta cênica.

A emergência atual de projetos em dança cênica contemporânea dentro de espaços expositivos foi observada por teóricas da área como uma retomada de ondas precedentes datadas da primeira metade do século XX, sobretudo nos Estados Unidos e em países da Europa (BISHOP, 2014). O interesse, e certo fetichismo, de instituições museais pelo dispositivo coreográfico nas salas de exposição – promovendo reativações de obras passadas, propostas em *site-specific* e/ou retrospectivas de artistas da dança – se proliferou depois da primeira década dos anos 2000 em diferentes países. Somam-se, a esse interesse mútuo, fenômenos ocorridos dentro do

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil.

campo coreográfico. Cito, as experimentações da dança pós-moderna norte-americana nas décadas de 1960 e 1970 que utilizavam espaços alternativos para suas apresentações e, posteriormente, o movimento de coreógrafos franceses e europeus nos anos 1990, quando artistas da dança cênica contemporânea se depararam com seus modos de fazer, trabalhar e “interrogar a herança coreográfica, mas também os discursos ‘sobre’ a dança” (GINOT, 2003). Assim, tais profissionais vêm expondo e questionando os mecanismos da fabricação do espetáculo cênico (produção, economia, mercado da arte), suas figuras e papéis estabelecidos (coreógrafo, intérprete, espectador, dançarino, programador) e os locais de apresentação (festivais, teatros, museus, praças).

Nesse caminho, percebe-se que, às danças em contexto de exposição, atravessam dois modelos estruturais: por um lado, os códigos do espaço teatral, em particular a tradição do modelo do palco italiano, no qual a frontalidade e a distância fixa entre palco e plateia são determinantes e que se tornou uma estrutura frequente às apresentações do campo coreográfico, e, por outro lado, o modelo do cubo branco, habitual nos museus e centros de arte contemporânea, que codifica um espaço neutro para a fruição das obras de arte e que abriga os projetos em dança no museu. Nota-se que esta travessia acaba expondo convenções sociais e produzindo negociações entre artistas, curadores, instituições e público. Em contrapartida, o deslocamento de hábitos e a proximidade entre dançarinos e espectadores, no espaço social do museu, podem abrir brechas à prática de uma “coreografia social” (CORNAGO, 2015), na qual se faz presente a construção de um lugar comum, além de novas práticas de fruição e atenção.

Posto isto, citarei, brevemente, três exemplos da minha experiência como espectadora e pesquisadora que fomentaram minhas indagações no percurso da pesquisa de doutoramento intitulada *Danças em exposição: travessias do teatro ao museu*<sup>2</sup>. Ao longo do texto, ainda, traçarei elementos e elaborações que construíram os caminhos desta pesquisa.

---

<sup>2</sup> Pesquisa de doutorado (2016-2021) realizada no Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGAC-ECA/USP), sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sayonara Pereira com bolsa sanduíche pelo CNPq (2019) no departamento de dança da Université Paris 8, França.



## Deslocamento 1

No segundo semestre de 2009, minha cidade natal, Porto Alegre, sediava a 7ª Bienal do Mercosul<sup>3</sup> – Grito e Escuta – com curadoria geral da argentina Victoria Noorthoorn e do artista chileno Camilo Yáñez. Na época, eu era estudante da faculdade de Teatro na UFRGS e frequentadora das Bienais do Mercosul. Como é de costume, a 7ª edição aconteceu em diferentes pontos da cidade, como centros culturais, museus públicos e privados e nos famosos armazéns desativados do Cais do Porto, cartões-postais da capital gaúcha, que foram transformados em pavilhões de exposição. Um deles abrigava a Mostra intitulada *Ficções do Invisível*. Para esta exposição, a intenção curatorial foi de exibir os processos criativos dos artistas convidados, expondo abertamente aspectos da linguagem e de produção “que geralmente ficam apagados ou sublimados na obra final.”<sup>4</sup> (NOORTHOORN, 2009, p. 309). Para isso, foram construídas ilhas, separadas por cortinas pretas, que abrigavam instalações e vídeos dos trabalhos selecionados, exibindo os bastidores e a feitura do trabalho cênico. Dentre eles estava exposto o vídeo de aproximados 30 minutos, do solo autobiográfico *Véronique Doisneau*<sup>5</sup> (2004), dirigido pelo coreógrafo francês Jérôme Bel<sup>6</sup>.

Lembro-me, nitidamente, da imagem daquela bailarina, projetada numa imensa parede, em um lugar totalmente inusitado para um espetáculo coreográfico que transitava pelo teatro, pela dança e pelo vídeo. Com fala doce e pausada, Doisneau começava a peça dizendo: “Esta noite é meu último espetáculo na Ópera de Paris”. Sozinha em cena, com roupa de ensaio, a bailarina expunha seus desejos e suas frustrações profissionais, abrindo literalmente o jogo e os bastidores de sua realidade

---

<sup>3</sup> A Bienal do Mercosul é um evento internacional de artes visuais que acontece na cidade de Porto Alegre desde 1997. Promovida pela Fundação Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL, instituição de direito privado sem fins lucrativos, consolidou-se como referência no calendário cultural do Brasil e da América Latina.

<sup>4</sup> “que habitualmente quedan borrados o sublimados en la obra terminada” (Tradução nossa).

<sup>5</sup> A peça *Véronique Doisneau* faz parte de uma série de solos autobiográficos dirigidos pelo coreógrafo Jérôme Bel, no início dos anos 2000, com profissionais do campo da dança.

<sup>6</sup> Jérôme Bel (1964) é um dançarino e coreógrafo francês. Estudou no Centre National de Danse Contemporaine d'Angers (1984-1985). Em 1994, apresentou seu primeiro espetáculo, *Nom donné par l'auteur*, uma coreografia de objetos. Seus trabalhos questionam os códigos do espetáculo cênico, mostrando sua fabricação, e deslocam os lugares habituais – sejam do espectador, dos técnicos ou dos dançarinos profissionais e amadores –, borrando, em cena, os limites do que é um espetáculo de dança.

transfigurada em ficção e criando uma intimidade entre nós. O imaginário que eu tinha da bailarina virtuose e impecável e da grandiosidade infalível do *ballet* da Ópera ia se desfazendo diante das fragilidades dançadas e narradas por aquela personagem.

Bel, neste trabalho, propõe um duplo deslocamento do lugar habitual da bailarina, primeiro no tema do espetáculo que, pelo testemunho, mostra os bastidores da cena, e, depois, na forma de apresentação, pois exhibe o vídeo da peça como um documento dentro do contexto de uma exposição em artes visuais.

## Deslocamento 2

Em 2016, no início do percurso do doutorado, conheci o projeto *Work/Travail/Arbeid*, criado em 2015, pela coreógrafa belga Anne Teresa De Keersmaeker (1960) e pela companhia de dança *Rosas*. Idealizado como uma exposição coreográfica de longa duração, este projeto foi um convite da curadora Elena Filipovic para o Centro de Arte Contemporânea – *WEILS*, na Bélgica. Para esta criação, De Keersmaeker retomou o vocabulário gestual do seu espetáculo anterior, *Vortex Temporum* (2013), e desmembrou sua coreografia idealizada para o palco do teatro, com duração média de uma hora. A exposição *Work/Travail/Arbeid* foi apresentada durante nove semanas consecutivas, tendo sido aberta à visita das 11h da manhã às 18h da noite seguindo o horário de funcionamento do próprio museu.

Pessoalmente, eu havia estudado a fase inicial da companhia *Rosas* durante o mestrado acadêmico<sup>7</sup>, focando no recurso da repetição nas coreografias do grupo. A possibilidade e o desejo de reencontrar o pensamento coreográfico dessa artista que admiro, agora apresentado no contexto do museu, ocorreram diante da pergunta que introduzia este novo projeto: “O que se torna uma coreografia, uma vez que ela é apresentada segundo os códigos de uma exposição?”<sup>8</sup> (DE KEERSMAEKER, 2016). Esta

---

<sup>7</sup> Programa Master Erasmus Mundus en Étude du spectacle vivant (2012-2014). Bolsista pela comissão europeia na Université Paris VIII (França). Título da dissertação: *Pour une esthétique de la répétition: la répétition comme une ressource esthétique/poétique dans la création scénique contemporaine*, defendida em 2014 (texto não publicado).

<sup>8</sup> “*Que devient une chorégraphie une fois présentée selon les codes d’une exposition?*” (Tradução nossa).

questão suscitou outras, que foram dando corpo à pesquisa de doutorado em curso: a) quais códigos e convenções circunscrevem tanto o lugar da dança quanto da exposição?; b) de que maneira a arte da dança cênica se desloca para o espaço expositivo e quem são seus parceiros?; c) como o projeto de uma grande companhia reconhecida no campo coreográfico se enquadra e/ou escapa às normas e hierarquias visíveis e invisíveis no espaço institucionalizado do museu?

Uma figura chave neste trabalho, a curadora Elena Filipovic (2015), pontua, no texto introdutório do catálogo da exposição coreográfica, que o projeto foi pensado em conjunto com De Keersmaeker e outros colaboradores, tendo sido gestado alguns anos antes da estreia. Filipovic (2015, vol. 1, p. 36) ressalta também que não era interessante para a instituição apresentar uma “exposição *sobre* o seu trabalho”, através de um conjunto de filmes, fotos, roteiros e/ou tudo que produz traço e registro de uma obra dançada, mas sim, exibir uma “exposição *do* seu trabalho”. Igualmente, ela comenta que tampouco a ideia era apenas trocar a caixa preta do teatro pelo cubo branco do espaço museal, mas “pensar especificamente uma coreografia ligada às práticas e protocolos de uma exposição: sem cena, sem frontalidade, proximidade com o público.” (FILIPOVIC, 2015, vol. 1, p. 36). Dessa forma, o desafio foi duplo para a coreógrafa e grupo de dançarinos: “[...] fazer uma exposição como uma performance, e uma performance como uma exposição – e não simplesmente usar o espaço expositivo como um cenário”<sup>9</sup> (DE KEERSMAEKER, 2015, vol. 1, p. 36).

### Deslocamento 3

Assisti à performance *La Bête* (2005), do coreógrafo e dançarino brasileiro Wagner Schwartz (1972), no Festival Panorama de Dança em São Paulo, em 2016. Rapidamente, interessei-me pela inversão dos lugares habituais que o artista propôs: o espectador ocupou a cena e o performer ofereceu seu corpo para ser manuseado pelo público na duração da apresentação. Em 2017, esta performance foi apresentada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), na abertura da exposição “35°

---

<sup>9</sup> “to make an exhibition as a performance, and a performance as an exhibition — and not simply to use the exhibition space as a set.” (Tradução nossa).

Panorama da Arte Brasileira: Brasil por multiplicação” junto com as obras de outros artistas. Após esta apresentação, Schwartz foi duramente atacado, na modalidade do linchamento virtual, após um vídeo de poucos segundos ser viralizado nas redes digitais. A performance ao vivo, descontextualizada, saiu do espaço expositivo e social do museu para entrar no espaço da hipervisibilidade chapada e acelerada das redes digitais. Nesse mesmo ano, uma onda de censura aos artistas e às instituições de arte inundou o território brasileiro. A cena, agora virtual, era exposta a um debate polarizado, geralmente moralista, com imagens manipuladas que pareciam sufocar no senso comum das telas o sensível da arte.

#### 4 Caminhos [movediços] da pesquisa

Inicialmente, a pesquisa de doutorado se interessava pelos deslocamentos internos e discursivos abordados nas obras de alguns artistas do campo coreográfico, como relatado acima, no *Deslocamento 1*, no qual narro brevemente meu primeiro contato com o espetáculo *Véronique Doisneau*, do coreógrafo Jérôme Bel. Porém, no percurso do estudo, durante as observações de campo das obras e das práticas em dança cênica contemporânea, tornou-se necessário localizar esse deslocamento de uma maneira concreta. Curiosamente, o espaço expositivo estava sendo utilizado como um lugar chave, e um desafio estético e ético, por diferentes artistas da área, como descrevi nos exemplos dos *Deslocamentos 1, 2 e 3*.

Neste sentido, pareceu sintomático que a dança adentrasse o espaço expositivo do museu, um local consagrado à memória, à conservação e à coleção. Um lugar onde ela se expõe e que exhibe o contexto que a acolhe. Esta entrada pode ser percebida, por vezes, como uma transposição da peça coreográfica ao espaço da galeria, utilizando-o como um suporte de exibição. Em outras, a exposição pode ser pensada como um meio para a criação de uma linguagem, idealizando-se uma obra coreográfica específica para aquele local, por meio do uso dos códigos expositivos para esta construção.

O curador francês independente Mathieu Copeland, por sua vez, apontou que coreografar uma exposição é pensar a exposição pelo prisma da coreografia e, com

isso, articular alguns termos como partitura, corpo, espaço, tempo e memória. Na sua experiência curatorial<sup>10</sup>, “realizar uma exposição envolve as partituras que permitem sua realização, os corpos que a fazem existir, os locais que ela ocupa, o tempo necessário para experienciá-la e a memória que permanece após seu acontecimento”<sup>11</sup> (COPELAND, 2013, p. 19).

Contudo, independentemente dos procedimentos escolhidos pelos artistas e/ou em conjunto com seus curadores – estes últimos, figuras significativas nessa travessia –, observa-se que redes de negociações institucionais, de produção e éticas são acionadas. Assim, uma exposição coreográfica pode emergir na contramão do fetiche ao objeto de arte, evidenciar uma crítica à consumação e ao acúmulo destes objetos no espaço do museu, desacelerar o tempo do visitante que passeia pelas imagens penduradas nas paredes, convidar o público ao encontro ao vivo e operar outro regime de atenção e fruição para o visitante do museu. Como obra efêmera que acontece em determinado momento, a exposição em dança pode desorganizar horários e modelos institucionais pré-estabelecidos e bagunçar as expectativas habituais dos frequentadores desses lugares.

Diante disso, o objetivo do estudo não foi somente analisar a entrada de danças no museu, mas também perceber como os projetos artísticos estudados compõem, negociam e criam, junto deste novo contexto, caminhos transversais do dispositivo teatro para o dispositivo museu. Na pesquisa focamos na análise de três projetos criados nos anos 2000 e apresentados em contexto expositivo, cito-os: a exposição coreográfica *Work/Travail/Arbeid* (2015), da coreógrafa Anne Teresa de Keersmaeker e da companhia *Rosas* que foi criada a partir do material coreográfico do espetáculo *Vortex Temporum* (2013), pensado para o palco do teatro; a exposição “*Retrospectiva*” de *Xavier Le Roy* (2012), do coreógrafo francês Xavier Le Roy, que foi criada a partir de espetáculos solos anteriores do coreógrafo, produzidos nas décadas de 1990 e 2000,

---

<sup>10</sup> Mathieu Copeland foi curador da exposição *Une Exposition Chorégraphiée* [Uma Exposição Coreografada], para o Centre d’art contemporaine de la Ferme du Buisson, na França, em 2008. A exposição, de longa duração, foi um convite a artistas de diferentes áreas, como os coreógrafos Jonah Bokaer e Jennifer Lacey, os artistas visuais Roman Ondák e Karl Holmqvist e o músico Michael Parsons – para citar alguns –, que criaram partituras e instruções de gesto e movimento executadas por três dançarinos dentro das salas do centro de arte. Em 2018, Copeland participou do seminário “Histórias da Dança” no MASP com a palestra “Coreografando exposições”.

<sup>11</sup> “*Réaliser une exposition englobe les partitions qui permettent sa réalisation, les corps qui la font être, les lieux qu’elle occupe, le temps pris pour en faire l’expérience, et la mémoire qui demeure une fois que celle-ci a été.*” (Tradução nossa).

que são reativados pela memória de dançarinos-colaboradores geralmente ligados ao contexto regional onde a exposição será apresentada; a performance *La Bête* (2005), do coreógrafo Wagner Schwartz, que foi apresentada tanto em festivais de dança quanto em contexto de exposição no Brasil. Schwartz manipula uma réplica das esculturas da série *Bichos* (1960), da artista plástica brasileira Lygia Clark, e produz efeito semelhante ao gesto da artista de convidar o público à participação.

Assim, percebeu-se que transformações espaciais, temporais e nos modos de relação com o público/visitante/espectador marcaram tais projetos artísticos. Para isso, foi importante tratar cada proposta coreográfica e performativa como um objeto em si: observando suas problemáticas próprias, buscando entender o seu contexto sócio-histórico, o seu processo de criação e as obras e/ou artistas precedentes que serviram como material coreográfico. Entendendo, assim, cada proposta como uma cadeia de elementos que foram sendo digeridos para compor a exposição exibida ao público.

Por fim, observei, também, que outros atores, para além dos coreógrafos e dançarinos, mostraram-se fundamentais nessa transposição, como a figura do curador da exposição, que estabeleceu o diálogo entre as demandas institucionais e a concepção artística. Por exemplo, o papel da curadora Elena Filipovic para o Centro de arte contemporânea – *WIELS*, de Bruxelas, que como citei no *Deslocamento 2*, apontou que era importante para a instituição idealizar uma exibição do trabalho da coreógrafa onde os dançarinos dançassem ao vivo, utilizando as especificidades e protocolos de uma exposição, como a proximidade com o público, ausência de cena ou cenário e eliminação da frontalidade característica do palco do teatro.

Igualmente, a curadora Laurence Rassel, pela Fundació Antoni Tàpies, em Barcelona, colaborou para a construção do projeto expositivo *“Retrospectiva”*, de Le Roy. A curadora relatou que seu único pedido ao coreógrafo foi “que o processo de trabalho pelo qual ele operaria fosse tangível para os visitantes.” (RASSEL, 2014, p. 34), ou seja, que os procedimentos e os modos de trabalho fossem expostos ao público visitante da exposição e do museu. Particularmente, estes dois coreógrafos foram convidados a criar um projeto expositivo inédito de longa duração, que utilizou o tempo de abertura e fechamento do prédio da instituição e foi apresentado como uma exposição em si.

Diferente, por exemplo, da proposta de Schwartz, citada no *Deslocamento 3*, que foi convidado pelo curador Luiz Camillo Osorio para apresentar a performance *La Bête* no contexto da abertura da exposição 35º Panorama da Arte Brasileira, no MAM, aproveitando a característica maleável da obra. Osorio teve um papel importante no sentido de trazer a dança e a performance para dentro desta exposição. Ele cumpriu, também, função significativa após as polêmicas envolvendo a apresentação de *La Bête*, reafirmando a sua escolha de apresentar este trabalho no ambiente de um museu de grande circulação. Cito-o:

[...] vejo a dança hoje como uma linguagem artística radical justamente por sua questão física, pela ação do corpo não necessariamente virtuosa, mas que sabe de si e que se desdobra na procura por movimento vital. Não se reduzir ao objeto é uma forma de resistir à mercadoria. (OSORIO, 2018, p. 25)

Trouxe, aqui, alguns dos elementos que permearam os caminhos da pesquisa acadêmica, que foi se fazendo na prática diária da experiência e encontros com o campo de estudo, seja nas leituras teóricas, na observação dos projetos artísticos e nas memórias longínquas. Um emaranhado de afectos que foi construindo diálogos no campo social, político e estético.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BISHOP, Claire. The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney. **Danse Research Journal**. Danse in the Museum, vol. 46, n. 3, p. 62-76, 2014.

CORNAGO, Óscar. El mito de la acción. In: CORNAGO, O. **Ensayos de teoría escénica**. Sobre teatralidad, público y democracia. Madrid: Abada Editores, 2015. p. 13-77.

COPELAND, Mathieu. Chorégrapheur l'exposition: une exposition se réalisant en tout lieu, en tout temps, avec et pour tous. In: COPELAND, Mathieu; PELLEGRIN, Julie (Eds.). **Chorégrapheur l'exposition/Choreographing exhibitions**. Dijon: Les presses du réel, 2013. p. 19- 24.

FILIPOVIC, Elena. Vertiginous Force/ The Exhibition as Work. In: FILIPOVIC, Elena (Ed.). **Anne Teresa de Keersmaeker, Work/Travail/Arbeid, Rosas & Ictus** [Catálogo da exposição W/T/A]. Bruxelas: Mercatorfonds/Rosas, vol. 1, 2015. p. 17-23.

DE KEERSMAEKER, Anne Teresa. Taking the Time for Time. Entrevista cedida à Elena Filipovic. *In*: FILIPOVIC, Elena (Ed.). **Anne Teresa de Keersmaeker, Work/Travail/Arbeid, Rosas & Ictus** [Catálogo da exposição W/T/A]. Bruxelas: Mercatorfonds/Rosas, vol. 1, 2015. p. 35-40.

DE KEERSMAEKER, Anne Teresa. Work/Travail/Arbeid. Entrevista concedida a Bernard Blistène. **Code Couleur**, Tout l'actualité du Centre Pompidou. Paris, 24, janvier – avril, 2016.

GINOT, Isabelle. Un lieu commun. **Repères**: Cahier de danse, Centre de développement chorégraphique du Val-de-Marne, n. 11, p. 2-9, 2003. Disponível em: [https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/801020/filename/04\\_I.Ginot\\_Un\\_lieu\\_commun\\_1\\_.pdf](https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/801020/filename/04_I.Ginot_Un_lieu_commun_1_.pdf). Acesso em: 17 fev. 2021.

NOORTHOORN, Victoria. Ficções do Invisível. *In*: LESCHER, Artur et al. **7ª Bienal do Mercosul: grito e escuta** [Catálogo de exposição]. Tradução de Gabriela Petit et al. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009. p. 305-338. Disponível em: [https://www.academia.edu/40626526/Catalogo\\_7\\_Bienal\\_mercosul\\_GRITO\\_E\\_ESCU\\_TA](https://www.academia.edu/40626526/Catalogo_7_Bienal_mercosul_GRITO_E_ESCU_TA). Acesso em: 17 fev. 2021.

OSORIO, Luiz Camillo. La Bête – depois da intolerância, alguma conversa. **Jacaranda Magazine**. Special Edition Brazilian art under attack!, n. 6, p. 25-30, 2018. Disponível em: [https://www.dropbox.com/s/i55uryi7uoxgr5i/jacaranda\\_issue6.pdf?dl=0](https://www.dropbox.com/s/i55uryi7uoxgr5i/jacaranda_issue6.pdf?dl=0). Acesso em: 27 fev. 2021.

RASSEL, Laurence. Interroger l'institution. Conversation entre Christophe Wavelet et Laurence Rassel. *In*: CVEJIĆ, Bojana (Ed.). **"Rétrospective" par Xavier Le Roy**. Dijon: Les presses du réel, 2014. p. 33-48.



# **POR UMA LÓGICA DO CORPO: CINESTESIA E COREOGRAFIA NA CRIAÇÃO EM VIDEODANÇA**

*FOR A LOGIC OF THE BODY: KINESTHESIA AND CHOREOGRAPHY IN THE CREATION OF VIDEODANCE*

Karina Almeida

A poética da videodança abrange diversos modos de criação e produção, borrando as fronteiras entre as linguagens artísticas, acionando um campo transdisciplinar e de colaboração entre diferentes artistas. Nesse processo de colaboração, o corpo e o movimento guiam a lógica de composição da obra tanto no momento em que a câmera captura aquilo ou aquele que se move diante da câmera como, também, no processo de edição. Digo aquilo ou aquele que se move, pois a videodança compreende uma variedade imensa de formas de expressão de movimento, de corpo, de coreografia e de dança, fazendo-nos questionar o que pode ser um corpo dançante, o que é dança e quem ou o quê pode dançar. Neste artigo, apresento a hipótese de que a cinestesia desempenha papel central nas composições coreográficas feitas para videodança. Cinestesia e coreografia serão os conceitos-chave deste ensaio, que irá apresentar possibilidades estéticas e dialógicas no campo da criação em videodança, através da breve análise de obras que marcaram o contexto artístico internacional e nacional, visando identificar especificidades composicionais que emergem dessa linguagem artística, considerando as múltiplas possibilidades poéticas que surgem a partir da interação entre dança e tecnologia.

As primeiras experimentações em videodança irrompem em meados nos anos 1970, no entanto, há muito tempo a dança colabora com o cinema e o cinema colabora com a dança. As origens da videodança podem ser retraçadas aos filmes experimentais de vanguarda do início do século XX, carregando também traços de experimentações das relações entre corpo e câmera realizadas de forma pioneira no campo da

fotografia. E é no final do século XIX que encontramos as primeiras colaborações entre dança, fotografia e cinema. Dentre elas, destacam-se as obras do inglês Eadweard Muybridge (1830-1904) com suas fotografias em série<sup>1</sup>; o pioneirismo da norte-americana Loïe Fuller (1862-1928) com suas danças serpentinadas<sup>2</sup>, multiplicadas por diversos corpos e filmadas por Thomas Edison (1847-1931); as invenções de instrumentos e aparelhos tecnológicos, tais como o cinetoscópio, criado em 1891 por Thomas Edison, e o cinematógrafo, criado em 1895 pelos irmãos Auguste Marie (1862-1954) e Louis Jean (1864-1948) Lumière.<sup>3</sup>

As colaborações entre fotografia, cinema e dança nos permitem observar como o corpo e o movimento têm gerado um território de experimentação para diversas linguagens artísticas desde o final do século XIX. Bailarinos, fotógrafos, cineastas e inventores, que estavam interessados em explorar a expressão do corpo em suas mais diversas formas, criaram com suas obras novas possibilidades de percepção do espaço e do tempo, convocando o observador a imaginar uma imensa variedade de imagens em movimento. Nas palavras de Paulo Caldas (2012, p. 248), “desnecessário lembrar que a palavra grega *kínēsis* é base etimológica de cinético, e também de cinema. A chinesa é, de fato, o traço comum que vincula coreografia e cinematografia como escrituras de movimento”.

---

<sup>1</sup> Muybridge realizou uma série de experimentos com múltiplas câmeras para captar o movimento de animais e o movimento humano, fotografando ações básicas, esportes e dança. As fotografias em série revelam um olhar minucioso para o movimento, criando uma justaposição desses instantes de movimentos capturados pela câmera fotográfica, revelando o interesse do artista em reproduzir o movimento através da imagem.

<sup>2</sup> Uma dança repleta de formas abstratas, provocando uma espécie de ilusão em meio aos tecidos de seda que expandiam seus movimentos, ora revelando, ora escondendo partes de seu corpo. A bailarina segurava duas longas hastes, uma em cada mão, prolongando seus braços como duas longas asas. Loïe Fuller também utilizou, de modo pioneiro, as técnicas de iluminação nos palcos, usando filtros coloridos de luz, criando figuras em constante metamorfose, inspirando artistas de diversas áreas. Motivada pelos seus interesses sobre luz, Loïe Fuller se aproximou de Thomas Edison (1847–1931), em Nova Jersey (EUA), e de Pierre (1859–1906) e Marie Curie (1895–1906), em Paris (França). Loïe Fuller visitou o laboratório de Thomas Edison, desejando pesquisar sobre eletricidade e fosforescência. Suas danças serpentinadas foram imitadas por inúmeras bailarinas na época e, dentre elas, Annabelle Moore, com sua dança filmada por Thomas Edison (1847-1931), colorida posterior e manualmente quadro a quadro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sNXNfcEo5dQ>. Acesso em: jun. 2021.

<sup>3</sup> Os cinetoscópios permitiam que o público visualizasse imagens fotográficas em movimento em cabines individuais, em tamanho pequeno, enquanto o cinematógrafo projetava nas telas as figuras em tamanho natural, podendo ser vistas por muitas pessoas ao mesmo tempo (FERREIRA, 1986).

Ao longo do século XX, diversos artistas romperam com as formas tradicionais de emoldurar o corpo e o movimento no cinema, propondo outras construções narrativas, outras formas de explorar o encadeamento de imagens e, conseqüentemente, a construção de sentidos que emerge a partir da montagem cinematográfica. É possível identificar um olhar coreográfico, uma ênfase na percepção sensorial e cinestésica em diversos filmes experimentais do início do século XX. René Clair (1898-1981), Fernand Léger (1881-1955), Sergei Eisenstein (1898-1948) e Maya Deren (1917-1961) estão dentre os diversos artistas que romperam com as formas tradicionais de emoldurar o corpo e o movimento no cinema, propondo outras construções narrativas, outras formas de explorar o encadeamento de imagens e, conseqüentemente, a construção de sentidos que emerge a partir da montagem. Visando delimitar o campo de reflexão deste artigo, apresento a seguir algumas características do experimentalismo deflagrado por Maya Deren.

Maya Deren, ucraniana, posteriormente naturalizada norte-americana, foi uma artista expoente do cinema experimental, pioneira nas colaborações entre dança e cinema, preparando o terreno para o surgimento do que, posteriormente, seria chamado de videodança. O interesse de Maya Deren pelo corpo e pela dança está conectado à parceria dela com Katherine Dunham (1909-2006), uma das grandes artistas da dança moderna norte-americana. Katherine Dunham, afro-americana, foi expoente na pesquisa e desenvolvimento de uma técnica de dança baseada no estudo de matrizes africanas de movimento. Dunham, que se graduou em antropologia na Universidade de Chicago, realizou pesquisa de campo no Caribe, estudando os rituais e as formas de dança associadas ao vodu. Com Dunham, Deren passou a investigar a experiência do ritual nas práticas do vodu, sendo sua assistente pessoal, fato que influenciou na visão de corpo e movimento de Deren.

Maya Deren nomeava suas obras de *film-dance* (filme-dança), expressando a especificidade das relações entre corpo, câmera e montagem cinematográfica, permitindo a criação de uma dança que só poderia existir no cinema. Deren, além de produzir relevante filmografia, também foi pioneira na produção de textos sobre as intersecções entre cinema e dança. Em um texto chamado *Amador versus Profissional*, publicado pela primeira vez em 1959, Deren diz:

Não se esqueça de que não há ainda nenhum tripé construído que seja tão miraculosamente versátil, em termos de movimento, como o sistema complexo de apoios, articulações, músculos e nervos do corpo humano e que, com um pouco de prática, torna possível uma enorme variedade de ângulos de câmera e ações visuais. Você tem tudo isso e também um cérebro, em um pacote compacto e móvel. As câmeras não fazem filmes; cineastas fazem filmes.<sup>4</sup> (2005, p.18)

Esse pacote compacto e móvel ao qual Deren se refere é o próprio corpo, em sua mobilidade e potencialidade imaginativa e perceptiva. E, ao assistir os filmes-dança de Deren, é possível notar como os estudos e práticas corporais, vivenciados com Katherine Dunham, permitiram que Deren explorasse, de modo pioneiro e aprofundado, novas possibilidades de manipulação do movimento, do espaço e do tempo, além de explorar, de diferentes modos, a temática do ritual em suas obras.

*A Study in choreography for camera* (1945) (*Um estudo em coreografia para câmera*) é uma obra de Maya Deren cujas contribuições técnicas e poéticas continuam reverberando nos estudos e criações em videodança até os dias de hoje. Nessa obra, vemos um bailarino negro, Talley Beatty (1923-1995), dançando em diferentes locações. Ter Talley Beatty como solista e protagonista de um filme, nos anos 40, configura-se, também, como uma das rupturas contidas na obra. Uma ruptura de padrões normativos e hierárquicos relacionada às questões raciais enfrentadas nesse período nos Estados Unidos. Ainda, Deren explora, de modo pioneiro, possibilidades de relação entre corpo, espaço, câmera e edição. A relação entre corpo e espaço é guiada pela combinação entre continuidade do movimento e descontinuidade espacial. A coreografia dançada por Talley Beatty mantém seu desenvolvimento enquanto o espaço muda, sendo o bailarino transportado para novos lugares através do recurso da montagem cinematográfica. Um exemplo é o movimento de Beatty de levantar a perna, que tem início na floresta e que termina numa sala de estar, respeitando perfeitamente a continuidade do movimento dançado. Chamada de geografia criativa, essa técnica de montagem foi muito explorada pelos cineastas e pesquisadores de vanguarda do cinema soviético, tais como Lev Kuleshov (1899-1970) e Vsevolod Pudovkin (1893-1953) (VIEIRA, 2012). A cada vez que Talley Beatty muda

---

<sup>4</sup> Tradução livre de "Don't forget that no tripod has yet been built which is a miraculously versatile in movement as the complex system of supports, joints, muscles and nerves which is the human body, which, with a bit of practice, makes possible the enormous variety of camera angles and visual actions. You have all this, and a brain too, in one neat, compact, mobile package. Cameras do not make films; film-makers make films".

de espaço, nós, espectadores, também temos a sensação de sermos transportados para outros lugares. Além disso, a câmera parece dançar junto com o bailarino e, ao aproximar-se de Beatty, através de planos detalhes e de pontos de vista pouco convencionais, que enfatizam um olhar para o movimento dançado e para as sutilezas do corpo, Deren constrói uma sensação de intimidade muito particular. O modo como Beatty ocupa o espaço e o modo como a câmera captura o movimento não privilegiam um ponto de vista único ou uma visão frontal, como normalmente ocorria, naquela época, com a dança cênica. Tais características revelam o corpo e o movimento de uma maneira mais complexa que, de certo modo, parece recusar qualquer visão unitária sobre o movimento, abrindo espaço para uma multiplicidade de pontos de vista sobre corpo e identidade. Na obra, Deren também manipula o tempo, explorando a câmera lenta, a justaposição de imagens e a aceleração de movimentos, convidando o espectador a perceber outras possibilidades de habitar o tempo e o espaço. Há um momento em que Beatty realiza um salto que, por sua vez, é editado em câmera lenta e com justaposição de imagens desse mesmo salto, fazendo com que a duração desse movimento desafie a nossa percepção de passagem do tempo e de resistência em relação à força da gravidade. Em seu texto *Cinematography: The Creative Use of Reality* (1960), Deren destaca:

O tipo de manipulação do tempo e do espaço a que me refiro torna-se parte da estrutura orgânica de um filme. Existe, por exemplo, a extensão do espaço pelo tempo e do tempo pelo espaço. O comprimento de uma escada pode ser enormemente estendido se três tomadas diferentes da pessoa subindo (filmadas de ângulos diferentes para que não seja aparente que a área idêntica esteja sendo coberta a cada vez) forem editadas juntas de modo que a ação seja contínua e resulte em uma imagem de trabalho duradouro em direção a algum objetivo elevado. Um salto no ar pode ser estendido pela mesma técnica, mas, neste caso, como a ação do filme se sustenta muito além da duração normal da própria ação real, o efeito é de tensão enquanto esperamos a figura retornar, finalmente, para a terra.<sup>5</sup> (1960, p. 160)

---

<sup>5</sup> Tradução livre de "The kind of manipulation of time and space to which I refer becomes itself part of the organic structure of a film. There is, for example, the extension of space by time and of time by space. The length of a stairway can be enormously extended if three different shots of the person ascending it (filmed from different angles so that it is not apparent that the identical area is being covered each time) are so edited together that the action is continuous and results in an image of enduring labor toward some elevated goal. A leap in the air can be extended by the same technique, but in this case, since the film action is sustained far beyond the normal duration of the real action itself, the effect is one of tension as we wait for the figure to return, finally, to earth."

**Figura 1** - *Film still de A Study in Choreography for Camera (1945), de Maya Deren*<sup>6</sup>. Momento em que Talley Beatty salta.



Através do modo como constrói a relação corpo-câmera, somado ao recurso de edição, em *A Study in choreography for camera*, Deren cria uma dança que só pode existir nessa forma de filme-dança, convidando o espectador a perceber novas possibilidades de movimento e de dança.

Esse território experimental nutrido pelos filmes de vanguarda abriu os caminhos para as possibilidades de relações criativas entre corpo e câmera, impulsionando o surgimento da chamada videodança. A partir de meados dos anos de 1970, o norte-americano Merce Cunningham (1919-2009), que sempre foi interessado no diálogo entre dança e tecnologia, passou a ser um dos expoentes dessa nova forma de expressão artística. Em parceria com artistas visuais e cineastas, tais como Nam June Paik (1932-2006), Charles Atlas (1949-) e Elliot Caplan (1931-), Cunningham levou suas inovadoras propostas coreográficas para a tela. Na primeira parte de *Merce by Merce by Paik* (1975), chamada de *Blue Studio: Five Segments*, vemos como o uso do recurso do *Chroma Key* pode ser explorado para criar outras formas de habitar o espaço. Nessa parte da obra, vemos a continuidade do movimento contrastando com a descontinuidade do espaço quando a imagem de Cunningham dançando é multiplicada e transportada para lugares diferentes e inesperados, como ruas, praia, mar e, também, para o espaço virtual da tela de televisão colorida. E o uso de tal recurso de edição pode ser compreendido como uma citação às obras de Deren. Em *Points in Space* (1986), a câmera navega pelo espaço cênico do estúdio,

---

<sup>6</sup> Imagem disponível em <https://youtu.be/Dk4okMGiGic>. Acesso em: jun. de 2021.

aproximando-se dos corpos dos bailarinos, revelando a multiplicidade de pontos de vistas que compõem a obra, fazendo-nos observar detalhes dos movimentos e das relações que ali são exploradas, enfatizando sensações de tridimensionalidade e deslocamento dadas pela profundidade.

No Brasil, a bailarina, coreógrafa e videoartista Analívia Cordeiro (1954-) foi pioneira nas produções em videodança com a criação da obra *M 3x3* (1973). Nessa obra, em branco e preto, a coreografia foi feita especialmente para vídeo, gravada em tempo real com os recursos tecnológicos da TV Cultura de São Paulo. Vemos um quadriculado no chão e no fundo do cenário, com linhas que dividem o espaço horizontal e verticalmente. *M 3x3* revela uma atmosfera abstrata, formada pelos reticulados e pelos corpos, que vestem figurino do tipo macacão, que demarca as formas e linhas do corpo, explorando uma movimentação guiada pelo som de um metrônomo. Em *Carne I, II e III* (2005-2009), Analívia Cordeiro criou obras nomeadas de *videocoreografias*, em que explorou uma relação de extrema proximidade entre corpo e câmera. Nas *videocoreografias*, os movimentos da câmera e do corpo são coincidentes e simultâneos. Em busca de extrema proximidade visual e intimidade, o intérprete registra o movimento de seu próprio corpo, o que cria uma série de imagens abstratas, convidando o espectador a imaginar quais partes do corpo estão em evidência.

Ainda que as análises das obras citadas neste artigo tenham sido breves, é possível observar que, através de seu experimentalismo, a videodança explora uma poética do movimento que emerge de uma lógica cinestésica e sensorial, revelando novas possibilidades de relação corpo-espaço-tempo. Para Caldas,

Se a videodança extrema e complexifica questões da própria dança contemporânea, ainda tratar-se-á de reconhecer nela uma dimensão coreográfica qualquer, algo que afirme uma lógica cinética como poética: uma dramaturgia de movimento. Mas agora já não se trata mais necessariamente de reconhecer no corpo tal dimensão. Ela já não pode se deter aí: a cinesse como interface vai autorizar o trânsito inquieto entre cinema/vídeo e a dança. Compreendidas como poéticas do movimento, coreografia, cinematografia e videografia se confundem como *cinografia*, como escritura de movimento; e talvez seja esse o modo de produzir nas imagens sobre a tela uma dimensão cinestésica que, como na dança, prolongue a experiência do ver para além dos olhos. (2012, p. 253)

A coreografia do movimento do bailarino e a coreografia da câmera – o *como* o corpo será observado pela lente – são guiados por uma lógica cinestésica que constrói uma dramaturgia do movimento. Em certo sentido, a videodança adensa questões fundamentais da dança contemporânea, trazendo para si a verticalização de um modo de pensar-fazer coreografias profundamente guiado pela cinestesia.

Em termos gerais, a cinestesia refere-se à sensação do movimento, sendo derivada do grego *kinein*, movimentar-se, e *aisthesis*, sensação. A percepção da posição e do movimento do corpo é dada pelos órgãos sensoriais (proprioceptores) dos músculos e articulações. De acordo com Reason e Reynolds (2010), embora os termos cinestesia e propriocepção sejam em alguns casos usados como sinônimos, frequentemente se faz uma distinção entre “propriocepção”, referindo-se a um estímulo vindo do interior do organismo e “exterocepção”, referindo-se a um estímulo proveniente do seu exterior. A cinestesia, considerada como parte integral da percepção, deve ser entendida não apenas como algo visual, mas como uma percepção ativa e multissensorial (REASON; REYNOLD, 2010, p. 52-53).

Susan Foster (2011) defende que a noção de coreografia tem, incorporada nela, a noção de cinestesia, que por sua vez se refere a um determinado modo de experienciar o movimento e a fisicalidade e que, em troca, convoca em outros corpos uma forma específica de sentir em relação a isso. A fim de demonstrar como a cinestesia desempenha um papel central na percepção e realização do movimento, Foster articula referências do campo da neurociência, como as pesquisas sobre os sistemas aferentes e eferentes e, também, sobre o funcionamento dos neurônios-espelho. Ao longo de seu texto, a autora nos mostra como a informação cinestésica não está apenas relacionada à entrada de um estímulo sensorial captado pelos receptores musculares e articulares, mas também a uma ampla variedade de outras fontes de sentidos, tais como vestibular, cutânea e visual. A partir das referências trazidas por Alain Berthoz (2000), por exemplo, Foster (2011) discute como os neurônios-espelho atuam na percepção cinestésica, disparando sinais quando o sujeito realiza uma ação e também quando o sujeito vê uma ação sendo realizada. Ao assistir à dança, circuitos motores no cérebro do observador são ativados, e ainda que não necessariamente resulte em movimentos visíveis, esses movimentos são ensaiados também na sua mente. Nesse sentido, dançarino e observador



compartilham uma mesma experiência cinestésica proporcionada pela dança: “o observador, assistindo à dança, está literalmente dançando sozinho” (FOSTER, 2011, p. 123).

Foster aproxima, então, o termo cinestesia da noção de empatia, considerando os estudos de Robert Vischer (1994) e Edward Titchener (1909), que conceituaram a empatia como um forte e vital componente da sensação cinestésica, uma experiência empreendida pela subjetividade do indivíduo. Foster (2011) aponta que tanto para Vischer (1994) como para Titchener (1909), o processo de alteridade desencadeado pela empatia, que parte do que alguém sente sobre a experiência do outro, inclui o que o corpo do outro estava fazendo – o ritmo e a intensidade da ação e a localização do corpo no espaço (FOSTER, 2011). A autora defende que, por meio da empatia cinestésica, a experiência de assistir a uma coreografia cria uma mutualidade do observar, do sentir e do agir como um tipo de ressonância. Para Foster,

Coreografia, qualquer que seja o seu significado, pode fornecer pistas para esta experiência específica do físico, pelos modos que ela registra ou documenta o movimento e também as formas que estabelece princípios sobre os quais o movimento está para ser aprendido e trabalhado. A noção de empatia, então, teoriza o potencial da organização cinestésica do corpo de alguém para inferir a experiência de outro. (2011, p. 175)

A noção de noção de cinestesia nos permite atualizar o sentido de coreografia, fazendo-nos pensar nas relações estabelecidas entre obra e espectador. Diante de uma coreografia, o observador se depara com novos modos de dançar, entrando em contato com novas fisicalidades, expandindo, devido ao sentido cinestésico, suas percepções de si e das relações com o mundo.

No que se refere à videodança, essa relação entre cinestesia e coreografia pode ser intensificada, uma vez que os processos de captação das imagens, edição e montagem permitem uma manipulação específica do movimento na tela, convidando o espectador a navegar por uma poética do corpo que dança e da dança dos corpos (os múltiplos corpos/elementos que compõem um quadro). Nesse sentido, ao intensificar essa relação intrínseca entre cinestesia e coreografia, os processos criativos em videodança nos oferecem materiais para o estudo de uma lógica cinestésica, um pensar-fazer específico do corpo, um tipo de comunicação que se dá pela escritura do movimento no espaço-tempo.

Ao longo da História da Dança no Ocidente, mais especificamente em um contexto euro-americano, os termos “composição” e “coreografia” agregaram diversos tipos de práticas, tendo os seus sentidos transformados e questionados diante das particularidades e padrões vigentes de cada contexto.

O uso atual do termo coreografia extrapola as definições de “a arte de dançar” e “a arte de escrever danças no papel”, “a grafia” da dança. Conforme discute Susan Foster, em seu artigo *Choreographies and Choreographers* (2009), se o termo coreografia foi difundido inicialmente no século XVIII, através dos sistemas de notação feitos pelos mestres de dança a pedidos de Luís XIV, foi apenas no século XX que o sentido de coreografia foi ampliado, passando a ser associado à ideia de composição. A autora aponta que, no decorrer do século XIX, o termo coreografia caiu em desuso tanto na língua francesa como na inglesa e que, quando era utilizado em jornais ou críticas, referia-se indiscriminadamente ao ato de dançar, de aprender a dançar ou de compor uma dança. Foi apenas no final dos anos de 1920 e início de 1930, que o termo coreografia passou a ser empregado de um novo modo, especialmente nos Estados Unidos, quando os jornais de Nova York contrataram críticos especializados em dança. Nesse contexto, tais críticos passaram a se referir ao coreógrafo como o autor da dança e à coreografia como a apresentação encenada de movimento, resultante do processo criativo de composição em dança (FOSTER, 2009). Em Nova York, nesse período dos anos de 1930, o crítico John Martin contribuiu significativamente para a difusão da dança moderna, tornando-se um dos maiores defensores dessa nova forma de expressão artística.

De acordo com Foster (2009), outro fato que marca a difusão e o emprego do termo coreografia de uma nova maneira é quando, a partir de 1935, a *Bennington College* passa a oferecer cursos específicos de composição de dança, análise musical, história e crítica de dança. O corpo de professores da escola era formado por figuras ilustres da dança moderna, como Martha Graham (1894-1991), Hanya Holm (1893-1992), Doris Humphrey (1895-1958), Charles Weidman (1901-1975) e Louis Horst (1884-1964). Graham, Holm e Humphrey ensinavam as suas próprias abordagens técnicas de dança moderna, investindo em suas visões particulares e inovadoras de exploração do movimento. Os professores da Bennington contribuíram para a difusão de um entendimento da composição coreográfica como um processo que

considerava uma abordagem mais pessoal, em que o indivíduo tornava-se a origem do movimento e o corpo o instrumento da expressão subjetiva (FOSTER, 2009).

A partir dos anos de 1930, os ensinamentos de Louis Horst e Doris Humphrey sobre composição coreográfica tornaram-se uma grande influência no campo da dança moderna. Horst, que era mentor, músico e companheiro de Graham, desenvolveu sua abordagem composicional em dança tendo como referência o campo da música, apoiando-se em estruturas como tema, variação, contraste, cânone, repetição, clímax, desenvolvimento lógico, dentre outras (articuladas em padrões de frase como ABA, ABAB, ABCAB etc.). Além disso, a abordagem de Horst também era inspirada em determinados movimentos das artes visuais, tais como o primitivismo e o expressionismo. Já Humphrey desenvolveu um trabalho específico associando a respiração com as noções de queda e recuperação. Em seu livro *The Art of Making Dances* (publicado em 1958, após a sua morte), Humphrey articulou diversas noções composicionais características da dança moderna. Humphrey, assim como outros artistas da dança moderna, estava interessado em repensar a composição em dança, considerando o turbilhão de mudanças sociais, políticas e históricas de sua época, questionando a missão dos artistas perante a sociedade.

A virada coreográfica, que ocorre a partir de 1950, questiona os pressupostos da dança moderna e, portanto, as noções composicionais disseminadas por Horst e Humphrey. E, com as implosões de padrões feitas por artistas como Alwin Nikolais (1910-1993), Paul Taylor (1930-2018), Merce Cunningham (1919-2009) e pelo coletivo *Judson Dance Theater* (1962-1964)<sup>7</sup>, a prática da composição coreográfica passa a compreender outros valores. O corpo deixaria de ser visto como instrumento da expressão subjetiva e passaria a ser o próprio meio pelo qual a expressão acontece. Os trabalhos verticalizaram o experimentalismo, sendo marcados pela horizontalidade dos processos colaborativos e pela diluição das fronteiras entre as artes. Espaços abertos e alternativos (tais como telhados e paredes de prédios, parques, lagos, praças e galerias) passaram a ser o terreno da dança, desafiando o modo como o corpo se

---

<sup>7</sup> O *Judson Dance Theater* (1962-1964) foi um coletivo de artistas que se reuniu por dois anos no espaço da Judson Church, Nova York, a fim de experimentar novos modos de criação e colaboração em dança. Dançarinos, atores, músicos, poetas, músicos e artistas visuais participavam das performances, borrando as fronteiras entre as artes. As criações do *Judson Dance Theater* foram marcadas por um radical experimentalismo e criaram o terreno para o surgimento da dança pós-moderna.

relaciona com o espaço e, também, o que pode ser entendido como dança. Repetição, acumulação, fragmentação, montagem, colagem, justaposições radicais, estruturas/ações guiadas por tarefas, operações do acaso, desconstrução da narrativa linear e de causa-efeito, tornaram-se recorrentes nas práticas de composição em dança a partir dos anos de 1960. Colchões, escadas, alimentos, cadeiras, mesas, baldes e muitos outros objetos foram utilizados como materiais para composição de dança pelos artistas do *Judson* que, ainda, exploraram as relações entre dança e tecnologia em diversas obras.

Os artistas do *Judson* passaram a investir, de uma forma intensa, na composição coreográfica como um espaço de invenção, onde era mais importante não aquilo que a obra “diz”, mas aquilo que a obra “produz”. Em outras palavras, a composição coreográfica passou a focalizar aquilo que emerge da própria lógica inventada pelo ato de dançar, do próprio corpo que dança, sem a necessidade de ter uma estrutura narrativa linear conduzindo o desenvolvimento da obra. Nesse sentido, Laurence Louppe (2012) nos apresenta uma definição de composição que lança luz ao experimentalismo deflagrado a partir de 1950 e que continua a reverberar na cena atual da dança contemporânea:

Como **matriz de invenção e organização do movimento** que dará origem à obra, e mais ainda como **filosofia de ação**, a composição é um elemento fundamental da dança contemporânea. A sua definição e o papel na escola contemporânea pertencem-lhe somente e estão ligados a toda a sua história. Com efeito, a composição é um exercício que parte da invenção pessoal de um movimento ou da exploração pessoal de um gesto ou motivo que termina com uma unidade coreográfica inteira, obra ou fragmento de obra. (LOUPPE, 2012, p. 223-224, grifos meus)

Pensar e praticar a composição como filosofia de ação pressupõe o entendimento de que todo movimento está impregnado de processos interiores e pela experiência do dançarino. Diante da multiplicidade de sentidos que podem compor a cena, o dançarino compõe sua dança e sua expressividade tendo na mente e no corpo tudo o que ela pode significar, acionar, desvelar. Compreender, portanto, a composição como um espaço em que invenção e organização andam de mãos dadas faz com que a ideia de coreografia seja atualizada e melhor entendida na atualidade, sendo vista como uma prática criativa em que cada escolha de movimento, com sua qualidade técnica-expressiva, traz consigo uma poética própria do corpo que dança.

A partir das referências aqui articuladas, é possível observar que o emprego do termo coreografia na contemporaneidade envolve uma matriz de invenção, experimentação e organização de movimentos, bem como o investimento em uma poética que emerge do próprio corpo que dança. E, ainda, como vimos anteriormente, segundo Foster (2011) a noção de coreografia tem a noção de cinestesia incorporada. Essa atualização do termo coreografia é fundamental para as experimentações criativas no campo da videodança. A coreografia na videodança irá explorar, de um modo intenso, a empatia cinestésica, a elaboração e a invenção de movimentos que acontecem tanto para o dançarino como para o observador. Na videodança, a lógica do corpo, guiada pela cinestesia e pela coreografia, apresenta, ao observador, novos modos de dançar, expandindo as potencialidades expressivas e poéticas sobre sua própria corporeidade, convidando-o a olhar para novas formas de sensibilidade, novas formas de ser e estar no mundo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALDAS, Paulo. Poéticas do movimento: interfaces. *In*: CALDAS, P. (Org.) et al. **Dança em foco: ensaios contemporâneos de videodança**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. p. 239-253.

DEREN, Maya. **Essential Deren: collected writings on film/by Maya Deren**. McPherson and Company, Kingstone, New York, 2005.

DEREN, Maya. Cinematography: The Creative Use of Reality. *In*: **Daedalus**, Vol. 89, No. 1, The Visual Arts Today (Winter, 1960), p. 150-167.

FERREIRA, Paulo Roberto. Do Kinetoscópio ao Omniographo. *In*: **Filme Cultura**, ed. 47, p. 14-21, Rio de Janeiro, 1986, Disponível em: <http://www.bcc.org.br/textos/225606>. Acesso em: jun. 2020.

FOSTER, Susan L. **Choreographing empathy: kinesthesia in performance**. Routledge, New York, 2011.

FOSTER, Susan L. Choreographies and Choreographers. *In*: **Worlding Dance**, ed. Susan Leigh Foster. Palgrave Macmillan, New York, 2009.

LOUPPE, Laurence. **A poética da dança contemporânea**. Tradução de Rute Costa. Prefácio de Maria José Fazenda. Rio de Janeiro: Orfeu Negro, 2012.

REASON, Matthew and REYNOLDS, Dee. Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance. *In: Dance Research Journal*, Vol. 42, No 2 (Winter 2010), p. 49-75.

VIEIRA, João Luiz. O visionário cinema de fluxo de Maya Deren. *In: CALDAS, P. (Org.) et al. Dança em foco: ensaios contemporâneos de videodança*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. p. 15-26.



# **II PAISAGENS CRIATIVAS**

# CARINHOSO, UM SOLO-COLETIVO

*CARINHOSO<sup>1</sup>, A COLLECTIVE SOLO*

Ametonyo Silva

“Gosto de ouvir; mas não sei se sou a hábil conselheira. Ouço muito. Da voz outra, faço a minha, as histórias também. E no quase gozo da escuta, seco os olhos. Não os meus, mas de quem conta. E, quando de mim uma lágrima se faz mais rápida do que o gesto de minha mão a correr sobre o meu próprio rosto, deixo o choro viver. E, depois, confesso a quem me conta, que emocionada estou por uma história que nunca ouvi e nunca imaginei para nenhuma personagem encarnar. Portanto estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con)fundem com as minhas. Invento? Sim invento, sem o menor pudor. Então as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. E, quando se escreve, o comprometimento (ou o não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso. Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência.”  
(Conceição Evaristo, no livro *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*<sup>2</sup>)

Começo evocando esse gesto-ato da escritora mineira Conceição Evaristo para nos ajudar a desenhar/dançar, por meio de palavras, alguns traços/linhas compartilhados durante o processo criativo do solo “CARINHOSO”, que compõe o espetáculo *Gestos Transitantes*, dirigido por Sayonara Pereira e criado em trânsito entre São Paulo e Piracicaba ao longo de 2019. Conceição Evaristo, através de um gesto poético, transforma a experiência oral, de escuta, em palavras, em poemas, em

---

<sup>1</sup> “CARINHOSO” é o nome de uma importante obra da música popular brasileira, composta por Pixinguinha. Por isso, escolhemos manter a palavra sem a tradução para o inglês.

<sup>2</sup> EVARISTO, 2016, p. 8.



coreografias dos papéis e das bocas, dos corpos. Ela é responsável por fazer essas narrativas transitarem por outros corpos – os nossos e dos livros. Ela faz mover através de tempos e espaços essas palavras-gestos. Coreógrafa de histórias, de sensações, de vivências de outras mulheres que se “(con)fundem” com as suas próprias. Seus gestos transitam, dançam entre nós. Por isso a evoco aqui, para abrir nossos caminhos.

Neste espaço que se segue, compartilharei algumas sensações, perguntas e imagens que me atravessaram durante os dias de ensaio e criação de “CARINHOSO”. Será uma espécie de narrativa-diário. Palavras-gestos transitando por entre esse corpo textual. Uma tentativa de esboçar caminhos de um solo-coletivo.

## 1 Nós

Antes de falar sobre o EU, falar do NÓS.

Este solo é uma das peças do quebra-cabeça que compõe o espetáculo *Gestos Transitantes*. E de algum modo, “CARINHOSO” começa a nascer bem antes, em 2013, quando passo a frequentar as aulas e ensaios do LAPETT - Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades no departamento de Artes Cênicas da ECA-USP. Durante as aulas de Sayonara Pereira, diretora do grupo, conheço a técnica da Dança Moderna e a linguagem da Dança Teatral. Experimento no corpo esse modo de dançar atravessado pelas vivências – também contemporâneas – de Sayô e das outras alunas, alunos e intérpretes do grupo.

Enquanto observava essas pessoas moverem seus corpos ou quando eu estava fazendo as aulas, montando o equipamento de som, acompanhando os ensaios das peças, operando a trilha sonora e depois dançando *VÃO(S)* (2015) e *FRAGMENTO(S)* (2017), fiz escola e morada. Sayonara Pereira e o LAPETT me abriram caminhos para dançar. Conheci uma “língua”; como Sayô gosta de nos dizer: “Falem línguas!”.

Por isso eu digo que o solo já nascia ali. Quando aprendia possibilidades de me mover no espaço, no tempo, nos afetos. Através dos gestos que fazíamos durante as aulas. Gestos que Sayô aprendeu, dançou e que continuam em nós. Ecoando. Recriados por/em mim. Gestos transitantes.

Cinco anos mais tarde, Sayô e o Núcleo Dédalos, idealizado por Luiza Banov, convidam-me para dançar-criar *Gestos Transitantes*. Ao longo de 2019, sob a direção de Sayô Pereira e ao lado das intérpretes criadoras Nadya Moretto e Luiza Banov, construímos o espetáculo em residências artísticas que aconteciam entre o interior de São Paulo – em Piracicaba, sede do Núcleo Dédalos – e a capital.

*Como os gestos transitam entre um corpo e outro? Como um gesto dura no tempo? Será porque se transforma? Será a sua transformação o motivo pelo qual o gesto pode atravessar territórios e tempos?* Essas foram algumas das perguntas que dispararam a criação do trabalho, a nossa investigação poética e de linguagem. Outros corpos-vozes nos atravessaram: Eduardo Joly nas sonoridades, Luciana Camuzzo e Giulia Zen nas provocações dos gestos-desenhos, Maíra do Nascimento na iluminação cênica e Nina Ricci nas visualidades gráficas. Nesse caminho entre a estrada, a cozinha, o estúdio, a ponte, a Pinacoteca, o teatro e os nossos corpos, inter cruzando percursos, criamos *Gestos Transitantes*<sup>3</sup> e ganhei de presente o “CARINHOSO”.

## 2 Um solo-coletivo

O solo “CARINHOSO” é um encontro. Um encontro que aconteceu, que quase aconteceu ou que ainda acontecerá. O sonho, o planejamento, o rascunho, a tentativa, a possibilidade. É o esboço de um abraço, de um carinho no corpo de alguém que eu ainda nem conheci ou já conheci há muito tempo. É toque, deslize, certeza, incerteza, saudade, areia movediça, tapete voador. É brincadeira também. É tentativa de lembrar e acordar, no corpo, a sensação da infância, o cheiro da rua, o caco de tijolo de marcar o chão com o “céu” e o “inferno” da amarelinha. A leveza e a dureza de pular no asfalto quente com pés descalços em São Paulo, Piracicaba ou em Coremas, na cidade onde eu nasci, no sertão da Paraíba.

---

<sup>3</sup> No link a seguir há um registro riquíssimo composto por materiais escritos e audiovisuais sobre o processo de criação de *Gestos Transitantes*. Uma espécie de site-livro interativo criado em 2021 por Sayonara Pereira, Luiza Banov, Nadya Moretto e Ametonyo Silva: <https://prezi.com/view/7IM00YjggX3rIQ5Eu7d/>. Acesso em: maio 2021.

O solo também é o encontro-presente concreto (e cheio de poesia) com Sayô, Luiza e Nadya. Ou seja, é trio. Danço “sozinho” com a presença delas me sustentando, me afagando, me fazendo deslizar.

O pulo da amarelinha no começo traça um percurso invisível no qual tento encontrar alguém: os rastros da saudade de Nadya me guiam o caminho. Será que vamos nos encontrar? Quando vai ser? Ou já foi? Ei, vem! Vem! Vem! Corro, salto, movo pelo espaço e tento abraçar. Tento te abraçar. Você some – saudade arrastada pelo vento – e vou rodopiar, lavando o chão com o tapete voador. Difícil de parar em pé porque o tecido é mais leve e mais rápido e mais sutil que o meu toque e mais apaixonante e mais convidativo. Me seguro pelo centro do corpo para não cair pelos pés. Não aguento tanto tempo e me deixo levar pela delícia de abandonar o corpo no ar e suspender a queda antes do fim. Acaricio o teu corpo na imaginação e desenho a vontade no ar.

**Figura 1** - Ametonyo Silva e Luiza Banov durante o solo "CARINHOSO". Teatro do Engenho, Piracicaba; setembro de 2019.



Fonte: Arquivo Dédalos. Foto: Nanah D'Luize.

Quando Sayô começou a esboçar este solo-presente – ela cria solos e gosta de dizer que são presentes para os(as) intérpretes com quem trabalha –, pediu-me para imaginar o corpo de alguém; alguém que eu quisesse abraçar, lembrar, sentir. Lembro-me de você e caio de novo no chão. Rastros, esboços, rascunhos daquele nosso encontro. Tento dar forma aos fantasmas. Sigo no chão e de repente encontro tua mão. Luiza vem e me sustenta. Eu caio, Luiza me sustenta. Eu caio, Luiza me sustenta. A gente se abraça. E eu, fantasma, escorro no meio de um abraço, volto para o chão. Você Luiza Você Nadya Você Sayô Você Desconhecido Você Márcio Você Pai Você Mãe Você Bia Você Vó Você Vô Você Você X Você Y Você Você Você Você Você.....Você desaparece. Sigo meu caminho com a concretude do chão e me encontro de novo com o tapete voador. Refaço o voo-rodopio, tentando ficar de pé, com sorriso no rosto lembrando de tudo. Sentindo o teu cheiro, o cheiro da rua, da casa, do beijo, da comida, da pele, do vento, do café, do pão de queijo, da saudade, do lenço, do aperto de mão, da risada, do sorriso.....até que eu desapareço.

Sayô cria movimento através do afeto. Me deu de presente esse solo, um solo carinhoso. Lembro-me do primeiro dia que começamos a ensaiar: era de noite, a luz do estúdio do Núcleo Dédalos estava baixa e Sayô me ofereceu um tecido azul marinho para eu experimentar voar pelo chão. Caí várias vezes. Sayô vem usando este elemento cênico, o tecido, ao longo dos anos de seu trabalho como bailarina e coreógrafa. É uma honra poder fazer parte dessa continuidade, dessa transmissão. Os gestos foram surgindo, ela imaginava algo, esboçava e abria espaço para eu poder completar o traçado. Criar meu traçado a partir da sua mão. Sabe quando a sua mãe segura a sua mão quando você está aprendendo a escrever? Pois então. Fomos construindo assim, nessa troca. Dançando *juntas*<sup>4</sup>. Ela me provocava com algumas sensações, perguntas, palavras e eu ia dando corpo, aprendendo a dançar aquele amor.

---

<sup>4</sup> O uso de “e” alude à linguagem neutra – a fim de contemplar a não demarcação de gênero – inexistente na língua portuguesa oficial. As palavras assim grafadas aparecerão destacadas em itálico, ao longo de todo o livro. (Nota da editora).

É isso, acho que “CARINHOSO” é sobre amor. O solo é sobre amor. Não “sobre”. Ele é amor. E amor como concretude mesmo, sabe? Amor como ação. Ensaio, mais ensaio, ensaio, ensaio, ensaio, ensaio, ensaiamos, amo ensaiar, ensaio, Sayô ama ensaiar, ensaiamos, ensaiamos, ensaio, ensaio, ensaiamos, ensaio. Até criar corpo mesmo. Sustentar. Aprender a girar com o tecido-tapete voador sustentando o centro do corpo, abraçar de verdade, olhar, saltar no ar querendo entrar no chão, seguir os rastros da saudade de Nadya, encontrar a Luiza de verdade e abraçá-la, cair, jogar amarelinha, riscar o corpo de alguém no ar. Não tem a ver com apenas esboçar um movimento no espaço, em um determinado tempo, dentro ou fora da música. Tem a ver com ser aquele movimento, aquele gesto. Você é aquilo naquele momento. Viver aquilo, aquela ação, estar dentro dela. De verdade, através do corpo.

Uma das coisas mais bonitas desta peça e que reverbera em cada um dos nossos solos, é que a dançamos de forma muito coletiva. As ações são sempre coletivas; estamos sempre *juntas* e quando não, tentamos estar. Ela foi construída assim, o coletivo – nós três – atravessado por essas peças individuais, por fragmentos de vida, por essas “falas” da Nadya, do Amê e da Lu. Mas que só se completam quando estão juntas. Como um quebra-cabeça mesmo. Nadya ao som de “Nunca” do Lupicínio Rodrigues na voz de Adriana Calcanhotto, meu “Carinhoso” do Pixinguinha, na voz da espanhola Rita Payés, e Luiza com seu “Summertime” cantada pela Andrea Motis. Lembro-me que, no começo do processo de criação, antes mesmo de sabermos dos solos com que Sayô iria nos presentear, ela colocou as três músicas para tocar e pediu que tentássemos adivinhar quem dançaria qual. Eu e Luiza “chutamos” uma ou outra, mas Nadya acertou todas. Ali já percebemos que dançaríamos *juntas* esses solos; mesmo “sozinhas” estaríamos acompanhadas. *Uma sustentando a outra.*

**Figura 2** - Ametonyo Silva e Nadya Moretto durante solo de Luiza Banov em *Gestos Transitantes*. Pinacoteca de Piracicaba; setembro de 2019.



Foto Nanah D'Luize

Sayô, Luiza e Nadya sustentam esse amor comigo. Por isso um solo-coletivo. Era impossível estar sozinho ali. Concretamente. Subjetivamente. Eu dançava – e ainda danço – carregando os rastros delas três em mim. Pois danço os gestos que aprendi a fazer com elas, a partir delas. Eu as via cada vez que virava o corpo em uma direção no espaço – na sala de ensaio, no teatro ou dentro de casa. E sabia que elas me olhavam também mesmo de longe. Preparando o terreno para dançarmos *juntas* depois.

Mesmo em 2020 e 2021, quando não podíamos nos encontrar presencialmente devido ao isolamento social, criamos *Gestos Transitantes em CAMPO EXPANDIDO*<sup>5</sup>, uma experiência em dança a partir das telas e da virtualidade. E “CARINHOSO” continua sendo coletivo. Pois, apesar de separades por quilômetros de distância, dentro de uma plataforma de videoconferências, mas *conectades* por uma rede sempre instável – a internet, fomos criando estratégias para estar *juntas*.

---

<sup>5</sup> No site-livro interativo citado anteriormente há mais registros do processo de criação da experiência em *CAMPO EXPANDIDO*.

Cada uma em sua casa, recriando os gestos nos espaços das salas, dos quartos, escolhendo os enquadramentos, as composições das pequenas telas e os recortes que as câmeras podem criar nos nossos corpos em relação ao olhar do público que está por detrás dos dados móveis, dos computadores e dos celulares. Há presença ali. Os corpos estão ali, apesar da distância. Não estão? Sim ou não, o desejo de encontrar o outro continuava pulsando em nós.

**Figura 3** - Nadya Moretto e Ametonyo Silva em *Gestos Transitantes em CAMPO EXPANDIDO*. Temporada virtual, abril de 2021.



Foto: Acervo Núcleo Dédalos

Nadya recria suas saudades através dos dedos, do toque no lenço e uma mesa passa a ser o chão do teatro. Dos seus dedinhos caminhando em direção ao encontro com alguém, meus pés surgem na tela – um se transforma no outro –, e danço o jogo da amarelinha; “CARINHOSO” agora acontece no meio da minha sala, entre uma estante e um sofá, no meio dos fios; danço com Nadya que veio antes, tento tocar alguém no ar e imagino quem está do outro lado das telas em algum lugar do mundo, sorrio e me preparo para abraçar a Luiza de longe. Nossas mãos se encontram no meio do caminho, entre uma tela e outra, e Luiza segue se perdendo no meio dos seus sofás, girando entre o preto e branco dos nossos filtros digitais e o colorido de outra câmera de celular que surge de repente. Olhos aparecem em outros quadradinhos enquanto ela dança; somos eu e Nadya espiando seu *Summertime*. Seguimos assim, um

atravessando o mover do outro. Sayô, Eduardo, Nina e Mateus Fávero também estão sempre ali, dançando através das palavras, das músicas e das dinâmicas dos bastidores de uma sala virtual de espetáculo. Mesmo à distância, os gestos seguem transitando entre nossos corpos, entre as *coreotecnografias* de clicar um botão e outro, por entre os rastros que ficam nas telas-janelas e através de uma ponte invisível entre nós e o público. *Juntas*, sempre.

Então, talvez, eu pudesse dizer que o solo “CARINHOSO” é minha dança com essas três mulheres (e com outras mulheres e homens que eu tenho/tive/terei vontade de encontrar). Ele é o nosso encontro. Ele é nosso abraço. Ele é um NÓS.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas Lágrimas de Mulheres**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

GESTOS TRANSITANTES por Núcleo Dédalos, 2021. Disponível em: <https://prezi.com/view/7IM00lYjpgX3rIQ5Eu7d/>. Acesso em: 12/06/2021.



# MEMÓRIAS SEMEADAS CORPO A CORPO – CULTIVANDO ESPAÇOS DE AFETO PARA O APRENDIZADO DA DANÇA NO AMBIENTE ACADÊMICO

*MEMORIES SOWED BODY TO BODY - CULTIVATING AFFECTION  
SPACES FOR LEARNING DANCE IN THE ACADEMIC ENVIRONMENT*

Nina Ricci

[...] A gente descobre que o tamanho das coisas/ há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas. / Há de ser como acontece com o amor. / Assim, as pedrinhas do nosso quintal/ são sempre maiores do que as outras pedras do mundo. / Justo pelo motivo da intimidade.

(Manoel de Barros)

## Quem chega, se apresenta

A autora é Nina Menezes Ricci, nascida em Cuiabá (MT), o Centro Geodésico da América Latina - ponto mais distante do mar em todas as direções. Filha de jornalistas mineiros, Liana e Eduardo, que lhe transmitiram, dentre inúmeros legados, o gosto pela escrita, pela arte e a coragem de estar em trânsito. *Caminhos, Saudades, Unterwegs* (traduzida como *estar a caminho, ou em trânsito*), *Briefwechsel (Troca de cartas)* são nomes de espetáculos dançados ou coreografados pela artista Sayonara Pereira<sup>1</sup>, com quem convive desde 2014, quando ingressou na Licenciatura em Artes

---

<sup>1</sup> Sayonara Pereira é Professora Doutora - Livre Docente pela ECA USP (Professora Associada-2020. A convite da coreógrafa Susanne Linke, foi *guest-student* na FOLKWANG HOCHSCHULE - Essen (1985), escola dirigida, na ocasião, por Pina Bausch. Na cidade de Essen - Alemanha, fixou sua residência entre 1985 e 2004, onde trabalhou com profissionais de diferentes áreas artísticas. Integrou o Tanztheater Christine Brunel - Essen (1985-1992), além de ter dançado e dirigido suas próprias produções como coreógrafa independente a partir de 1991. Na Universidade de São Paulo, dirige e coreografa para o LAPETT - Laboratório de Pesquisas e Estudos em Tanz Theatralidades - ECA-USP (Grupo de Pesquisa com Certificação do CNPq e da ECA-USP). (Fonte: Currículo Lattes. Disponível em <http://lattes.cnpq.br/8759788376714763>. Acesso em: 12/06/2021)

Cênicas na ECA/USP e que, de alguma maneira, sensibilizaram-na por remeterem à aventura que é viver em movimento, nos encontros e desencontros da vida. E lhe tocam, particularmente, pela trajetória pessoal e familiar de muitas mudanças de casa e cidade. Considera ser de bom tom se apresentar, pois aprendeu em parte da vivência que relata neste artigo, que quem chega, pede licença para entrar e se apresenta.

O impulso deste movimento investigativo acontece na experiência de formação dentro do Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades, o LAPETT. Neste espaço, que reúne artistas da graduação e pós-graduação da USP, foi apresentada com a técnica da dança moderna alemã, através do corpo e da *caligrafia* da professora Sayô<sup>2</sup> Pereira, mestra dos afetos e pesquisadora de movimento, memória e transmissibilidade. O convívio e aprendizados, ao longo dos últimos oito anos, fundamentam o que se materializa nesta pesquisa.

Neste artigo, propõe-se um movimento de *rebobinar*: partir do agora e acessar rastros do que aconteceu para que o presente pudesse existir; e observar, nessa fita cheia de pequenezas do cotidiano, informações que auxiliem a compreender como um grupo de pesquisa artística pode ser um espaço de cultivo de parcerias que potencializam a relação do corpo com a prática, agregando, com isso, maior intimidade com o movimento e entre as pessoas.

Interessa detalhar como as formas pelas quais o aprendizado acontece são, em si, pistas para uma formação mais afetuosa. A técnica, o rigor, o refinamento são tão importantes quanto em qualquer outro espaço de pesquisa, mas é na delicadeza dos rituais de afeto vivenciados neste grupo, em particular, que se percebe florescerem parcerias artísticas de outra ordem. As vivências que cada um carrega em si quando dança são preciosas, à medida que encontram os pontos comuns e também os de distinção; trata-se de um coletivo heterogêneo que reúne artistas com diferentes “níveis” de contato com a dança – alguns permanecem por anos e muitos outros fazem passagens mais ou menos longas que também enriquecem e transformam a dinâmica dos trabalhos.

---

<sup>2</sup> Modo carinhoso como estudantes e pessoas próximas costumam chamar a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sayonara Pereira.

Observa-se o contexto da contemporaneidade como um tempo de inegável fragmentação das estruturas e fluidez entre as fronteiras antes postas às linguagens artísticas. No entanto, tal facilidade de acesso tem por consequência, em geral, uma passagem mais rasa sobre os assuntos, pois há sempre novos conceitos, técnicas, danças, coreógrafos da moda, despertando a vontade de serem conhecidos ou, por vezes, consumidos.

Diante deste cenário, é instigante permanecer em um mesmo coletivo por anos e experienciar, no corpo, uma prática que se desenvolve num tempo de continuidade. É possível notar que no frenesi do *semprenovo*, perde-se talvez a oportunidade de cultivar uma dança em si, conhecê-la para além dos estereótipos. Aos poucos, construir intimidade com gestos repletos de memórias que se reinventam através da repetição, através daquilo que escorre de um corpo a outro; da oralidade que semeia os frutos corpo a corpo, paciente e persistente.

A experiência de convivência com a professora Sayonara, suscita a relevância de olhar para a história daquela tradição que se move no corpo de quem dança, compreendendo o movimento não como algo isolado, “inventado” naquele instante, mas sim, como um ato carregado de significados e trajetórias que se cruzam e se transformam em cada corpo desde outros tempos históricos.

Neste sentido, ao direcionar o olhar para a especificidade dessa vivência, uma pessoa que assista a apenas um encontro prático<sup>3</sup> do LAPETT, talvez pense que já viu algo parecido, não é incomum. Primeiro se faz uma aula de dança a partir do repertório cultivado por Sayô ao longo de sua trajetória na dança. Começam no chão aquecendo e alongando as articulações e depois realizam sequências de movimentos mais elaborados assimilando nos corpos os princípios daquela técnica. A segunda parte do encontro costuma ser de criação e ensaio do espetáculo que esteja em montagem no momento. Em muitas produções, só a parte mais antiga do grupo está na cena, então, os mais novos ficam observando ou auxiliando na parte técnica (sonoplastia e registros audiovisuais). Como mencionado, observando assim de longe e depressa poderia passar facilmente como apenas mais um grupo de pesquisa, mas é nos

---

<sup>3</sup> É importante mencionar que o grupo se organiza em duas frentes. Uma com encontros práticos que reúne semanalmente alunos da graduação e pós-graduação, e outra com encontros majoritariamente teóricos, que é um espaço de estudo e compartilhamento das pesquisas em andamento dos discentes da pós-graduação e costuma acontecer mensalmente.

detalhes e rituais que só podem ser percebidos com tempo e convivência que a prática se diferencia e adquire cores mais calorosas e diferenciadas.

Sendo assim, ao longo do texto adentra-se este espaço de trocas e aprendizados, não como quem olha de fora pelo vidro da porta, mas como quem está dentro há alguns anos. Ora fazendo aproximações àquilo que é mais íntimo, ora distanciando-se para acessar o que nem de dentro é possível notar com tanta frequência, pois diz respeito ao que acontece antes do encontro, isto é, que remete às linhagens de profissionais amantes da dança que pisaram antes aquela terra, experiências que cada corpo transborda ao se movimentar e que, com suas particularidades, regam o solo para experiências mais profundas de continuidade.

Ao fim, pretende-se evocar algumas práticas tradicionais no grupo, lembranças de intimidade dentro do que é coletivo, para refletir sobre como a memória dos movimentos e rituais compartilhados fica impressa no corpo, formando artistas que possuem em comum tais gestos de afeto, fortalecendo o aprendizado e as parcerias artísticas.

### **Rigor na presença – Hoje você veio à aula!**

Um grande desafio da criação em grupo, no contexto artístico atual, é o fato de que praticamente todas as pessoas estão envolvidas numa quantidade enorme de projetos simultaneamente. Isto se dá tanto pelo desejo de atuar em diversos grupos e linguagens artísticas, mas também pelas condições de trabalho no país que exigem a atuação em várias frentes (artísticas ou não) por um fator meramente econômico, ou seja, para o próprio sustento. Mesmo em cidades e estados em que vigoram leis de incentivo à cultura e editais públicos, é comum ver artistas integrando inúmeros grupos e, ainda, a criação e conseguinte desmonte destes mesmos grupos conforme o tempo de financiamento dos projetos.

Além disso, é raro encontrar produções com muitos integrantes, as equipes são reduzidas para facilitar a circulação dos projetos, confluência de agendas etc. Por essa razão, frequentemente as relações dentro dos grupos ficam bastante desgastadas

e frias, é difícil manter-se íntegro e entregue a um projeto quando o corpo e o tempo estão repartidos em tantas frentes de trabalho.

No LAPETT não é diferente, a dinâmica do grupo já se alterou muito ao longo dos anos por este motivo. Porém, é possível verificar um esforço coletivo – quase um princípio fundador – de cultivar a disciplina, a confiança, a colaboração e pequenas delicadezas no trato uns com os outros para manter aquele espaço como algo importante na vida de cada um.

Este é um elemento marcante na postura profissional de Sayô que foi transmitido para o grupo e fortalece a todos. Em geral, mantém-se um clima amistoso nos ensaios, mas também sensível e discreto com as questões pessoais de cada um. O equilíbrio fino entre nutrir as relações com respeito e amizade sem, tampouco, extrapolar a convivência a um nível que expõe excessivamente as problemáticas individuais, é algo que se destaca como um fruto semeado ao longo da experiência da coreógrafa e também do grupo. É como se tivessem um acordo mútuo sutil de cooperação para sustentar o foco principal daquele espaço que é o aprendizado e a convivência dentro daquela tradição de dança e relações humanas.

Um dos aspectos notáveis deste clima característico ao grupo é que desde o início, quando a pessoa entra, é convidada a observar a dinâmica dos trabalhos e buscar maneiras de se integrar e contribuir nos ensaios – seja operando o som, filmando, montando a estrutura para a aula, registrando, ou simplesmente demonstrando disposição sincera em integrar aquele espaço. Tal comprometimento vai sendo criado nos detalhes e revela o quanto podem confiar uns nos outros. No LAPETT, aprende-se a admirar as pessoas não apenas pela forma como dançam, mas especialmente pela forma como se colocam diante dos fazeres coletivos, como se movem em prol da sustentação do grupo.

Quem não consegue perceber tais gestos, fica desajustado ali. Ao que parece, tal prática não está posta em todos os coletivos artísticos, é algo que se aprende aos poucos. Isso ficou muito evidente em momentos nos quais pessoas que estavam há mais tempo no grupo percebiam que os *Juniors*<sup>4</sup> não se atentavam a essas pequenas funções que poderiam ocupar no grupo para maior fluidez dos ensaios, e viam a

---

<sup>4</sup> Forma como chamam as pessoas que entraram mais recentemente no grupo. Os mais antigos são a *Velha Guarda* ou os *Sênior*s. Tal denominação não diz respeito à qualidade técnica, mas sim ao tempo de participação.

necessidade de explicar que é conveniente chegarem sempre antes do ensaio, ajudarem a preparar, a desmontar, estarem atentos às necessidades. Havia receio de criar uma relação hierárquica, questionavam-se se seria algo pessoal ou geracional. Hoje, observando tais inquietações, é possível analisar que, por um lado, sim. No convívio com jovens artistas que acabaram de entrar na graduação, por exemplo, percebe-se que há em comum essa postura ‘desatenta’ aos rituais postos e, também, total aversão a qualquer tipo de hierarquia.

Tal aspecto contrasta com o cenário encontrado no LAPETT, onde existe, sim, certa hierarquia de funções e ela é considerada saudável para que os trabalhos se desenvolvam. O pulso da criação é dado por Sayô enquanto professora, coordenadora e coreógrafa, mas em escuta ao que as pessoas estão disponibilizando, solicitando. Nota-se que esta relação entre mestre e aprendiz (e também entre aprendizes ‘iniciados’ e ‘iniciantes’) contém rastros da linhagem dessa dança que se pesquisa e, portanto, se apresenta de forma coesa naquele contexto.

Cabe salientar que existe notória confusão em associar hierarquia a autoritarismo, isto é, como se uma estrutura bem definida necessariamente levasse ao abuso de poder. Certamente não é o que acontece neste espaço, os participantes buscam a posição de aprendizes, respeitando os que vieram antes – porque compreendem que existe um tempo de dedicação e maturação da experiência artística que é incomparável de uma pessoa para a outra.

Passar por diferentes funções antes de dançar o espetáculo é algo recorrente neste espaço de pesquisa, funciona como uma espécie de aquecimento dos corpos para estar na cena, possivelmente, um processo de fortalecimento das estruturas físicas, emocionais e de relacionamento com a coletividade. São práticas que geram engajamento e compromisso com o grupo, além de ser um tempo de refinamento do olhar que permite aprender a partir da observação, assimilando as dinâmicas da criação e aprendizado de quem conduz e de quem está na cena.

A autora recorda de muitas noites, em seu primeiro ano no LAPETT, em que assistia, encantada, aos ensaios de *Unterwegs* (2013), tentando captar o empenho dos artistas (na época Rafael Sertori, Nadya Moretto e Letícia Vaz) em executar as coreografias com verdade – não apenas repetindo um gesto, mas buscando a si mesmos a todo instante.

Também sente viva a memória de olhar para aqueles corpos dançando e se perguntar se algum dia conseguiria dançar daquela forma também. Ainda que ouvisse palavras de incentivo dos participantes e da coreógrafa, a permanência no grupo permitiu ter no corpo algumas respostas. A dança, no presente, é fruto de muita repetição, um caminho onde não existe dependência de um suposto talento nato, ou genial. São a presença, paciência e persistência que mais contam.

É por isso que neste artigo, associa-se a prática no LAPETT ao verbo cultivar - o grupo de pesquisa é o espaço em que todo um ecossistema se desenvolve. Os corpos são o solo onde crescem, num tempo único de maturação, os gestos, memórias, afetos, a capacidade de expressão dentro daquela linguagem – frutos deste cultivo individual e coletivo.

Quando vê que estão dançando e não apenas tensos em acertar os movimentos, Sayô costuma dizer em tom de brincadeira com seu sotaque gaúcho marcante – *Bah, hoje vocês vieram à aula!* É curioso tentar observar o que muda de fato quando isso acontece. Observa-se um fator favorável a essa ‘presença’ quando, já no final da graduação, a autora estava mais seletiva quanto aos projetos que participava e começou a dedicar um tempo de maior qualidade aos ensaios. Antes, como a maioria, estava sempre apressada entre aulas, estágios, trabalho; chegava exausta aos encontros e lhe custava muito alcançar a concentração necessária para dançar - um equilíbrio que é perseguido a todo instante entre tensão e relaxamento; rigor e flexibilidade; respiração e prontidão.

Quando conseguiu se organizar para estar ali com o corpo descansado, chegar antes e se preparar para o encontro notou que era muito mais fluido “estar presente”. Além de ter mais intimidade com a técnica e com o ambiente, estava desperta para observar como potencializar aqueles gestos que já repetia há anos e, então, dançar levando mais de si para a cena.

A repetição de um mesmo repertório de gestos é característica nos trabalhos de Sayô. Eles não são estáticos, modificam-se e desenvolvem-se em outros, mas existe uma espécie de alfabeto da dança que se aprende no LAPETT. Este trabalho de repetir foi fundamental na montagem do último espetáculo, *1º de abril* (2019), em que praticamente todos os integrantes do grupo estavam em cena. É importante ressaltar sobre isso que nem sempre estão criando algo novo – dependendo das circunstâncias

gerais e da formação do grupo é comum ficarem alguns meses apenas pesquisando os movimentos, aprimorando, sem o fim de chegar a uma obra artística.

Retomando o exemplo de *1º de abril*, a chegada de Robson Lourenço<sup>5</sup> foi significativa no exercício de lapidar a coreografia, atentando-se aos detalhes da mesma e, também, no sentido de criar certa coesão dentro de um grupo com diferentes níveis de proximidade com a técnica. Isto permitiu à Sayô maior liberdade para concentrar-se nas particularidades de cada intérprete, criando oportunidades para que todos fossem vistos com algo de suas individualidades.

Enquanto grupo, apesar dos diferentes níveis de tensão de cada um, o refinamento pelo qual passaram neste trabalho contínuo ao longo de meses de ensaio, deu a todos uma confiança mínima para começar a brincar um pouco mais – respirar juntos, olhar uns para os outros em cena e deixar que outras minúcias surgissem dessas pequenas relações. Isto foi dando vida e sentido às cenas e é muito rico poder perceber tais detalhes enquanto se está em cena.

Nesta convivência, ensaios e diálogos sobre o processo de criação, é possível perceber o corpo como fonte de inspirações e memórias. Um corpo contador de histórias, que longe de ser uma página em branco é, sim, uma trama multicolor com fios de origens distintas, sempre em transformação. Uma obra sem começo nem fim, que em cada detalhe revela um fragmento da passagem do tempo e das experiências que passaram por ele.

[...] gosto muito de observar como os mesmos gestos se transformam por conta da história que cada um traz consigo. E especialmente me encanta a ousadia das pessoas nessa busca incessante pela “incorporação” do movimento. Procuo imitar com o máximo de exatidão os movimentos da Sayô, mas ela nos orienta a investigar como o nosso próprio corpo se ajusta àquele princípio ou gesto. Existe um primor pela técnica, mas no sentido de nos alimentarmos dela e potencializar o nosso próprio movimento. Assim, olho para os colegas e vejo como é mesmo muito mais interessante se lançar no desconhecido, ousar ir além de uma ‘cópia perfeita’. (Registros da autora, concedidos para pesquisa de Livre Docência da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sayonara Pereira, 2019)

---

<sup>5</sup> Robson Lourenço é bailarino, coreógrafo e docente. Integrou o elenco do Balé da Cidade de São Paulo de 1933 a 2008. Desenvolve a integração entre procedimentos de percepção do esqueleto humano às técnicas de dança do balé e também desenvolve pesquisas dentro do fundamento inspirados na dança moderna americana, principalmente aqueles ligados à atuação dos artistas Doris Humphrey e José Limón. (Fonte: LATTES. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/8803883505730420>. Acesso em: 13/06/2021)



Há, no espetáculo, um solo com a música “Sete mil vezes”, do Caetano Veloso, que é bastante delicado, lembra rastros de uma relação amorosa muito intensa, misto de paixão e vulnerabilidade. No processo de criação, a coreógrafa ainda não havia definido quem o faria, então todos aprenderam. Durante cerca de três ou quatro semanas, havia um momento para apresentarem a coreografia sozinhos ou em duplas, trios. Foi um momento marcante, pois receberam a indicação de realmente dançarem aquela história para além da técnica. Não havia ainda um tempo definido, uma marcação fixa dos gestos, foi um período em que a professora se dedicou a observar o que cada um disponibilizava de íntimo para compartilhar com o todo. Tal exposição foi bastante desafiadora, mas também surpreendente à medida que cada um (dos mais extrovertidos e/ou experientes, aos mais tímidos) conseguia deixar um pouco de si na dança.

Havia um clima de respeito e cumplicidade no ensaio, era comum que terminassem emocionados, justamente porque viam a fragilidade da busca pelo movimento sincero. Esse é outro fator marcante na experiência no LAPETT: reconhecer que cada pessoa ali tem algo com o que podemos aprender. Não importa se a pessoa está a muito tempo no grupo ou acabou de entrar, se tem uma formação nessa ou naquela dança; é possível observar como os mesmos gestos se transformam por conta da história que cada um traz consigo.

### **— *Falem línguas!* Vocabulário, linhagens e a perspectiva de continuidade**

A professora Sayonara é uma grande entusiasta da pesquisa, incentivando os alunos a continuarem aprendendo, enriquecendo o ‘vocabulário’ de técnicas corporais. O que fica marcado em uma expressão que ela sempre repete — *Vão para o mundo, falem línguas!* Assim, à medida que se conhece mais histórias de sua trajetória artística, percebe-se que foi exatamente isso que ela fez ao sair de uma extensa formação no Ballet Clássico em Porto Alegre, para adentrar outros caminhos na dança

com o Grupo Terra<sup>6</sup> e, posteriormente, aprofundando-se na Dança Moderna ao longo de quase vinte anos vivendo na Alemanha.

Quando Sayô dança, é possível reconhecer rastros do Tanztheater não apenas enquanto um movimento histórico, mas também como trajetória que inclui uma série de artistas com quem ela conviveu e que estiveram em contato com importantes nomes dessa tradição. A dança, enquanto técnica e linguagem, transita pelos corpos, atravessa gerações, cidades, países e, com isso, obtém continuidade naqueles que se dedicam a praticá-la. Trata-se de um conjunto de saberes que vão se integrando no corpo ao longo do tempo, uma espécie de telefone sem fio em que cada um transmite ao próximo corpo o que ouviu – que é sempre ligeiramente diferente da origem e que, na verdade, se enriquece nesse trânsito.

A partir dos gestos que Sayô coleciona e com muito apreço oferece, aprendem-se os princípios da dança moderna alemã. O corpo dela traduz parte das vivências de seu percurso artístico (por observações e lembranças da autora): o minimalismo de Christine Brunel, a intensidade emocional de Susanne Linke, o desejo de expressar os *Afectos* humanos de Dore Hoyer, a habilidade de observação sobre a vida de Pina Bausch, dentre outros aspectos do aprendizado com artistas que marcaram a história do Tanztheater, os quais não se ousa continuar apontando superficialmente.

A partir do estudo de algumas linhagens do Tanztheater, é possível identificar como elo comum entre elas, a busca por uma dança que integre vivências humanas ditas coletivas, em especial os sentimentos. Há um olhar para o corpo de cada intérprete como fonte de informações e narrativas sobre si e sobre a coletividade. Observa-se que mais importante que assimilar determinada técnica, é o diálogo que se cria entre a técnica, a experiência do artista e o público.

O gesto no Tanztheater não é uma completa abstração, tampouco um *passo* a ser executado, existe uma busca consciente por um gestual carregado de significados que buscam expressar, traduzir, transmitir experiências humanas. Como explica Pereira, no Tanztheater a arte alcança um papel mais social e de sensibilização dos indivíduos:

---

<sup>6</sup> A Terra Companhia de Dança do Rio Grande do Sul (1980 – 1984) figura como uma das mais notórias no cenário artístico da cidade de Porto Alegre/RS, bem como no Estado do Rio Grande do Sul por sua excelência artística e pela promoção de ações de popularização da dança e profissionalização dos bailarinos.

Em outras palavras, o objetivo de Jooss, e dos professores que empregaram a intenção dos seus ensinamentos, era o de formar bailarinos que aprendessem a desenvolver, através de elementos que já existiam no seu corpo, a técnica, e a partir daí ampliar as possibilidades para trabalhar com ótima precisão, sinceridade e humanidade. (PEREIRA, 2007, p. 53)

Adentrando a noção de memória, busca-se aproximação com a perspectiva lançada pela artista e pesquisadora Vanessa Macedo (2016). Ao trançar os pensamentos de Isabelle Launay (2013) e Cecília Salles (2007), ela destaca a noção de memória como algo vivo, que está em constante processo de reinvenção, transformação dos fatos vividos. Macedo conta sobre um processo criativo em que, somente quando deixou de encarar a memória como algo enrijecido num passado distante, e passou a compreendê-la enquanto matéria do presente ao qual ela pertencia, foi que essa memória verdadeiramente se tornou ação, algo palpável. Tal perspectiva encontra eco na fala:

[...] não há evocação sem uma inteligência do presente, um homem não sabe o que ele é se não for capaz de sair das determinações atuais [...] Uma lembrança é diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito. Sem o trabalho da reflexão e da localização, seria uma imagem fugidia. (BOSI, 1994, p. 81, apud SANTOS, 2017, p. 229)

Neste sentido, um aspecto particular na condução do trabalho de Sayô se manifesta na forma criteriosa como ela apresenta referências, o que pode soar para muitos como certo preciosismo. A autora lembra-se de aulas nos primeiros anos, em que era comum ouvir uma correção quando falavam algo como – *porque a dança da Pina...* – ao que a professora logo acrescentava em tom irônico – *Sra. Philippine Bausch, é o nome dela* – no intuito de ressaltar que não possuíam tamanha proximidade com a coreógrafa alemã para mencionar seu trabalho de forma tão informal e desatenta. Recorda-se, ainda, que isso causava desconforto nos alunos, como se fosse exagero ou afirmação de superioridade. No entanto, como mencionado, parece haver sutilezas que somente o convívio ou uma percepção que venha de experiências semelhantes deste universo da dança é capaz de oferecer. O que se destaca, em tal prática, é um cuidado para que as pessoas e obras artísticas não se tornem banais no cotidiano. Do mesmo modo, até hoje Sayô preserva seus arquivos de música e vídeo como tesouros a serem apreciados com respeito e qualidade na forma como serão reproduzidos.

Por outro lado, a rapidez e fragmentação marcantes nas gerações atuais também modifica o rigor que a coreógrafa traz de sua vivência fora do país. Um exemplo disso é que por volta de 2013 a professora colocava um relógio na porta da sala e não permitia que ninguém entrasse depois do horário. Hoje ainda incomoda o atraso, mas é algo que ela mesma conta a quem chega e ri dessas transformações – o que desperta ainda mais admiração em que tem a oportunidade de conviver e ser parte dessas mudanças, pois demonstra que todos ali estão vivos, influenciando uns aos outros, disponíveis para a troca. Certamente, isso não acontece repentinamente, aos poucos vão se quebrando as barreiras daquilo que cada um traz em sua bagagem e memória corporal como certo, ou mais adequado e encontrando um ponto médio que favoreça a dinâmica de criação do grupo.

Tal cuidado se manifesta, ainda, na maneira como a artista apresenta os antecessores que construíram a história do que dançam, isto é, a linhagem da qual faz parte. Seja nas aulas da graduação, pós-graduação ou no LAPETT, os alunos entram em contato com vídeos, textos e fotografias de seus espetáculos e de notáveis artistas que marcaram a dança moderna, em especial no contexto Alemão.

Em decorrência disso, quando se movem em aula conectam-se a tal trajetória, que é muito mais extensa e múltipla do que é possível reconhecer ali; ao buscar, em seus corpos, espaços para a *contraction*<sup>7</sup> ou para *abrir o peito ao teto*, estão se aproximando daqueles que vieram antes, ao mesmo tempo em que atualizam os gestos em si mesmos, revitalizando-os.

Parece não importar quantas vezes já fizeram determinado movimento, quantas vezes já ensaiaram ou apresentaram – cada vez que deitam no chão para o aquecimento é sempre um recomeço. É preciso reconhecer como o corpo está no presente, refazer um propósito consigo, com a dança. Como Sayô brinca – *a tendência do corpo é o sofá* – então, se conseguiram sair dele, atravessar a cidade e estar ali, deve haver um motivo, mesmo que só o encontrem quando já estão dançando.

Busca-se compreender, assim, como o corpo-dançante pode ser canal de diálogo entre memórias individuais e coletivas, possivelmente ampliando e atualizando a consciência de quem somos e dos lugares que ocupamos no mundo.

---

<sup>7</sup> *Contraction* (contração) e *Release* (soltar ou “abrir o peito ao teto”) são termos utilizados pela professora Sayonara Pereira para transmitir tais princípios de movimento, característicos da Dança Moderna Alemã.

Em diálogo com as pesquisas da professora Inacyra Falcão (2008, p. 4), entende-se que “é por meio da imagem corporal que o esquema de gestos e posturas de uma sociedade é transmitido. A identidade corporal individual não é autêntica nem contrastante à sociedade. O corpo individual é um corpo social”.

Conversa com tal perspectiva a hipótese de que a consciência sobre quem se é, de onde se vem e sobre quais espaços se habita, permite maior diálogo com o todo no qual se está inserido. Entendendo a coletividade enquanto algo plural, em construção e desconstrução através do convívio entre diferentes gerações.

### **Quem viaja traz chocolates!**

Depois de apresentar um pouco da dinâmica de ensaios e criação do grupo e destacar elementos do fazer artístico da coreógrafa que expandem o repertório corporal e intelectual dos participantes em relação à Dança Moderna Alemã, vale compartilhar alguns rituais presentes no LAPETT que enriquecem a passagem de cada um pelo grupo, nutrindo as relações e formando uma espécie de legado afetivo do mesmo. Legado este que se multiplica nos trabalhos dos artistas que por ele passam também em outros trabalhos e projetos.

Nesta perspectiva busca-se compreender o que constitui um espaço de afeto para a criação artística, o que chamam de afeto e por que isso faz alguma diferença num ambiente de pesquisa e formação acadêmica. Através dos gestos apresentados, a autora trazer um pouco do calor que fornece condições favoráveis para que as danças floresçam.

No dicionário, *afeto*<sup>8</sup> diz respeito a sentimentos de afeição como amizade, paixão, simpatia; fala-se da ligação carinhosa em relação a alguém. Também se pode pensar no verbo *afetar*, que agrega pontos de vista interessantes neste contexto como fazer crer, causar abalo, dizer respeito a, interessar, contaminar. Ao evocar em seu trabalho cotidiano o imaginário do afeto, Sayô convida os participantes a se misturarem uns com os outros, ou seja, que o grupo de pesquisa seja espaço para essas

---

<sup>8</sup> Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=Ywvd>. Acesso em: mai. 2021.

e mais compreensões do que significa afetar-se por uma dança, por um movimento ou por alguém – permitir que as caligrafias se inscrevam e transitem nos corpos simultaneamente.

— *Quem viaja traz chocolates!* Este foi talvez o primeiro ritual de delicadeza que a autora observou, logo que entrou no grupo. Como um gesto terno de quem fez longas travessias e sabe o valor de uma lembrança, Sayô inaugura, no grupo, a tradição de trazer chocolates finos quando viaja para o exterior – geralmente por algum fim acadêmico. Ao retornar, todos já esperam (discretamente) serem presenteados com aqueles bombons deliciosos que dificilmente algum estudante universitário tem acesso. Por conta dessa experiência de partilha, que é singela e cria vínculos que transcendem o trabalho, cada um que viaja traz suas oferendas ao grupo, renovando a prática de afeto.

Outro rito semelhante é que, sempre ao final do ano, Sayô convida todos do grupo para reunirem-se em seu apartamento para uma feijoada de fim de ano (com direito a espumante fino e opção vegetariana). Depois dos espetáculos o grupo sai para comemorar em algum bar ou restaurante – celebrando não só o trabalho, mas também a parceria artística delicada que constroem ao longo do tempo e que é adubada nesses momentos de descontração coletiva.

As memórias impressas no corpo das *Lapettianas*<sup>9</sup> transcendem o que é vivido na sala de ensaio, existe uma valorização no convívio intergeracional, são pessoas que vêm de cidades e estados diferentes e se juntam pela afinidade com a técnica e com essa dinâmica do grupo.

A vontade de estar no LAPETT vem não só pelo que se aprende enquanto técnica corporal, mas porque cada um ali compõe o grupo de forma singular. Um exemplo disso é a fala de despedida de um aluno, JG<sup>10</sup>, que ficou muito marcada para a autora, pois mostra como em pouquíssimo tempo ele captou a dinâmica do grupo e se comunicou expondo um pouco de si em alinhamento com a *linguagem dos afetos* que reconheceu ali. Diferente de outras pessoas que participam do grupo e saem sem qualquer cerimônia (às vezes, sem comunicar sequer à coreógrafa), JG adentrou os ensaios virtuais durante a pandemia e já havia sido inserido no espetáculo que estava

---

<sup>9</sup> Forma como são chamados os participantes do LAPETT dentro do Departamento de Artes Cênicas.

<sup>10</sup> João Gabriel Alves Ferreira, discente do curso de Artes Cênicas da ECA/USP que integrou brevemente o grupo em 2021.

sendo adaptado para a apresentação *on-line*. Antes de sair, pediu um breve momento para se despedir e trouxe na poesia de sua fala a seguinte frase – *eu cheguei até vocês numa lua nova, e estou me despedindo hoje na lua minguante, quero agradecer por terem me acolhido nesse tempo. Vou sair por outras demandas que me impedem de estar presente como esse espaço pede nesse momento, mas muito feliz por estar com vocês.*

No conjunto de saberes deixados por Paulo Freire, há uma frase de conhecimento comum de que para aprender é preciso se permitir emocionar. Tal perspectiva, em diálogo com o exemplo de JG, parece traduzir precisamente a experiência de grupo que o LAPETT proporciona.

Quando se permitem emocionarem-se uns com os outros, são presenteados com gestos e bombons; entregam flores para a professora nas estreias e recebem dela flores e um cartão ou fotografia dedicado para cada um; quando estão presentes no horário combinado para o encontro com o próprio corpo, com os colegas e com essa tradição da dança, existe espaço para que o aprendizado se estabeleça num outro nível de intimidade, enraizando-se no solo do que são e transbordando para tudo o que fazem dentro e fora daquele espaço.

Como extensamente conceitua o filósofo Zygmunt Bauman, em tempos de liquidez das relações, em que tudo se desfaz e se refaz na pressa do consumo capitalista, tais atos singelos parecem se destacar ainda mais, fornecendo condições favoráveis para a permanência e continuidade dos trabalhos.

É inegável que exista um corpo antes do LAPETT e depois do LAPETT. Ao longo dos oito anos que está no grupo, a autora foi assimilando os exercícios e, hoje, costuma brincar que está aprendendo a caminhar. Como o trabalho se dá fundamentalmente através da repetição e constância, é uma experiência única perceber como essa dança vai entrando nos corpos e passa a ser parte do vocabulário. Tudo o que faz fora do grupo tem traços do trabalho da coreógrafa, e valoriza-se isto profundamente. Como Sayô comenta, é como se houvesse uma caligrafia do artista/mestre, e cada um vai aprendendo a seu tempo como usá-la em seu corpo, construindo a própria caligrafia – que sempre fará rimas e citações aos trabalhos de onde se originaram.

## E o que segue?

Existe uma sequência de movimentos que finaliza todos os encontros do LAPETT. Em pé, os dois braços se elevam para o alto e caem como se as mãos passassem suavemente por uma janela, dali os braços se recolhem e se abrem para um grande abraço no ar. As mãos fechadas fazem um movimento de abrir o peito como se abrissem uma janela e, depois, todo o corpo se deixa derreter em direção ao chão, curvando-se como numa reverência; as mãos se abrem entregando a água que escorre para a terra e, então, refaz-se a posição inicial para recomeçar. Qualquer pessoa que tenha feito uma única aula com a professora Sayô conhece estes gestos. Talvez seja a assinatura dela. Uma assinatura escrita em muitos corpos generosamente.

A autora observa que não importa como foi o ensaio, à medida que reproduz o gesto, refaz um acordo delicado de compromisso consigo e com aquela tradição semeada e cultivada em seu corpo. É um instante muito sutil em que se recorda ou redescobre por que está ali. Possivelmente pelos mesmos motivos pelos quais escrevem este artigo, que celebra dez anos de existência do LAPETT.

Especialmente na vivência da pandemia, ao refazer tal sequência de movimentos diante do computador, tem a certeza que existe um laço precioso que sustenta o encontro e cada relação. No meio do aparente caos instaurado, recorda-se de um ditado Yorubano que diz: *se você não sabe para onde vai, olha para trás e pelo menos saiba de onde veio*. Inspirada neste saber ancestral africano, finaliza o texto com a sensação de ter percorrido caminhos muito diversos e cheios de memórias que se tornam vivas facilmente, cada vez que são revisitadas.

Ainda que certo distanciamento seja necessário e apreciado no meio científico acadêmico, reitera-se a perspectiva de que não há isenção ou neutralidade deste corpo que cria, pesquisa, estuda e se estuda. Quanto mais é enriquecida pelas pesquisas do LAPETT, a autora se vê novamente diante da ironia da expressão em que, neste tipo de investigação, é impossível “tirar o corpo fora”. Pelo contrário, é preciso pôr o corpo dentro, colocar-se em jogo e aprender a jogar junto: em diálogo, em trânsito, numa relação de troca.

Percebe-se que a individualidade de um corpo é permeada por diferentes vivências e transborda para o modo como o gesto se faz – tanto na dança



propriamente dita, quanto na construção dos grupos de pesquisa e aprendizagem. Assim, um espaço de pesquisa vivo se faz através de incontáveis escolhas diárias: está no trato com o espaço de ensaio, no respeito à dinâmica coletiva, na forma como as pessoas se apresentam e se despedem, na persistência diante dos infinitos desafios do trabalho artístico, em especial no contexto universitário brasileiro.

É possível crer através das experiências compartilhadas, que o adubo que nutre a semente artística é o empenho em continuar não sabendo, não acreditar que as coisas estão “prontas”, e, especialmente, não permitir que aquilo que foi construído por tantas mãos ao longo de décadas se torne supérfluo ou banal. Nesta perspectiva, existe, sim, algo de sagrado que sustenta a continuidade das criações; é sagrado porque foi feito por pessoas e pessoas transmitem afeto: a energia que move o LAPETT.

Neste cultivo perene, o estranho torna-se familiar, e “as pedrinhas do nosso quintal são sempre maiores que as outras pedras do mundo, justo pelo motivo da intimidade” (como diria o amigo Manoel, com o perdão da proximidade inventada). Finalmente, a autora agradece profundamente os encontros que estão inscritos em seu corpo por conta do LAPETT e de Sayô, com muito amor.

Há somente uma coisa importante: uma vontade sincera e persistente, pois as coisas não acontecem em um piscar de olhos. Portanto, a pessoa deve perseverar. Quando alguém sente que não está progredindo, não se deve desanimar; a pessoa deve tentar descobrir o que em sua natureza está se opondo, e então fazer o progresso necessário. E subitamente ele segue em frente. E quando alcança a meta, você tem a experiência. (MÃE, p. 84, 2012)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNSTEIN, A. (2001). A performance solo e o sujeito autobiográfico. **Sala Preta**, 1, 91-103. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v1i0p91-103>. Acesso em: 10 jun. 2021.

FALCÃO, Inaicira dos Santos. Corpo e Ancestralidade: resignificação de uma herança cultural. **V Congresso da ABRACE**. V.9, n. 1, 2008.

PEREIRA, Sayonara Sousa. **Rastros do Tanztheater no processo criativo de ES-BOÇO**: espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP. 2007. 211f. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: [http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285046/1/Pereira\\_SayonaraSousa\\_D.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285046/1/Pereira_SayonaraSousa_D.pdf). Acesso em: 16 jul. 2021.

OLIVARES, Leticia; PEREIRA, Sayonara (Org.). **Trajetórias em construção**: Escritos cênicos dos pesquisadores do LAPETT. Curitiba: Ed. Prismas, 2016.

MACEDO, Vanessa Freitas de Paiva. **Pulsção da obra**: dramaturgia nas práticas contemporâneas de dança. 2016. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - doi:10.11606/T.27.2017.tde-03022017-155742. Acesso em: 12 jun. 2021.

MÃE, A. **O caminho ensolarado**: passagens de conversas e textos d'A Mãe. Carlos Henrique de Andrade (trad.). Índia: Sri Aurobindo Ashram Trust, 2012.

SANTOS, S. M. A. (2017). O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. **Plural**, 24(1), 214-241. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2176-8099.pcs0.2017.113972>. Acesso em: 20 jul. 2020.

# GESTO MÍNIMO: DO INVISÍVEL DO CORPO PARA UM ESTADO DE DANÇA

*MINIMUM GESTURE: FROM THE  
INVISIBLE BODY TO A STATE OF DANCE*

Danilo Silveira

## 1.

Lança-se aqui um convite: pensar-sentir o que pode estar além do que se vê a princípio, rastrear relevos e contornos saboreando uma pergunta que toma conta deste ato compositivo: como o invisível se revela?

O termo *invisível* pode ser visto como antônimo de *percepção*. No entanto, aqui eles não surgem como oposições e, por isso, tratamos o invisível como uma possibilidade interior ao visível, ao possível, ao material e ao temporal. O que não se vê, não se exclui, necessariamente, da existência ou da percepção. Bem como certas estrelas são invisíveis a olho nu, os modos de operação presentes em muitos espetáculos de dança também podem parecer invisíveis, contudo, existentes. Experimenta-se, neste texto, a ação de pensar o invisível não como uma anulação do que pode ser visto, mas sim como uma possibilidade interna do olhar, estendendo a visibilidade para um estado corporal perceptivo de relevos potentes e relações singelas entre os corpos. Propõe-se trazer à tona o invisível como ato ou efeito de desenhar os relevos. Desta forma, este artigo se interessa em pensamentos de dança que podem esbarrar lógica do que chamaremos de gesto mínimo apresentando relevos de corpos potentes, permitindo e confidenciando o invisível aos olhos.

## 2.

Uma gota de água. Um elemento simples e singelo. No entanto, mesmo sendo simples e singelo como possa parecer, esse elemento não é tão simplório assim. Não se resume apenas a isso. Uma gota de água é um espaço de possibilidades e existências. Nela há acontecimentos, há vida. Uma vida de pequenos detalhes e, por assim dizer, intensas presenças. Neste elemento simples – a gota de água – seres diminutos existem em um micromundo de acontecimentos. Microrganismos habitam esse elemento simples e singelo. Assim como em uma gota de água, os microrganismos ocupam pouco menos de todas as regiões do planeta, inclusive ambientes extremos como, por exemplo, os pólos e as profundezas do oceano. Estes micros seres nascem, desenvolvem-se, alimentam-se, reproduzem-se e morrem. No simples, a presença se dá. No simples, a vitalidade se manifesta o tempo todo. A vida também acontece no mínimo.

O mínimo aqui é visto, então, não como o que é inferior ou insignificante. Entenderemos o mínimo não como o que é reduzido e insuficiente. Iremos nos direcionar para o mínimo assim como a ação do microscópio que busca enxergar a microvida em um ambiente singelo, que observa a existência dos seres diminutos, se aventurando por um amplo espaço de perspectivas. Olharemos o mínimo pela lógica do que está além do que pode ser visto. O mínimo aqui estará como um disparador do invisível. Portanto, pensaremos o mínimo como potencialidade.

O mínimo está, neste momento, sendo discutido a partir do gesto, de um gesto mínimo que “está sendo” mesmo antes de acontecer, mesmo antes de ser visto a olho nu. Estamos encarando o gesto mínimo como pergunta: de onde parte? Estamos abordando-o como provocação: para onde vai? Ao olhar para o acontecimento cênico em que a questão entremeia a invisibilidade, estamos nos argumentando sobre o gesto mínimo e, assim, a pergunta que permanece é: como reconhecer o mínimo como movimento? Como assumir o mínimo enquanto dança?

O gesto é uma ação humana. É, entre outras coisas, o que nos coloca no mundo. A partir do gesto as questões são originalizadas, as problematizações são fundadas e as relações se compõem. Se o gesto está aqui sendo pensado como campo de existência, como podemos pensar o gesto, então, a partir daquilo que está no início da

ação, no início do acontecimento? Por isso iremos nos apegar no que compõe o gesto e, por conseguinte, o movimento. Estamos aqui a falar das estratégias do corpo para abrigar-se em movimentos singelos, para existir-se em gesto mínimo.

Heinrich von Kleist (2005) apresenta em sua obra uma apreciada reflexão sobre o movimento do corpo na arte em relação aos pontos de gravidade que este apresenta. Neste texto, o autor constrói uma narrativa acerca da manipulação de marionetes a fim de pensar sobre o papel do corpo e a integração de suas partes. O argumento de Kleist gera uma provocação sobre o entendimento da lógica corporal quando, sobre a movimentação articular da marionete, diz que: “cada movimento tinha um centro de gravidade; era suficiente comandar este centro, no interior da figura; os membros, que não eram mais do que pêndulos, acompanhavam por si mesmos qualquer intervenção de maneira mecânica” (KLEIST, 2005. p. 13).

Para Kleist, não devemos entender os movimentos isoladamente, já que o corpo que se move dialoga e troca o tempo todo informações com as diferentes partes que integram o mesmo. Segundo o autor, cada movimento tem o seu ponto gravitacional e este ponto influencia o restante do corpo aleatoriamente. Assim, no gesto, nada parte do nada. O que acontece se dá por conta de acordos e relações. O movimento acontece por uma negociação de forças mínimas que se relacionam e se integram.

Se estávamos a falar sobre o minucioso que não é visto, no caso dos seres diminutos do micromundo, no corpo e, principalmente, no gesto que ele realiza, pensaremos nas possibilidades de ativação do micro, do reduzido e potente. Quando, neste estudo, direcionamos nossa atenção para o gesto mínimo na dança, teremos como ciência que esta força é um acontecimento de acordos. Acordos singelos, porém, ativos. Se, no micromundo, habitam seres que nascem, vivem, se reproduzem e morrem, no corpo o que nos interessa, aqui, são os acordos mínimos que ocasionam uma possibilidade movente, uma existência do movimento por conta do miniatral.

Kleist (2005) nos fala da linha de gravidade do corpo que gera movimento nas extremidades a partir das articulações. Ação esta que é gerada sem esforço aparente. Porém, o autor afirma que esta linha, mesmo sendo tão misteriosa, é, para ele, o caminho da alma do bailarino. Dançar torna-se, portanto, o empoderamento do controle gravitacional consciente de seu corpo. O autor defende ainda a ideia de que

uma possível afetação do corpo do bailarino seria se a alma deste, não se encontrasse no centro da gravidade do movimento.

O corpo é um conjunto de acontecimentos. Acontecimentos que contribuem com a existência deste corpo no mundo. Entre eles estão os gestos mínimos, os movimentos invisíveis. O mínimo que, como visto em Kleist (2005), gera movimento antes mesmo do deslocamento visível, antes mesmo do gesto extenso. O mínimo que está na alma, no desejo, no querer mover. Se, para Kleist, cada movimento tem seu ponto gravitacional e o ponto gravitacional de cada parte do corpo interage com as demais, estamos entendendo a invisibilidade como um acordo de acontecimentos mínimos.

Quando abordamos a dança da invisibilidade, estamos problematizando a questão da existência além do que é visto. Por isso, a lógica, aqui, é pensar a dança como um lugar onde o movimento pode estar no minucioso, no pequeno e, principalmente, naquilo que não é, necessariamente, visto. Se o interesse está no que não é visto de antemão, como podemos pensar o movimento da invisibilidade? E se a invisibilidade é o que está em questão, de onde se origina o que não é visto? E, também, o que dela pretende ser vista?

No percurso de sua narrativa, Kleist (2005) nos dá exemplos ilustrativos no intuito de defender sua ideia central. Um deles é o do jovem que perde o encanto natural por conta de sua vaidade e, a partir deste ocorrido, seus gestos se tornam pertencentes a essa nova lógica de atuação no mundo. Outro exemplo vem com a apresentação do conto do urso. Nele, este animal se defende de uma batalha sem sair do equilíbrio. Ao subir nas patas traseiras e dar golpes de ataque com as patas dianteiras, os centros gravitacionais do urso se organizam e se atualizam para uma nova ação em movimento. Desta forma, o gesto pode também ser pensado como uma estratégia de atuação do corpo em relação com algo ou, mesmo, consigo próprio. O gesto pode ser entendido como uma reorganização corporal que se dá por alguma necessidade ou intenção anterior ao movimento.

Ao cogitar sobre a lógica do gesto mínimo, lidaremos com o fato de que os gestos não estão vazios, não podem ser entendidos de modo deslocado. Cada gesto emerge por conta de algum acontecimento. Desta forma, Kleist (2005) está sempre nos convidando a retornar ao início de nosso instinto, para o ponto de partida da

essência do movimento, redescobrimo nossa consciência. Assim, como lindamente descreve o autor, “teríamos que comer de novo da árvore do conhecimento, para voltarmos ao estado de inocência” (KLEIST, 2005. p. 35).

Na invisibilidade, estamos considerando um entendimento de corpo em que este está sendo pensado como um todo indivisível, onde seus centros gravitacionais se organizam em acordo. Na invisibilidade, estes acordos mínimos dão vida ao gesto. As pequenas existências no corpo habitadas pertencem a uma organização que constrói o próprio corpo, que desenha possibilidades latentes de existências. Assim, o gesto mínimo, não se prende ao próprio corpo. Ele se esvai, desloca-se para o exterior e adentra o espaço.

### 3.

Retornemos para a lógica do micromundo. Um espaço oculto e potente para ser explorado. Um território profundo que apresenta enigmas e segredos pela sua própria lógica de profundidade. Para adentrar o micromundo do movimento, utilizaremos a lógica proposta da aproximação para uma possível visita nessa ambiência. Como pensar uma aproximação do que é micro? Como propor um *zoom in* para o gesto mínimo?

Na área da fotografia o *zoom* é um termo utilizado para descrever um tipo de lente fotográfica e cinematográfica de alcance focal variável. Este mecanismo possibilita uma alteração do enquadramento das fotos sem a precisão de reposicionamento do fotógrafo ou troca de lentes. O fator de *zoom* é operado pelo quociente do limite máximo da distância focal possível para o limite mínimo da distância focal possível. Pode-se ir e vir do foco, ampliando e diminuindo o campo da visão. A variação do *zoom* pode ser aplicada pelo distanciamento e diminuição do foco da imagem em questão, neste caso teremos o *zoom out*. Mas se o interesse está na aproximação e ampliação do foco da imagem, o que será aplicado é o *zoom in*.

O *zoom in* é, então, a possibilidade de aumentar instantaneamente o foco da imagem que se observa. Esse mecanismo de aproximação e ampliação do foco será, aqui, apropriado para a discussão sobre o aproximar do que é mínimo. Pensaremos

poeticamente o *zoom in* como direcionador do foco de atenção para o singelo, para o simples e minucioso do gesto. Assumiremos o *zoom in* como estratégia de aproximação do foco de atenção para possibilidades mínimas e usuais.

Na dança, poderemos pensar sobre essa estratégia de pensar o foco de atenção para as sutilezas do gesto dando potência para o mesmo e olhando para essa sutileza como acontecimento possível. Para isso, convidaremos, neste instante, a nos direcionarmos para as lógicas e poéticas específicas de uma artista em questão, que cria suas obras a partir do que é mínimo tanto na questão criativa como no modo de organização cênica de sua dança.

Christine Brunel (1951-2017), artista nascida em Gabão, na África Central, estudou dança na Schola Cantorum de Paris e na Folkwang-Hochschule, em Essen, Alemanha. Viveu e trabalhou como bailarina, coreógrafa e professora de dança na cidade de Essen, desde 1985. No entanto, sua obra, sendo em formatos de apresentações de espetáculos, cursos pontuais e participações em eventos, circulou por muitas regiões do mundo, entre elas: EUA, Japão, países da América do Sul, Rússia, Polônia e França. Seu trabalho, geralmente, era organizado no modelo de pequenos formatos de dança, em breves miniaturas coreográficas. Para Tonja Wiebracht (2019) a obra de Brunel pode ser entendida como miniaturas caracterizadas por interioridade e concentração.

Nas criações coreográficas da artista, o movimento preciso, simples e mínimo se torna o que há de forte e de grandioso. Segundo Wiebracht (2019), a dança de Brunel é assinalada pelo manuseio associativo de personagens deliberados, proposital e moderadamente usados. Nesta dança, a clareza e redução ao essencial são características de sua linguagem corporal. Assim, o corpo é visto e entendido como instrumento, e o movimento trazido como um tipo de música. A obra de Brunel é, para Wiebracht, um acontecimento que depende do tempo e do espaço, em que essas características se tornam essenciais para a composição de sua dança.

Entre as muitas peças coreográficas desta artista, está o espetáculo *Unterwegs* (1990). Na língua alemã, *unterwegs* significa estar no caminho. Assim, neste espetáculo, em um trecho em particular, um corpo, em cena, caminha. Caminha sem urgência. Caminha em lentidão. O andar deste corpo apresenta um modo de estar em cena em que o caminhar é o que importa. Não o chegar, não o deslocar, não o



distanciar-se, mas o caminhar. Um caminhar que propõe espacialidade e convida para a aproximação. Nesse espetáculo, Brunel desenvolveu um trabalho coreográfico em que a ação de caminhar se apresentava como a questão da dança. Aqui, o gesto mínimo do caminhar se amplifica para uma ação latente e dilatada. O simples é apreciado em sua própria natureza e a caminhada como suficiência é o alvo do olhar. Em *Unterwegs*, o mínimo é visto através do *zoom in*.

No espetáculo em questão, o caminhar vai se apresentando através de intenções mínimas que se ampliam por conta da potência desta ação usual e cotidiana. Brunel, ao coreografar *Unterwegs*, lidou com a ação simples e minimalista do caminhar, transformando-a em um estado potente de existência. Em obra, o caminhar é a dança, é o ponto de questão em que o gesto mínimo da caminhada se instaura poeticamente uma existência dilatada em que o simples e o mínimo são potencializados.

Uma ação usual e cotidiana presente em muitos corpos é a ação do caminhar. Uma ação que está relacionada ao deslocamento do corpo e que pode ter a ver com a intenção de sair de um lugar para chegar a outro. Uma ação que provoca movimento e alternância espacial. O caminhar, mesmo sendo um acontecimento que, em algum aspecto, pode impactar uma ampla intensidade, também apresenta múltiplas lógicas de sutileza, de pequenezas que estão possíveis de potencialização. O caminhar como gesto cotidiano, como gesto mínimo, foi, em *Unterwegs*, intensificado como acontecimento, foi visto como possibilidade. A minuciosa ação da caminhada, em *Unterwegs*, propõe olhar para esse gesto como força poética.

A pesquisadora do movimento Marie Bardet (2014) tem provocado um argumento sobre a caminhada como ação de possibilidade de existências e compartilhamentos. Assim, a autora se dedica a construir tal discussão a partir do concerto *Praxy* (1961) do coletivo de artistas da Judson Church. Neste concerto, apresentam-se momentos de caminhada como movimento não especialista. Bardet explica que os artistas da Judson estavam interessados, neste concerto, em compartilhar a ideia de que uma ação simples, como a caminhada, poderia apresentar um valor estético potente sem a necessidade de alterar sua dinâmica. Assim, em *Praxy*, a caminhada simples está presente não como uma ação de virtuosismo, mas sim como uma ação comum. A partir das ações em *Praxy*, Bardet (2014) propõe pensar como a

ação cotidiana do caminhar rompe com a lógica do virtuosismo, fazendo refletir sobre uma luta contra uma artificialidade no palco. Assim, iremos olhar para essa ação, que é reconhecida por ação cotidiana, como ação poética.

Se a caminhada é uma ação comum a muitos corpos em que a lógica usual do deslocamento pode estar em questão, ao pensar sobre a cena estamos interessados em nos aproximar dessa ação justamente pelo que ela mesma apresenta como simples. Estamos há muito a falar do simples como potência, por isso, importante, neste instante, diferenciar o entendimento de simples e simplório. Enquanto o último está apontando para uma configuração de algo que é ignorante e tolo, o simples está alinhado para o antônimo de complexo ou composto. Simples é entendido, aqui, como singelo, como mínimo. Portanto, a simplicidade da ação de caminhada também está sendo vista como gesto mínimo.

A caminhada como gesto simples esbarra no interesse desta pesquisa em pensar o caminhar em *Unterwegs* como gesto mínimo, justamente por sua simplicidade da ação. Uma simplicidade profunda de mergulhar no simples sem a tentativa de lidar com a virtuosidade. Bardet (2014) discute sobre a caminhada cênica como quebra de um virtuosismo cênico, em que coloca o bailarino no estado de “um corpo todo poderoso”. Assim, ao pensar nessa quebra do virtuosismo, chegaremos mais próximo de um entendimento não de “um corpo todo poderoso”, mas sim de “um corpo competente”, diz a autora.

Se neste espetáculo Brunel nos convida a olhar para a ação de caminhar como potencialidade, para Marie Bardet (2014), mais do que uma ação que se objetiva o deslocamento, o caminhar é um acontecimento do estar, do achar-se. Assim, para Bardet o “caminhar é um rastro que abre um terreno compartilhado, é o movimento comum, banal, comum, a partilhar, comum, a vários” (BARDET, 2014, p. 75). A ação de caminhar em *Unterwegs* pode não ser, necessariamente, um gesto mínimo, no sentido do tamanho – amplitude – do gesto, do que ele alcança ou esconde, mas possivelmente, uma ação que acontece por conta de um grupo de ações minimalistas. Um acordo de ações mínimas que altera a intenção do gesto e realoca seu estado. Assim, o mínimo se apresenta ao tempo real e contribui para uma *presentidade*.

Se estamos pensando sobre a aproximação do que é mínimo, em *Unterwegs* estamos interessados no caminhar como gesto mínimo, ou seja, em como um gesto

singelo e simples se torna latente, potente, forte. Como uma ação cotidiana é olhada por outro ângulo, por outra lógica. E, principalmente, em como esse gesto singelo é visto pela lógica do *zoom in*.

Como visto, na coreografia composta por Brunel, o caminhar não está na ambiência da virtuosidade, mas sim no compartilhamento da *presentidade* que este gesto propõe. Assim, Brunel propõe um andar não representativo, não ilustrativo. O andar em *Unterwegs* se desapega da lógica do virtuosismo e se aproxima do compartilhamento sensível. O andar está assumindo a ação como questão que provém dela mesma. O andar não está tentando traduzir nada. Esse andar é a poética, é o argumento, é a cena. Para Bardet (2014), “incluir o andar cotidiano na dança é querer questionar aquilo que transforma a dança de uma especialização, um virtuosismo, em um compartilhamento de experiência sensível: o andar”. Em *Unterwegs* caminha-se não como desejo de querer chegar, mas como uma necessidade de habitar. Como anseio em esgarçar. O caminhar cria uma temporalidade que existe, pois o caminhar, nessa obra, pode ser visto como existência suficiente.

No *zoom in*, o interesse está em entender como lidar com uma aproximação do mínimo e do simples. Se falávamos, então, do simples como o que se opõe ao que é complexo sem se direcionar para a lógica do banal – simplório –, iremos também nos aproximar da ideia de simplicidade como o que se relaciona com uma ordem do comum. Se, pela lógica da simplicidade, o comum pode se apresentar como o não composto, pela lógica da aproximação o comum também é entendido aqui como aquilo que é partilhado.

Na ação do *zoom in* – que busca aproximar-se do mínimo –, se a questão, neste instante, está em olhar para o caminhar em *Unterwegs* como gesto mínimo, como o que provém do simples e comum, iremos também encarar o caminhar, neste espetáculo, como um movimento comum, como uma ação de compartilhamento daquilo que é comum a muitos. Para Bardet (2014), o andar como movimento comum propõe uma continuidade da relação entre corpo, solo e o tempo. Tempo que, para Bardet, não está para o entendimento da lógica cotidiana. O tempo da caminhada cênica é um tempo outro, um tempo sensível e não cronológico. Segundo Bardet, esse andar como movimento comum propõe uma relação singular gravitacional e

temporal. Por isso, o andar como movimento comum em cena não se relaciona com a lógica da representação do caminhar cotidiano, mas sim torna perceptíveis algumas temporalidades, dá a ver um *continuum* de múltiplas variações pequenas. Variações que, em nenhum momento, são totalizadas, diz a autora.

O *zoom in* ou a aproximação do gesto que é comum a muitos pode colocar a ação de caminhar nesse lugar de possibilidade de existências, possibilidade de acontecimentos grandiosos a partir do que é minucioso. O gesto mínimo, então, pode estar nesse interesse de olhar para o que é próximo entre aquilo que nos conecta. Para Bardet (2014), a inclusão do andar na dança como lógica coletiva de compartilhamento de corpos desenha uma relação entre o político e o estético no campo do sensível. O comum está, logo, nessa lógica de aproximação daquilo que se vê, neste caso, o caminhar. Um corpo anônimo, como diz a autora, que anda a partir de sua singularidade, porém, mesmo em sua singularidade, anda como os demais que também andam. Assim, o lugar do comum, para Bardet (2014), não está no lugar da representação do andar, nem tão pouco no lugar da imitação ou identificação, uma vez que cada um anda a partir de sua singularidade. O andar como movimento comum está na lógica do reconhecimento de um “como”, ou seja, no como cada um poderia andar a partir de sua singularidade. Assim, o andar como movimento comum é um encontro entre singular e comum, é um encontro que propõe aproximação. “O andar é, nesse sentido, um *movimento comum*, ao mesmo tempo ‘banal’ e que traça linhas de divisão rerepresentando, sem resolvê-las, as questões das repartições das funções no comum. Anda-se” (BARDET, 2014, p. 91).

Em *Unterwegs* anda-se. Anda-se habitando. Anda-se dilatando o espaço. Anda-se em *presentidade*. O andar como movimento comum defendido por Bardet (2014) não coloca como verdade um entendimento de que todos os movimentos de dança precisam ser executados de modo universal por todos. O que está em questão neste pensamento, diz a autora, é um deslocamento, ou melhor, uma aproximação do gesto entre quem dança e quem compartilha da dança – o espectador – “O caráter coletivo dessas experiências de andar insiste sobre a repartição dos gestos que fazem a dança, na junção do artístico e do político” (BARDET, 2014, p. 87). Deste modo, na obra de Brunel, não está em jogo um corpo que sabe caminhar lentamente, mas um corpo que a partir do caminhar propõe dilatação ao lidar com uma existência simples e comum.

O andar dilatado em *Unterwegs* convida a pensar sobre instantes de resistência. Já que resiste na ação mínima de caminhar apenas. No intervalo da ação existe um meio de tensões. Neste meio está a presença do passo anterior ao mesmo tempo em que está a expectativa do passo que virá. O andar em *Unterwegs* propõe um olhar para o que está sendo naquele instante. E este “está sendo” se relaciona com o que veio e com o que virá. A cada passo o tempo é atualizado e renovado, a cada passo o caminhar se instaura no tempo e, por isso, propõe a *presentidade*. Segundo Bardet (2014), o andar cênico é um acontecimento que existe no tempo e, igualmente, transforma a lógica já dada de tempo cronológico. Cria-se uma temporalidade outra.

O andar tece, assim, singularmente a relação gravitatoria e o tempo. Mas do que representar um gesto que se tornaria o ícone de qualquer reivindicação programática da aplicação política para a dança, andar torna perceptível algumas temporalidades que formam um continuum enxameado de mil pequenas variações que não se totalizam em nenhum momento. (BARDET, 2014, p. 96)

Um pé se desprende do chão levando o corpo a se equilibrar no outro pé. Este pé em suspensão sobe o piso em existência dilatada. O voo do pé suspenso mergulha em um nebuloso trajeto de possibilidades não ditas, não vistas, não entendidas. O voo cria um outro tempo. Após esse tempo anacrônico o voo chega ao seu término. O pé encontra o piso. Um acordo de equilíbrios é dado. O pé que antes estava na sustentação agora partirá para o seu voo. No invisível da ação a dança em *Unterwegs* acontece. Anda-se.

No mecanismo de aproximação focal o *zoom in* propicia a visão para aquilo que estava escondido no todo. Na lógica poética de aproximação do gesto o *zoom in* é assumido como o que pode gerar uma relação com o invisível. Assim, quando pensamos sobre o gesto mínimo também estamos pensando nas lógicas de aproximação do micro. Em como apreciar o que está na sutileza da ação, em como saborear o simples. O andar cênico em *Unterwegs* nos convida a pensar o que de belo pode estar nessa ação singela que é o caminhar. Como o *zoom in* pode ser aplicado neste caso?

Para Marie Bardet (2014), o andar é uma ação cotidiana e, por isso, pode ser o ponto de aproximação entre o bailarino e o espectador. No caso do trabalho de Christine Brunel, a invisibilidade está justamente no que existe na caminhada, em um estado perceptivo e dilatado. O *zoom in* neste caso, pode se dar, então pela

aproximação do gesto, ou mesmo, no convite de apenas observar um corpo que se desloca lentamente ao caminhar. O *zoom in* pode, então, também estar relacionado com essa atenção que é dada ao gesto simples. A atenção que potencializa o mínimo. A atenção que gera um convite para a relação. “No caso de uma dança, o trabalho sensível modifica certamente a percepção de sua marcha; talvez se trate de uma diferença na atenção dada ao movimento, mais do que uma tecnicidade ou um virtuosismo, valor então rejeitado como constitutivo da dança” (BARDET, 2014, p. 78).

Pode ser então que ao pensar sobre o *zoom in*, chegaremos naquilo que talvez esteja no âmbito deste estado de atenção proposto na dança de Brunel. Um estado de atenção que gera um convite, um olhar direcionado para a ação simples. Esse simples não se prende à virtuosidade, não está relacionado na lógica do saber fazer, mas sim na lógica da exaltação da ação mínima. Segundo Bardet (2014), a não especialização do virtuosismo, sobretudo na caminhada cênica, se direciona para um trabalho que o que está em questão é a atenção. Essa atenção, segundo Bardet, está para a relação com a gravidade e o contato do corpo com o solo. “Tal atenção não é um virtuosismo técnico, mas um esforço particular de atenção, preciso, em um ponto que imediatamente irradia uma multiplicidade” (BARDET, 2014, p. 79). Desta forma, o que a autora problematiza como rompimento com o virtuosismo não quer dizer a anulação de conhecimento aprofundado de um fazer, mas sim a proposição de um estado de atenção em que o corpo do artista está a todo tempo na possibilidade do não saber.

Quando discutimos sobre a invisibilidade parece que a diferença, ao nos depararmos com a estratégia do *zoom in*, está no câmbio de intenção, está no direcionamento do acontecimento. Se em *Proxy* da Judson Church a caminhada está para o rompimento do virtuosismo, em Brunel, a ação de caminhar já é o acontecimento poético da existência cênica.

As transformações conjuntas no terreno na representação e do sensível se redistribuem entre a dualidade que separam arte e vida em transbordamentos transversais, assumindo incessantemente, ao sair das ordens definitivas, o risco permanente do paradoxal de sua evanescência grosseira. (BARDET, 2014, p. 84)

A dança que se coloca como lugar do sensível a partir desta relação gravitacional que se apresenta em uma afinidade de tensões entre o corpo do bailarino e do público. Assim se dá o compartilhamento entre artista e espectador, diz

Bardet (2014). O *zoom in* pode atuar neste compartilhamento através desse convite para o movimento, dessa atenção que está sendo dada ao gesto mínimo. Deste modo, o gesto mínimo no *zoom in* não é apenas exaltado, mas principalmente, compartilhado. “É a interrogação da partilha da dança e de seus gestos com seu contexto. Inserir-se na tensão das binaridades e torcê-las seria a ação da partilha do sensível” (BARDET, 2014, p. 85).

O andar como ação cotidiana pode propor múltiplas intenções, sendo elas de funcionalidade prática ou não. O andar cênico para Bardet (2014) está na ambiência do compartilhamento de possibilidades sensíveis. O andar cênico em *Unterwegs* gera um convite para também olhar o que não está dado. O gesto comum da caminhada pode então ser na cena uma ação de compartilhamento do que é simples, já que “alguns gestos desclassificados, mais que unificados por uma comoção gravitatoria das ordens naturalizadas, tornam sensível a heterogeneidade dos gestos na dança” (BARDET, 2014, p. 93).

O gesto mínimo, quando falamos de danças da invisibilidade, opera a partir de uma lógica do instante. De uma lógica em que o minucioso exalta a vista. De uma lógica que engrandece o que está oculto. Nesta perspectiva, o andar cênico de Brunel dilata o tempo entre um passo e outro. Após um pé tocar o chão, existe um universo de possibilidades e tensões até que o outro pé encontre o piso. “O andar opera um deslocamento radical da relação com o tempo igualmente pelo fato de que nele se dá o jogo sempre cambiante da sensação do passo se efetuando” (BARDET, 2014, p. 97).

O andar abordado por Bardet (2014) está para a escuta do que é incerto na ação, ao mesmo tempo em que esse andar também propõe outras possibilidades de olhar para esta mesma ação – o andar. Esta escuta implica na percepção não apenas do corpo em relação como o solo e a terra, mas, principalmente, a escuta dos relevos da percepção do próprio gesto. Relevos como conflitos, como tensões que são constantemente atualizadas. Esse andar, diz Bardet, apresenta uma escuta de sensações, lida com uma temporalidade singular, um tempo qualitativo que mescla ação e sensação. Portanto, “o andar constitui para a dança um terreno de exploração das sensações renovadas a cada passo, outra heterogeneidade da dança” (BARDET, 2014, p. 97).

Em *Unterwegs*, o andar não está relacionado com precisar, mas sim com o

tornar-se imperceptível, com exaltar o invisível. Em *Unterwegs*, o andar existe a partir de uma relação com deixar-se estar e, assim, habitar o que pode existir no comum. Se, na dança de Brunel, instaura-se uma *presentidade*, para Bardet (2011) o andar cênico está para a lógica do instante suficiente. Assim o andar cênico opera a partir do “pôr e se pôr em movimento no momento, torna-se imperceptível, a gente se torna todo mundo, e o mundo se torna, incessantemente, outro e a gente” (BARDET, 2014, p. 105). Desta forma, o andar cênico no espetáculo de Brunel cria uma lógica de habitar o simples, o simples que estamos aqui pensando como possibilidade potente, justamente pela lógica do comum.

O *zoom in* não está apenas no lugar da ampliação, mas sim no lugar de dar existência para o mínimo. *Zoom in* como aproximação da atenção do corpo. *Zoom in* como um olhar direcionado para a pequenez. *Zoom in* para saborear o que não é visto de antemão e que existe no micromundo da ação. *Zoom in* como proposta de aproximação através da atenção e encarar o belo do que é mínimo justamente pela sua pequenez.

#### 4.

O mínimo está sendo discutido, neste capítulo, a partir do gesto. Tendo este pressuposto como enunciado em que o gesto pode ser olhado através da pequenez, insistiremos na provocação anteriormente apresentada através da pergunta: como assumir o mínimo enquanto dança? Já que estamos interessados no gesto mínimo na dança, poderemos pensar, neste instante, em como o gesto mínimo potencializa uma questão em dança. O coreógrafo e bailarino dinamarquês-alemão Jefta van Dinther cria suas obras a partir do interesse na fisicalidade do corpo e como esta fisicalidade propõe um movimento. Segundo Helmut Ploebst (2019), a obra de Dinther se dá a partir de estruturas experimentais corporais que estão imbricadas em um desejo de provocar uma dúvida sobre o que há de real na cena. Entre suas obras, está o espetáculo *Kneeding* (2010). Nesta obra coreográfica, três corpos em cena lidam com uma ação mínima que se propaga pelo espaço. A ação é o amassar.

Em *Kneeding*, três corpos invadem o espaço e ocupam lugares distintos do



palco formando um enorme triângulo. Pausa. Uma tensão entre os corpos é gerada. Pausa. Cada um deles aponta para uma direção. Pausa ainda. A tensão entre os corpos cresce e provoca um movimento de tensões nos próprios corpos. As tensões dos corpos passam por muitas partes, amassam os músculos e fazem mover os ossos. Os corpos em tensões visitam diferentes níveis. As pernas escorrem pelo piso e os braços se esticam em lados opostos. As cabeças sobrevoam por cima dos pescoços. E, assim, os corpos vão viajando pelo espaço. Encontros acontecem. Desencontros emergem. Ora juntos, ora separados. Em *Kneeding*, o amassar é a questão, é o jogo, é a intencionalidade do gesto. O amassar, para Jefta van Dinther, é algo que surge da relação com o “precisar”. Então, por entre as fibras, *Kneeding* explora as relações entre o dentro e o fora do corpo, pensando em como os processos internos se apresentam externamente ao mesmo tempo em que as interferências externas influenciam o que está dentro do corpo, diz Dinther. Desta forma, para o coreógrafo, *Kneeding* é um encontro de forças centrípetas e centrífugas.

Se, em *Kneeding*, as forças da origem do movimento estão na relação entre o dentro e o fora, nesta tese estamos interessados nessa força motriz do gesto. Jefta van Dinther, em sua obra, nos provoca a pensar não apenas sobre de onde parte o gesto, mas também que relações estão implicadas na existência do mesmo. Se o gesto existe, ele existe por quê? Por quanto tempo? Por conta de quê? Pensar sobre essas relações estão na camada do questionamento de: o que existe no gesto? E ao pensar sobre o que existe, convidamos aqui a pensar também sobre: o que existe de minucioso no gesto?

Para o pesquisador Hubert Godard (1995), o gesto é um processo que engloba distintas camadas que o compõem. Ele acontece em relação com as provocações do corpo ao mesmo tempo em que este corpo cria relação com o ambiente. Consciente ou não, o gesto pode provocar percepções e carga de expressividade. Para Godard (1995), a percepção de um gesto ocorre de modo global e custosamente possibilita que aquele que realiza, ou mesmo aquele que observa determinado gesto, discrimine os elementos e os estágios que instituem a carga expressiva do próprio. Assim, cada um de nós existe em relação com nosso grupo social e a percepção desse gesto ocorre em recorrência desta relação, tanto para quem age quanto para quem observa o gesto. Para o autor, gestos se apresentam a partir de atitudes de expressão de si e de

impressão do outro. Segundo Godard (1995), o gesto se ancora na possibilidade de infinitas variedades e, assim, não se restringe à possibilidade de reprodução idêntica. Para o autor, a dança é um território em que a expressividade do gesto se revela, ou seja, na dança as atitudes de expressão dão a ver um emaranhado de existências históricas, políticas e culturais presentes no gesto e, assim, podem possibilitar impressões, produções e problematizações. Desta forma, no território da criação em dança, pode se dar a ver o confronto com questões que estão presentes no gesto, sendo elas de diferentes frentes. E essas questões poderão gerar ou não uma percepção e uma impressão do próprio corpo, do corpo do outro ou desses corpos no mundo.

O gesto compõe relações entre o corpo com ele mesmo, com outros corpos e com o mundo. O gesto é desejo, mas não somente isso. No entremeio das fibras, abrigam-se disparadores preenchidos de existências variadas que irão contribuir para como esse gesto se desenhará no espaço ao redor, já que “é no gesto que a produção de sentido se organiza” (GODARD, 1995, p. 32). Assim, o gesto é desejo e também é muitas outras coisas presentes na existência do corpo que existe em gesto. O percurso que o corpo desenha pelo espaço, sendo ele consideravelmente extenso ou provido de uma propagação mínima, é carregado de presenças que dão uma cor a esse gesto e que situam a existência do mesmo.

A docente e pesquisadora de dança Christine Roquet (2011), ao articular sobre a palavra ‘gesto’, em que gesto vem do latim *gero*, que quer dizer “carregar”, defende que o movimento do bailarino é, sim, carregado, em algum aspecto. Para a pesquisadora, o movimento do bailarino é carregado pelo espaço e pelo olhar que ele tem de si, do outro e do mundo. “Aprender o gesto não é uma coisa simples; o gesto dançado, percebido globalmente, é formado por micro-acontecimentos que ecoam, uns com os outros, em sucessão ou em simultaneidade” (ROQUET, 2011, p. 04). O gesto, sendo ele amplo ou mínimo, está passível de apresentar uma leitura sobre ele mesmo, pois este não existe por conta de nada. Antes do gesto existir, existe um “pré”. Antes de ir para algum lugar, o gesto traz consigo existências.

Um argumento bastante presente no discurso de Godard (1995) é a questão do pré-movimento. Para o pesquisador, anterior ao intento do movimento ou da expressão habitam camadas, fatores e elementos que são psicológicos e expressivos,

isto é, antes mesmo do intuito de mover, o movimento carrega uma intencionalidade. Assim, “chamaremos de pré-movimento essa atitude em relação ao peso, à gravidade, que existe antes mesmo de se iniciar o movimento, pelo simples fato de estar em pé” (GODARD, 1995, p. 13). Para o autor, a carga expressiva do movimento que será efetuada irá ser produzida pelo pré-movimento. O pré-movimento é o responsável por indicar o estado de tensão do corpo e assentará, por sua vez, a particularidade e singularidade de cada gesto. Em *Kneeding*, o amassar como disparador do gesto apresenta um modo de mover que desenha a presença de três corpos no espaço. Esse amassar carrega uma ação propositora que coloca o gesto no ambiente. Assim, ao amassar, o corpo diz algo, não algo no âmbito da tradução de sentido, mas algo como existência movente.

Segundo Roquet (2011), o gesto humano pode ser observado a partir de diferentes objetivos e eixos, ou seja, os modos de análise podem diferenciar em decorrência das maneiras de tratar o ponto do sentido do gesto. Roquet nos lembra de que os estudos de significação do gesto podem ser muitos, sobretudo os estudos da perspectiva semiológica que encaram o gesto como um signo, referindo-se à análise do discurso. Assim, o entendimento de gesto, nesta perspectiva do discurso, está direcionado para o gesto como substituto da palavra. Ainda, a autora nos convida a pensar sobre o gesto não apenas como tradução de significado, mas principalmente como sentido. A autora exemplifica o gesto do aperto de mão. Se pela ótica da significação observaremos esse gesto como cumprimento, pela ótica do sentido, o mesmo gesto está inserido dentro de um contexto de sentidos, ou seja, o aperto de mãos de um cumprimento não é o mesmo do aperto de mãos de desejo de pêsames, diz a autora.

Estávamos anteriormente a falar da obra *Unterwegs* de Christine Brunel em que a caminhada é trazida como acontecimento por ela própria. Em *Unterwegs* a ação de caminhar é convidada a ser apreciada pelo que a mesma ação apresenta enquanto potência. Não se almeja traduzir a ação ou preenchê-la de alguma significação ulterior. O caminhar é, em *Unterwegs*, suficiência.

Para Roquet (2011) os gestos, tanto os que habitam a vida cotidiana quanto os gestos produzidos pelo artista do movimento, não podem ser expressos pela lógica da significação literal. O gesto não se resume a uma tradução decifrável. Na dança, o

gesto não é lido como um signo isolado, nem tão pouco é percebido como um contorno definido. Para a autora, quando lidamos em distanciamento desta lógica de leitura traduzida e isolada, pode se propor que o espectador componha juntamente com o bailarino o gesto que está sendo dançado. Esta ação de compartilhamento do gesto vai, entretanto, na contramão da ideia de significação literal, já que mesmo que aquele que observa a dança possa, em algum aspecto, descrever ou nomear e, até mesmo, reproduzir com exatidão tal gesto, mesmo assim, ainda existirá algo de indescritível e ilegível neste gesto. Desta forma, o gesto é singular tanto para quem executa quanto para quem compartilha desta ação.

Segundo Roquet (2017), o sentido do gesto também pode ser apreendido como sua projeção no espaço. O gesto é um acontecimento singular e existe em acordo com os desejos, necessidades, expectativas e frustrações singulares. O gesto é o que nos coloca em contato com o mundo. É o que nos faz seres singulares. É o que nos faz estar em relação. Se o gesto e a existência do mesmo estão condicionados a uma existência cultural, é ele uma forma de, também, criar uma relação familiar com o seu contexto temporal.

A classificação do gesto, por muitas vezes, fez parte de um princípio de categorizar sua existência a partir de acordo com contextos históricos, territoriais e sociais, como diz Godard (1995). No entanto, para o autor, embora esses critérios classificatórios desenhem o limite externo no gesto no campo da dança, eles não dão conta da profundidade interna do gesto. Porém, através desses critérios classificatórios é, sim, possível perceber recorrências do movimento.

Roquet (2011) alega que mesmo sendo difícil de entrever as informações e as etapas que constituem a carga expressiva de cada gesto, é justamente na expressividade do gesto que habita o cerne de nossos questionamentos. Para a autora, se por um lado o movimento define tudo o que é vivo, por outro lado, se dá a pergunta: o que é que coloca um corpo em movimento? Nas danças da invisibilidade o que está em questão é, justamente, o gesto mínimo preenchido de uma necessidade do fazer. Mesmo que essa necessidade não seja, necessariamente, a necessidade da lógica produtiva, do precisar. Mas sim uma necessidade em estar, em habitar.

Na dança, o gesto olhado, o gesto que nos atravessa e nos provoca e, mesmo, o gesto que almeja ser reproduzido, esse gesto está sempre apto à leitura, sugere

Roquet (2011). O gesto mínimo, nosso objeto de interesse neste instante, pode provocar probabilidades de apreciação ao ser lido pelo que ele mesmo pode carregar por entre as suas fibras. O gesto mínimo, assim como os gestos outros, apresenta um “algo” em seu entre. Por entre as fibras, o gesto mínimo também carrega humores que contribuirão com a sua existência no espaço, que contribuirão para o corpo habitar posturas possíveis em que serão construídas a partir deste humor do miniatural.

Godard (1995) defende que a própria postura ereta já apresenta um humor, ou seja, antes mesmo da locomoção a postura ereta já apresenta elementos expressivos e um modo de estar no mundo. O peso do corpo, em relação com a gravidade, é apresentado e podendo ser reconhecido pela singularidade. Para o autor, o pré-movimento pode ser reconhecido por conta do peso em relação com a gravidade “que existe antes mesmo de se iniciar o movimento, pelo simples fato de estarmos em pé” (GODARD, 1995, p.13). Assim, para o autor o pré-movimento, de que falamos aqui, atua em decorrência da composição gravitacional e a partir disso irá configurar a carga expressiva do movimento que no futuro próximo será executado. Desta forma, um gesto, seja ele qual for, estará preenchido por significações distintas e isso se dará em decorrência da qualidade do pré-movimento.

## 5.

O gesto mínimo em criações de dança, sobretudo as que estamos estudando aqui, pode estar no entendimento do olhar para o acontecimento singelo como potência a partir da sua lógica de existência. O andar de Christine Brunel, por exemplo, nos provoca a expandir nosso olhar para múltiplas possibilidades de questionamentos sobre a arte, sobre a política, sobre a sociedade, mas, principalmente, pode nos provocar, simplesmente, a olhar para a ação tal qual sua existência, neste caso, olhar para o caminhar como o caminhar. O gesto mínimo pode ser visto pelo o que ele mesmo provoca enquanto acontecimento poético de si próprio.

Na invisibilidade, o gesto mínimo está em relação com o entorno ao mesmo tempo em que se relaciona com as outras camadas do corpo. Na dança da invisibilidade, o gesto mínimo, que existe em relação com o antes e com o que virá,

pode ser, então, um disparador ativo para uma potencialidade da pequenez, da ação minimalista que existirá em cena.

No micromundo os seres habitam, se relacionam e compõem um sistema. O corpo na multiplicidade dos gestos mínimos cria possibilidades de existências em que o mínimo é o que faz questão, é o que importa e é entendido como forte. Olhar para o mínimo como potência traduz um interesse em lidar com o belo pela sua própria característica, por sua própria singularidade. O olhar para o mínimo é assumir que na vida o pequeno, assim como tudo, também pode ser uma possibilidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARDET, Marie. **A filosofia da dança**: um encontro entre dança e filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

GODARD, Hubert. **Gesto e percepção**. In: MARCELLE, Michel. La danse au XXe siècle. Paris: Bórdas, 1995.

KLEIST, Heinrich von. **Sobre o teatro de marionetes**. Trad. Pedro Sussekind. 2ª ed. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2005.

PLOEBST, Helmut. **Jefta van Dinther**: introdução. 2019. Disponível em: <https://jeftavandinther.com/>. Acesso em: 15 de nov. de 2019.

ROQUET, Christine. Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo. In: **O percevejo Online**. 2011. Disponível em: <http://cc.bingj.com/cache.aspx?q=DA+AN%C3%81LISE+DO+MOVIMENTO+%C3%80+ABORDAGEM+SIST%C3%80AMICA+DO+GESTO+EXPRESSIVO&d=4940715694031153&mkt=pt-BR&setlang=pt-PT&w=0GzshdH79pHGxxoVOcbllhr77sKsUV>. Acesso em: 30 de set. de 2019.

WIEBRACHT, Tonja. **Brunel tanz cie**. 2019. Página Inicial. Disponível em: <http://brunel-tanzcie.com>. Acesso em: 08 de nov. de 2019.

# RASTROS CRIATIVOS EM *STILL LIFE* (2014) DE DIMITRIS PAPAIOANNOU

*TRACES OF THE CREATIVE PROCESS  
IN STILL LIFE (2014) BY DIMITRIS PAPAIOANNOU*

Ísis Padilha

## Introdução

Falar de *Still Life* (2014) é tão desafiador quanto necessário e inevitável, seja pela profundidade da experiência por ela proporcionada, seja pela forma que a obra interagiu com o ambiente cultural global: o espetáculo de Dimitris Papaioannou foi definido como obra-prima pela crítica e plateias internacionais. No destaque da 3ª MITsp<sup>1</sup>, em 2016, sete performers – Papaioannou incluso – compunham imagens hipnotizantes que metaforizavam a persistência humana no quase silêncio ao longo de oitenta minutos, tendo por trilha sonora apenas o som amplificado das ações desenvolvidas no palco.

Ao tratar da relação entre teoria e prática teatral, Josette Féral (2015) fortalece a complementaridade dessa relação para a abordagem da cena contemporânea e aponta para a difícil captura do fenômeno teatral, que escapa mesmo a mais completa apreensão teórica realizável.

A isso, soma-se a transdisciplinaridade da arte contemporânea, em que os hibridismos das linguagens, que vêm sendo experimentados desde a pós-modernidade, configuram caminhos plurais e ao mesmo tempo bastante particulares de criação, como se nota neste trabalho, que nasce no limite das definições clássicas de dança, teatro físico, artes visuais e performance, compondo o que muitos chamaram de poesia visual.

Segundo Edgar Morin (2015), todo pensamento opera por seleção de dados relevantes e exclusão de dados irrelevantes, e a epistemologia da complexidade aponta para a necessidade de relacionar diversos campos na interpretação de um

---

<sup>1</sup> Mostra Internacional de Teatro de São Paulo.

evento, a fim de produzir aprofundamentos, ao mesmo tempo que se aceita a incompletude em que sempre incorrerá a produção de conhecimento. Aqui, então, trocamos o completo pelo complexo.

Se “o que se espera do teatro, à semelhança dos computadores e dos sistemas, é uma memorização total: que se lembre da totalidade da cultura tanto quanto efetue uma exploração do desconhecido” (FÉRAL, 2015, p. 8) pretendemos levar em conta como o sistema-*Still Life* foi produzido e como interagiu com o sistema-cultura.

## Dimitris Papaioannou

O artista visual e coreógrafo grego Dimitris Papaioannou nasceu em 1964 e iniciou sua trajetória artística como aprendiz do renomado pintor grego e também cenógrafo Yannis Tsarouchis, aos dezessete anos. Aos dezenove, ingressou na Academia de Belas Artes de Atenas e logo foi convidado a desenvolver cenários, figurinos e a performar. Em 1986, fez uma viagem a Nova Iorque, durante a qual entrou em contato com a dança Butô e com a técnica do coreógrafo de dança moderna Erick Hawkins.

Ao retornar para Atenas, funda, em 1987, a Edafos Dance Theater junto a Angeliki Stelatou. Logo, Stavros Zalmas também se juntaria à companhia. Os primeiros espetáculos foram *duos* curtos que respondiam às influências de seu contexto.

A segunda geração de coreógrafos pós-modernos, atuantes na década de 80, continuou a defender a fisicalidade, mas não se fechou nela. Prevaleceu mais uma vez a liberdade estilística. [...] A criação coreográfica abriu-se mais uma vez para a colaboração interdisciplinar. [...] A era do *bricolage* artístico, como denominam os críticos, sustentava a audácia na experimentação proporcionando agradáveis surpresas como, por exemplo, a retomada do *butoh* japonês como forma de expressão em Dança e não apenas em teatro [...] e ainda a solidificação do *Tanztheater* de Pina Bausch na Alemanha. (RODRIGUES, 2000, p. 127)

Foi provavelmente no mesmo ano que Papaioannou teve a oportunidade de assistir *Café Muller* em Atenas, espetáculo que “mudou sua vida” (OZEL, 2020, n.p.) e que está entre suas principais influências, assim como Tadeuz Kantor e Bob Wilson,



que lhe permitiu acompanhar os ensaios de *The Black Rider – The Casting of the Magic Bullets* (1990).

A partir do contato com o butô, Papaioannou relata ter podido se conectar com uma dinâmica de movimento mais lenta e sentir a performance “por dentro”<sup>2</sup>, diferente da sua experiência com a dança contemporânea, com a qual sentia que o seu corpo “não chegava lá”<sup>3</sup> Essa declaração reafirma a importância que o tempo adquire cada vez mais como conteúdo temático e experimental nos seus trabalhos.

Após a encenação de *Medea* (1993), que levou a companhia aos palcos do teatro nacional grego, Papaioannou recebeu diversos convites e teve experiências de direção diversas, como shows de cantores populares gregos, óperas e performances. *Forever* (2002) é o último espetáculo criado junto à Edafos Dança Teatral, e seus trabalhos autorais seguintes continuaram a experimentar abordagens não-narrativas a partir das percepções do artista durante a sua criação:

Eu estava muito feliz em ver que eu tinha um show e personagens que faziam sentido sem uma história. Eu poderia ter ido além, mas isso foi algo que eu só tive coragem de fazer com [o espetáculo] 2 (2006), após minha experiência olímpica. [...] Eu percebi que uma jornada emocional é possível se se abordar um assunto de um jeito multifacetado, como se tentasse visualizar o coração de um diamante olhando através de seus vários cortes. Eu digo novamente, esse trabalho era sem narrativa - enquanto isso seja um simples senso comum para outros artistas, para mim era uma revelação. (PAPAIOANNOU, s.d., n.p.)<sup>4</sup>

A direção das cerimônias de abertura e fechamento das Olimpíadas de Atenas em 2004 tornou-o mundialmente conhecido. Mais adiante, suas criações fundadas radicalmente na composição do tempo-espaço foram pouco compreendidas pela crítica. A grande fissura na relação com o público foi *Inside* (2011), performance coreográfica de seis horas com trinta performers que acontecia em um apartamento construído no palco. A temporada acabou antes do planejado pelo seu fracasso de bilheteria, apesar das condições de produção ideais e a despeito da qualidade da composição, fundada na repetição.

Em contraste com o tamanho de *Inside*, *Primal Matter* (2012) foi concebida com a proposta de criar utilizando o mínimo necessário para sua poética possível,

---

<sup>2</sup> Ver: <https://vimeo.com/295599209>. Acesso em: 06.07.2021.

<sup>3</sup> Id. Ibid.

<sup>4</sup> Os relatos sobre a carreira e percepções acerca dos espetáculos estão disponíveis em inglês na aba “DP note” do site do artista: <http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive>. Acesso em: 06.07.2021.

respondendo ao contexto da crise econômica na Grécia. Nela, Dimitris Papaioannou e Michalis Theophanos tornavam-se respectivamente homem moderno e antigo, criador e criatura. *Prima Matter* preparou o terreno para o sucesso de *Still Life*, e *The Great Tamer* (2017) fechou o ciclo da trilogia silenciosa. Desde então, o artista desenvolveu e estreou outros quatro trabalhos: *Since She* (2018), junto a Tanztheater Wuppertal; *Sisyphus trans/form* (2019), um recorte-recriação em *site specific* a partir de *Still Life; Ink* (2020) e *Transverse Orientation* (2021).

“Como trabalha um encenador? Que conselhos ele dá aos atores? Que diretrizes ele adota no que concerne ao espaço e à gestualidade? Como acontecem os ensaios?” (FÉRAL, 2015, p. 67) Essas são algumas das perguntas que nos guiaram na coleta e apresentação dos dados.

## Rastros de um Processo Criativo

Todo processo criativo é único. Ao mesmo tempo, todo artesão da cena desenvolve metodologias a partir das repetições e transformações a que se propõe no desenvolvimento de sua linguagem, no proceder com as ideias e com seus colaboradores.

Drossos Skotis começou a trabalhar com Papaioannou após participar das audições para o espetáculo *2* (2006); Kalliopi Simou chegou nas audições para *Nowhere* (2009). Ambos compuseram os elencos de *Inside*, *Still Life* e *The Great Tamer*, e seguem colaborando com o diretor de outras maneiras. Tanto nas entrevistas disponíveis online quanto nas entrevistas realizadas com ambos, percebe-se a admiração, gratidão e também irreverência com que se aborda a experiência criativa junto a Dimitris Papaioannou.

“Toda nova produção começa com um *workshop*. Nós não sabemos exatamente o que ele vai fazer, ele joga ideias e é o melhor momento, em que tudo é correto, tudo é aceito” (SKOTIS, 2021)<sup>5</sup>, conta o ator, bastante bem humorado.

---

<sup>5</sup> Entrevista concedida à autora, e ainda não publicada, comporá sua dissertação de mestrado.

O procedimento evidenciado por Skotis já é uma prática corrente para do Papaioannou: os materiais do *workshop* do projeto *Serial Killer*, que nunca chegou a estreiar, foram revisitados e aprofundados no processo de desenvolvimento de *Forever* (2002), em que ele elabora a metáfora do diamante. Bem antes, o artista já tinha se dado conta de que apenas belos movimentos também não eram suficientes para sustentar um espetáculo.

A ideia para *Still Life* nasce da leitura do Mito de Sísifo por Albert Camus. No mito grego, Sísifo é condenado a empurrar uma pedra até o topo de uma montanha todos os dias por ter de escapar do Hades; a gravidade incide, a grande rocha rola até a base da montanha e ele recomeça o trabalho. Na leitura de Camus, trata-se de explorar as questões do absurdo da existência.

Como o absoluto conhecimento da nossa existência material, de nossa mortalidade, pode ser combinada ao nosso absoluto e verdadeiro desejo e sonho por algo que é eterno e espiritual? [...] O espetáculo, em si, é uma série de paisagens em que as pessoas estão tentando lidar com o peso e a leveza.<sup>6</sup>

“E se eu colocasse no palco todas as coisas ridículas que o ser humano tenta transformar?” (PAPAIOANNOU, 2016, n.p.). Experimentações com materiais e objetos diversos são propostas, as imagens surgem dessa experimentação da matéria orgânica – corpo – e inorgânica, submetidas ao atento olhar do artista que coreografa montando imagens, pincelando movimentos e ideias através da zelosa composição visual. Elementos como a nudez, as ilusões de desmembramento do corpo e a investigação da presença cênica distante dos códigos da dança e da representação teatral já aparecem em trabalhos anteriores e configuram a linguagem do artista.

Eu não tenho medo do corpo humano e eu gosto de tentar trabalhar de um jeito que encoraje uma comunicação em estado de sonho com o trabalho. (...) Eu busco a simplicidade, tanto nas ações teatrais como na imagem, mas alcançar a simplicidade é extremamente complicado, e eu acredito que as pessoas são capazes de sentir mais, só sentir, e não entender. (...) É mais sobre o espaço e a sensação do espaço e da direção, e não sobre nós mesmos.<sup>7</sup>

Enquanto os espetáculos *Nowhere* (2009) e *Inside* (2012) tinham grandes elencos e os princípios de investigação do espaço e tempo embasavam a coreografia,

---

<sup>6</sup> Ver: <https://vimeo.com/155312868>. Acesso em: 06.07.2021

<sup>7</sup> Ver: <https://bit.ly/3uPnevC>. Acesso em: 06.07.2021.

em *Still Life* “a colaboração ficou mais pessoal, de modo que você precisava achar seu caminho no espetáculo. [...] O que é pedido aos performers e o que se trabalha é um jeito ou postura ‘não performativo’ de estar no palco” (SIMOU, 2020)<sup>8</sup>. O papel que o corpo vem a ocupar é o de um “corpo fenomênico, vital, orgânico (FISCHER-LICHTE, 2005, p. 5) e não mais a de um corpo semiótico, implicado na representação da personagem, como acontece na tradição dramática, ou a de um corpo codificado, como na tradição da dança ocidental. “Às vezes só estar lá é muito importante, é o essencial, é o começo de algo muito importante. Ser verdadeiro e sincero é o mínimo que podemos fazer, como artistas” (SIMOU, 2020)

A concepção do espetáculo começou com a imagem de uma nuvem plástica preenchida por gás pairando no alto: o firmamento. Com o tempo, são as imagens geradas na relação entre os performers e os materiais que fazem com que o público se depare com o belo, que está contido na vida, e que por vezes perdemos de vista diante dos nossos eternos fazimentos.

Estarmos conectados e sinceros, e encontrar um pensamento específico e um jeito de se conectar com seus materiais, com tudo, com algo. [...] Manejar os materiais não é suficiente. É muito importante e nós trabalhamos nisso – muito duro inclusive, e temos de fazê-lo – mas não é o suficiente (SIMOU, 2020).

As ações que no resultado final da peça estão lá porque “os performers conseguem fazê-las, e essa é uma ótima razão para manter algo.” (PAPAIOANNOU, 2018)<sup>9</sup>.

Nos depoimentos, fica evidente a abertura do diretor à diversidade de experiências e estímulos que cada performer precisa. A importância de estímulos transdisciplinares e de abordagens variadas sobre o tema ou assunto que inspira um projeto – filmes, livros, esculturas e músicas, entre outros – é pontuada por Christos Strinopoulos em entrevistas sobre os espetáculos em que participou. “É muita lição de casa, e temos uma certa liberdade em como usar e reagir a isso. Mas temos de ver tudo”.<sup>10</sup> A declaração provoca risos na plateia presente. Em outra ocasião, Drossos Skotis declara:

---

<sup>8</sup> Entrevista concedida à autora, e ainda não publicada, comporá sua dissertação de mestrado.

<sup>9</sup> Ver: <https://vimeo.com/295599209>. Acesso em: 06.07.2021.

<sup>10</sup> Idem.

Você sente que a sua opinião é ouvida e que ele pode pegar uma pequena ideia de você e fazer uma peça inteira: você só disse duas palavras, e ele está fazendo uma grande peça a partir disso. Eu sinto que faço parte de algo grande todos os dias<sup>11</sup>

## A Experiência

Pedra-parede arrastada  
Que dá a luz a humanoides  
Diversos braços e pernas saem e mergulham novamente nela.

O farfalhar de um vestido ao vento.

A tentativa vã de erigir e subir a escada de blocos sem qualquer sustentação.

O cutucar do firmamento:  
acompanho seu movimento com prazer.

Eu me lembro de *Still Life* como um sonho e me lembro de ouvir música com os olhos. A reconstituição da dramaturgia de imagens foi realizada com a colaboração da atriz Kalliopi Simou.

Enquanto o público entra ruidosamente e se acomoda, pode-se ver o palco nu e um homem – Dimitris Papaioannou – sentado em uma cadeira, vestido em um terno cinza-chumbo. Um técnico de palco passa da esquerda para a direita e tira sua cadeira: ele permanece imóvel, como se nada tivesse acontecido. Depois endireita a coluna, levanta-se, coloca a pedra no chão, dá as costas ao público e sai. O espetáculo começou. As luzes se apagam e é possível ver baixar o firmamento.

Todas as entradas e saídas do palco são feitas pelo centro. Os performers e materiais entram sempre pelo fundo e desenvolvem uma linha reta até o proscênio, depois voltam pelo mesmo caminho.

---

<sup>11</sup> Ver: <https://vimeo.com/155312868>. Acesso em: 06.07.2021.

O primeiro deles vem carregando um muro nas costas. O muro é um colchão de espuma com um reboco de gesso. Ao alcançar o proscênio, realiza entradas e saídas por um grande furo no centro, e vários performers montam imagens que parecem ter saído de histórias em quadrinhos, realizam escaladas. Primeiro homens, depois mulheres. Cria-se a imagem de uma mulher com quatro pernas. Da mesma maneira que entrou, o muro sai de cena, arrastado. O colchão é flexível, o gesso quebra, e essas matérias são similares aos nossos músculos e ossos. O som de tudo que acontece no palco é amplificado, de modo que o arrastar do colchão e despedaçar e quebrar do gesso tornam-se trilha sonora.

Uma atriz – Kalliopi Simou – entra trazendo com uma mão, ao lado do corpo, algo grande, translúcido, vertical, que logo coloca à frente de si, ao chegar no proscênio: um vidro acrílico flexível e transparente. Depois, realiza uma lenta caminhada de costas até o fundo do palco, durante a qual um e logo dois atores revezam-se no carregar e chacoalhar do acrílico flexível e transparente, o que produz dois efeitos: reflexos de luz e o vento que balança vestido e cabelos. A constância dos movimentos é hipnótica. Quando perguntada sobre sua experiência com o tempo no espetáculo, Kalliopi Simou declara:

Eu posso apenas falar filosoficamente, porque quando você está lá na peça, as coisas estão acontecendo para nós e você precisa estar no limite para atingir algo, porque algumas coisas não são certas de acontecer, ou estão no limite para acontecer, como um balanço, ou uma boa forma, então para nós era muito intenso, na verdade. (SIMOU, 2020)

**Figura 1** - Kalliopi Simou em *Still Life*.



Fonte: Fotografia cedida por Julian Mommert.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Fotógrafo e Produtor, responsável pelas Relações Internacionais de Dimitris Papaioannou.

Quando eles saem, entra outro performer com muitas pedras nos braços, e elas cobrem seu rosto. Ele as derruba no chão e joga com a gravidade da última pedra: solta-a e pega-a no último segundo antes que caia. A sequência seguinte são imagens criadas na interação entre dois performers e uma escada. Destaca-se o momento físico em que ele se equilibra no ar, como um trapezista, com uma mão na escada e a outra na cabeça de Papaioannou.

Outro performer entra e usa pás para levantar seus pés e caminhar. Atrás dele, a performer da cena do acrílico caminha e deixa rochas pelo caminho. Em certo ponto, ela derruba todas as pedras que ainda carregava e ele volta caminhando de costas e carregando-a nas costas. Enquanto eles saem, outro performer vem ao proscênio com um muro de tijolos empilhados que escondem seu rosto. Ele os põe no chão e tenta criar uma pequena escada no vazio. Papaioannou oferece-lhe o quarto tijolo, que, evidentemente, não tem onde se sustentar. Ele cai.

A seguir, repara-se em uma série de fitas adesivas pelo palco, que os atores arrancam do chão, ação que produz bastante ruído. Essa cena, aparentemente caótica, foi coreografada, cada performer sabe que fita puxar em que momento, e é a única em que os performers deixam de andar apenas em linhas retas, vindo do fundo.

Todos saem, um performer fica só e um vento muito forte o desestabiliza. Ele encontra a pá. O firmamento aparece novamente e ele começa a cutucar o firmamento com a pá, sozinho. Dimitris Papaioannou se junta a ele. Os dois deitam-se no chão e observam o firmamento se movendo e o pôr do sol.

Na cena seguinte, uma mesa com uma refeição já servida é carregada até o proscênio: cada pé apoiado na cabeça de um performer. Dimitris Papaioannou assume a posição de um dos performers. Eles se preparam para baixar a mesa todos juntos, descendo do palco com ela. A mesa é posta no chão, na altura dos espectadores. Os atores sentam-se e comem, depois saem. A mesa fica. Ao final, um performer realiza uma caminhada de costas, jogando mais uma vez com a gravidade da pedra e recuperando-a antes de cair, no último segundo. Ele sai de cena com essa ação.

Os performers sabem que o espetáculo acabou quando se ouve o choro de um bebê.



## Ainda há Vida

Lançando um olhar existencial sob a matéria – seja ela o corpo ou os elementos com os quais ele se relaciona – a investigação da persistência instaura, na tensão entre o mito – conteúdo arcaico – e a forma – experimental e contemporânea –, uma metáfora sobre a própria ideia de cultura sem mesmo dizê-lo e sem fornecer ao espectador uma resposta.

Cultura vem de cultivo, portanto sua origem está mesmo condicionada à Natureza, por isso a confusão. Em um segundo instante, outros sentidos se colocaram ao termo, como produzir, trabalhar, cuidar; e o Homem passou a lidar com o sentido de cultivar algo em seu entendimento de proteção, relacionamento e habitação, até expandi-lo ao outro, gerando a necessidade de espaços comuns, físicos e simbólicos. (FILHO, 2016, n.p.)

As críticas recebidas ao longo dos dois anos de turnê mundial abrangem a zona fronteira entre linguagens em que o trabalho se situa, a intensidade da experiência e a universalidade que alcança, reconhecendo-a como obra-prima pela sua consistência, pela sensibilidade da encenação e pela delicadeza da poesia visual-sonora.

Se algo for aparecer, vai aparecer pelo fluxo energético e pelos símbolos, mas nós somos ferramentas, nós somos humanos que aceitam o papel de ferramentas que despertam ou ativam algum tipo de imaginação, algum tipo de emoção que aconteçam no espaço entre nós e a plateia.<sup>13</sup>

A sensação de dilatação do tempo de sua obra vem deste espaço aberto e, embora isso não seja propositadamente político, é inegável que o quase-silêncio e a experiência temporal convidam o espectador a desacelerar. A beleza e habilidade com que atualiza o trágico, friccionando diversas linguagens, estimula os sentidos da plateia e insiste em outros modos de operação do tempo compartilhado entre artistas e espectadores.

Independentemente dos firmes embasamentos filosóficos, artísticos e contextuais do espetáculo, a crítica – público especializado – e o público puderam fruir do tempo com o qual os artistas presenteavam o espectador, aproveitando-o de maneira filosófica ou meditativa (BONFITTO, 2016).

---

<sup>13</sup> Op.cit. p. 6.

Os estímulos transdisciplinares, pacto de verdade, de liberdade e o diálogo aberto estabelecido com os parceiros criativos estão entre as condições que produziram esse resultado. Para o performer Michalis Theopoulos,

Vivendo na Grécia, o Mito de Sísifo é vivido todos os dias e todos os anos. Quero dizer: todos os anos você pode fazer um monte de produções e trabalhos, você tenta guardar algum dinheiro, mas no fim do ano você está com os bolsos vazios. Para mim é muito parecido, é uma punição do governo assim como Sísifo foi punido pelos deuses a carregar essa pedra pesada até o final até o topo da montanha e, quando está quase conseguindo, ela rola novamente. É como estamos vivendo.<sup>14</sup>

A obra parece oferecer algumas respostas para as perguntas que a arte contemporânea tem feito (DELIKONSTANTINIDOU, PADILHA, PEREIRA, 2021) e seu impacto supera a dicotomia entre manutenção e transformação estética, sem perder de vista a sucessão de sistemas formais estabelecida pela perspectiva histórica (DESGRANGES, 2012).

Quando chegamos ao fim, a trajetória até o topo da montanha já é passado. A consagração de uma obra é uma fotografia do momento em que Sísifo chega ao topo da montanha. O resgate da dimensão trágica nos recorda de como estamos condenados a repetir eternamente.

A cada nova tentativa de reinvenção, o que se repete é a persistência, e talvez o nosso destino seja mesmo sempre este.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONFITTO, M. *Still Life* e a pedra não filosofal. Cartografias MITsp\_03 2016 – **Revista de Artes Cênicas**. 44-51. N3. 2016. Disponível em: [https://issuu.com/mitsp/docs/catalogo\\_digital/4](https://issuu.com/mitsp/docs/catalogo_digital/4). Acesso em: 14 de julho de 2020.

CAMUS, A. **O Mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Editora Bestbolso, 2010.

---

<sup>14</sup> Ver: <https://vimeo.com/155312868>. Acesso em: 06.07.2021.

DELIKONSTANTINIDOU, A; PADILHA, I.A; PEREIRA, S.S. Não *Still-Life*: um retrato-mosaico de Dimitris Papaioannou. In: **Revista Cena**, Porto Alegre, nº 33 p. 130-143 jan./abril 2021 Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>. Acesso em: 03 de junho de 2021.

DESGRANGES, F. **A inversão da Olhadela**. Alterações no ato do espectador Teatral. Hucitec Editora: São Paulo, 2012.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. Tradução por J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2015. (Coleção Estudos n. 319).

FILHO, R. **Still Life**. Ágora Crítica Teatral. São Paulo, 13 de Março de 2016. Disponível em: <http://www.agoracriticateatral.com.br/criticas/54/still-life>. Acesso em: 14 de julho de 2020.

MORIN, E. **Introdução ao Pensamento Complexo**. trad. Eliane Lisboa. 5ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2015.

OZEL, M.K. **A short interview with Dimitris Papaioannou on Istanbul, Pina Bausch and "Seit sie"**. 13 de Fevereiro de 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3pkJlZt>. Acesso em: 14 de julho de 2020.

PAPAIOANNOU, D. **Archive**. Disponível em: <http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive>. Acesso em: 03 de junho de 2021.

PAPAIOANNOU, D. **Entrevista concedida à equipe da MITsp 2016**. Disponível em <http://mitsp.org/2016/dimitris-papaioannou-como-achar-o-equilibrio-entre-o-nosso-ser-material-e-o-etereo/>. Acesso em: 03 de junho de 2021.

RODRIGUES, E. Dança e Pós-Modernidade. In: **Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade**. 121-128. São Paulo: Annablume, 2000.



# III ECOS E HERANÇAS

# TRANSCRIÇÕES DE TRADIÇÕES: AFRICANIDADES, AMIZADES E IDENTIDADE AFRODESCENDENTE EM CENAS DE POÉTICAS DIASPÓRICAS

*TRANSCREATIONS OF TRADITIONS:  
AFRICANITIES, FRIENDSHIPS AND AFRODESCENDANT  
IDENTITY IN DIASPORIC POETICS SCENES*

Luciano M. de Jesus

## **A teia como metáfora da Diáspora**

Para uma aranha, mesmo para Anansi, o mitológico deus aracnídeo do povo Ashanti de Gana que se move por um fio entre céu e terra, são necessários ter pontos concretos onde as pontas da teia se amarrem. Um suporte estável, sobre o qual as tramas complexas do fino tecido serão elaboradas. E, daí, virão todas as relações de interdependência que podemos perceber ao observar uma teia bem feita: um centro preciso, que irradia às bordas através de anéis concêntricos (com o visco onde as presas se prendem) que atravessam os fios radiais (onde a aranha se move) até os pontos onde estes se ligam a suportes diversos, de matéria distinta daquela que é feita o fio: madeira, pedra ou outra qualquer onde se possa estabelecer um laço.

Mas a teia não nasce no centro. No centro ela é ancorada. Ela parte das periferias onde seus fios se prendem. O centro é somente um lugar onde fios de vários eixos se amarram num mesmo nó. O centro é confuso em comparação com os pontos precisos onde cada ponta da teia está enlaçada. Apenas aparentemente ele parece ser o centro de irradiação do sentido da forma. É uma trapaça de Anansi.

A vibração do que se gruda ou se move na teia é caótica. De qualquer ponto irradia por toda a teia. Ou seja, o centro se relativiza, porque na verdade é móvel e depende do seu agente disparador de vibração. O centro, onde está o nó de todas as direções, é somente um lugar mais denso em que a armadilha-habitação se estabiliza.

Mas, se a teia em si é a forma final, sua comunicabilidade de sentido está na capacidade vibratória que se move através e entre os fios e sua identidade no mundo entre os distintos espaços vazios que permeiam as conexões da tecedura. Porém, essa teia correlacional não se sustenta apenas pelo desejo de relação e pelo desejo de existir. Sem o suporte, a teia não se constrói no ar. Se o perde, embola-se ao vento e se torna indistinguível num emaranhado disforme. Não há mais teia, logo, não haverá mais comunicação. Por isso o fato insofismável: onde há teia, há suporte. Ela não existe *per si*. Onde ela está suportada, cria-se comunicação entre pontos naturalmente assimétricos.

Essa breve imagem da teia serve para dar uma forma imaginativa à elaboração de correlações entre artistas de diferentes origens, aferindo sobre as formas externas que foram concebidas numa colaboração intercultural, a partir da situação diaspórica da pessoa negra de origem africana ou afrodescendente.

**Figura 1** - Teia, da dispersão ao centro, do centro à dispersão.



Fonte: Tricurioso, 2019.

Ao pensar na colaboração entre artistas negros/as africanos/as e afrodescendentes – em diáspora, diasporizados/as ou filhos/as da diáspora afro-mediterrânea ou afro-atlântica – com artistas brancos (sobretudo europeus), olhamos para os suportes dessa teia viva esticada e atravessada sobre as águas entre África, Europa e América. Mas não devemos ver África como um centro mítico do mundo, aquele “berço” do qual certa parte da humanidade nunca saiu ou sairá, justificando as

narrativas iluministas, cujo projeto civilizatório do “alto” saber e da “alta” cultura desembocou no mais baixo racismo epistemicida do colonialismo capitalista.

Vemos África como o primeiro suporte, se não ainda o mais forte – considerando o eurocentrismo que guia e ocupa a imensa parte das produções teórico-práticas na área acadêmico-artística enquanto episteme e metafísica –, certamente o menos rígido para o estabelecimento de relações criativas no campo das artes da cena em projetos que pressuponham diálogos com as diversidades de culturas africanas ou através destas desdobradas. Suporte flexível, disparador original das transculturalidades que formam as cenas contemporâneas onde podem ser identificadas *poéticas da diáspora*. África objetiva subjetivada em uma movência global pelos corpos de fazedores de arte e cultura, negras e negros, *afrodescendentes*. Em tensão suportável com os demais suportes: de um lado a Europa e suas falhas homéricas; do outro, América e suas desilusões macunaímicas.

É importante enfatizarmos que a noção que apresentamos através da categoria afrodescendente é a de uma identidade em construção constante, ativa, portanto, sendo resultante justamente do impacto das agências da diáspora forçada e dos construtos da hierarquização racial impostas pelos valores da branquitude. Enfileiramo-nos com Sueli Carneiro quando afirma que

A expressão afrodescendente resgata toda essa descendência negra que se dilui nas miscigenações, desde a primeira miscigenação que foi o estupro colonial, até as subsequentes, produto da ideologia da democracia racial. A expressão resgata a negritude de todo esse contingente de pessoas que buscam se afastar de sua identidade negra, mas que têm o negro profundamente inscrito no corpo e na cultura. (CARNEIRO, 2000 apud DUARTE, 2020)

Voltando às teias e mapas...

**Figura 2-** Teia diaspórica: do início do século XVII até 1873.



Fonte: Agência O Globo (baseado na obra do pesquisador Joseph E. Harris), Slideshare, 2011.

Podemos, ainda, considerar que são duas teias paralelas, Europa e América, com o mesmo suporte de/em África, fortes o suficiente para manterem intercâmbios. Não por isso África seria um centro fixo, mas uma *matriz-motriz*.

A ideia de uma matriz-motriz parte da noção inicial de motriz em contraposição à de matriz conforme a concepção de Zeca Ligiéro (2011) sobre os contributos, influências e continuações das africanidades em tradições negro-brasileiras. Na aceção comum, e já consagrada para fazer referência às fontes culturais da brasilidade, são utilizados os termos *matriz* ou *matrizes* (ameríndia, africana, ibérica). O termo *motrizes culturais*, proposto por Ligiéro, contrapõe-se ao primeiro, indicando uma noção mais complexa das dinâmicas entre estas culturas fundantes, sobretudo oriundas de África, com as práticas performativas da contemporaneidade, um modo de definir “um conjunto de dinâmicas culturais utilizados na diáspora africana para



recuperar comportamentos ancestrais africanos” (LIGIÉRO, 2011, p. 130). Propomos o binômio matrizes-motrizas como uma forma de manter uma as duas perspectivas: a que traz e é o fundamento conceitual dos elementos de africanidades (matriz), e a que dispara e está sendo o fundamento em mobilidade através da transcrição destes elementos (motriz).

Isto posto, propomos um pensar sobre África como matriz-motriz da qual uma irradiância aconteceu e acontece, e acontecerá, não só no sentido dos fluxos humanos pelo mundo que estas instâncias definem, mas, especialmente, pelo sentido de que o que são movidas por estas pessoas afro-originárias e descendentes tratam-se de africanidades em fato e em potência, de forma que as mestiçagens e transculturações são resultantes destes centros móveis, que resultam nos artistas afro-diaspóricos e afrodescendentes em mobilidade.

## Elementos de africanidades

É uma perspectiva completamente diferente observar que a africanidade como agência de transformações de modos criativos é uma condição trazida por este/a artista negro/a que se desloca de sua nação original e passa a representar esta fonte ‘simbólica’ (África) que está ‘simbolicamente’ em deslocamento com a sua própria mobilidade física para outros territórios. É algo que podemos observar na virada estética do teatro de Peter Brook, o qual, após a viagem realizada com sua trupe para vários países africanos em 1972, ao longo de três meses, consolidou a presença de atores e atrizes africanos em suas obras, que passaram a compor o CIRT (*Centre International de Recherche Théâtrale*) e outras produções do diretor britânico, sendo a presença do *griot* e multiartista malinês-burquinabê Sotigui Kouyaté a mais emblemática.

Em outra medida, a africanidade opera de forma distinta na pessoa do artista afrodescendente em mobilidade, especialmente quando oriundo de contextos socioculturais de matrizes-motrizas constituídos já na situação de hibridização imposta pela diáspora. Este é o caso de Maud Robart, artista cênica haitiana, que entre os anos de 1976 a 1993 foi uma crucial colaboradora para os projetos finais de Jerzy

Grotowski no campo das artes performativas. Projetos tais marcados pela mais profunda transculturalidade e, nos quais, estão localizados os elementos de africanidade que têm nos interessado investigar, problematizar e expandir para diferentes possibilidades de abordagem, transversalizando questões étnico-raciais e sociopolíticas em ambientes artísticos, ordenados por modos de ser e fazer, que refletem os ideais e contradições do multiculturalismo contemporâneo.

O trabalho que estamos desenvolvendo busca chaves conceituais, a partir das experiências criativas concretas, para se pensar sobre *elementos de africanidades* que foram instaurados em produções de artistas cênicos não-africanos/as, afrodescendentes e não-afrodescendentes, no interior das suas cooperações mútuas e da própria reinvenção destes elementos após os impactos que as relações humanas e o encontro com fundamentos e formas performativas afro-originárias causaram em suas maneiras de conceber a criação teatral-performativa.

Numa outra direção, para se romper com a normalização de pensamento de mão única que considera somente os impactos das africanias nas artes do Ocidente e os insumos que elas deram para a sua revitalização nas ditas “vanguardas históricas” e “movimentos modernistas”, consideramos a resposta dos artistas afrodescendentes em mobilidade a partir das leituras que fizeram destes mesmos encontros. Ou seja, como processaram os encontros e cooperações, privilegiando seus papéis ativos e propositivos nestas relações artísticas, para além de meros coadjuvantes ou informantes. Em síntese, quais as respostas criativas, enquanto métodos e formas, artistas afrodescendentes construíram como consequência das experiências interculturais, com os valores humanos positivados e com as tensões próprias do pressionamento que a realidade racializada dos últimos 50 anos impõe a qualquer projeto de natureza pluriétnica, por mais bem-intencionado que este o seja.

Para que este processo de localização funcione, é necessário partirmos da percepção dos elementos de africanidades para além de uma leitura generalista de cena *afro*, onde qualquer produção com temas afins ou realizada, exclusiva ou, mormente, por artistas negros/as, ainda tende a ser classificada, atualmente, como um modo de imposição de pontos-de-vista dominantes sobre a arte feita por afrodescendentes. Desta forma, o que defendemos é um modo de operacionalidade criativa da cena pós-dramática inter/transcultural amparado sobre epistemologias

africanas, ainda que presentes apenas em nível intensivo pelas diferentes propostas teatrais/performativas, ou seja, sem uma necessária geração de formalidades/signos/marcas estéticas que funcionem como metonímia de uma africanidade 'em geral'. Amparo este que alça as obras para além das camadas visíveis das formas de natureza "afro" na Europa e Américas, que, sobretudo, leva-nos a perceber a construção de *poéticas diaspóricas* a partir das reminiscências, influências e imanências de sistemas filosóficos originais, mesmo que transformados e hibridizados pelos contágios com sistemas de pensamento euro-ameríndios.

Estes elementos, que ora aqui denominamos como *de africanidades*, são aspectos formais técnico-poéticos conectados às específicas cosmopercepções (OYĚWÙMÍ, 2002) que, oriundos de diferentes performatividades relacionadas a expressões rito-dramáticas múltiplas, revelam epistemes e sintetizam uma operatividade comum sobre a cena e o/a atuante/performer ocidental. Tais elementos são pistas e traços da inscrição original que África, enquanto suporte e ponto fixo das teias diaspóricas, legou aos afrodescendentes, objetiva e subjetivamente.

Estes aspectos, que dão substância a estas intersecções culturais intercontinentais, podem ser verificáveis na produção de criadores e pesquisadores que determinaram as noções de obra transcultural na contemporaneidade, no desenvolvimento histórico do Teatro Negro e se mantêm, atualmente, nas produções de artistas e coletivos identificados com temáticas afro-diaspóricas.

O recorte para observar estas inscrições é feito em torno das colaborações artísticas estabelecidas entre sujeitos que representam dois dos suportes continentais acima citados, Europa e América, e que, tal a mítica aranha-gente metamorfa Anansi, moveram-se nas linhas da grande teia que se formou sobre o Mar Mediterrâneo e o Oceano Atlântico, tendo África como o centro referencial, que imanta e que se desloca através de suas formas culturais e epistêmicas presentes na mobilidade de seus descendentes no mundo contemporâneo.

Partimos de uma visada sobre a cooperação entre a haitiana Maud Robart e o polonês Jerzy Grotowski, e em como o sistema epistemológico do *Vodou*, em termos tecnológicos e simbólico-poéticos, afetou o teatro deste último.

Daí, seguimos para um segundo olhar, para a maneira como os elementos de africanidades atingem, agem, transformam-se e geram as formas teatrais propostas

pela “Plataforma Garimpar em Minas Negras Cantos de Diamante”, projeto artístico este que, em torno de cantos antigos de uma *africania mineira* conhecidos como *vissungos*, explora caminhos criativos que nascem da indagação sobre o sentido de uma afrodescendência brasileira contemporânea manifesta em duas instâncias. Primeiramente, na pessoa do artista cênico negro enquanto ética e construção de identidade étnico-racial. Em segundo lugar, no teatro, enquanto fenômeno estético-cognitivo e meio de afirmação e transmissão de valores afrodescendentes (também sociopolíticos), onde se realiza uma episteme que organiza e revela um modo de ser-e-fazer cênico de natureza poética diaspórica, que sustenta todos os processos criativos e artístico-pedagógicos constituídos através desta linguagem.

As redes tecidas sobre as grandes águas oceânicas, *Kalungas Grandes* no dizer “bantu-brasileiro”, são o resultado do fluxo cultural que se deu após a inauguração do grande ciclo das navegações. Ora de maneiras compulsórias, pelo mercado da escravidão e como consequência econômica das expropriações pós-coloniais das populações africanas e amefricanas (GONZALEZ, 1988). Ora de maneira espontânea, pela natureza das “experiências de mobilidade continentais que sempre constituíram o cenário do interior de África” (ÉVORA, 2016, p. 66). Impulso de movimento não apenas por necessidades econômicas ou de sobrevivência, mas que surge do interesse pelas diferenças que caracterizam o estrangeiro, seja interno ou externo ao continente, e que, segundo Kouyaté (apud BERNAT, 2004, p. 76), é onde se encontram “os caminhos da complementação, o que também define o espírito da civilização africana”.

As poéticas da diáspora formadas pelos elementos de africanidades se movem, então, sobre esta rede que se fixa em pontos fortes nos três continentes do triângulo que delinea o Atlântico Negro e, simultaneamente, o transborda – chegando mesmo ao país eslavo de Grotowski –, mas que não possui um centro em nenhum deles. Seus centros são muitos, tantos quantos sejam seus agentes, os artistas afrodescendentes em mobilidade.

## Grotowski afroperspectivado

A pesquisa tem destilado um modo de percepção e leitura do material a partir de uma perspectiva baseada em referenciais intelectuais africanos e diaspóricos, porém não exclusivista, sempre permeável. Um modo de interpretação que não se afeta com qualquer crítica rasa sobre identitarismo, mas que se sustenta e se legitima no processo decolonial que tem guiado o pensamento e a práxis investigativa e criativa fora das supostamente inabaláveis escolas euro-estadunidenses e seus aparentemente seguros pragmatismos acadêmicos “esclarecedores”.

A análise das práticas teatrais-performativas inter/transculturais se consolida por um afroperspectivismo em franco desenvolvimento. E isto se configura como o grande desafio, busca e ganho no processo de construção de conhecimento que, em última análise, este trabalho se destina. A produção de um conhecimento em artes cênicas que colabore para o avanço de reflexões sobre as experiências de práticas artístico-pedagógicas plurais no ambiente acadêmico de investigação e formação artística, onde os contributos africano-diaspóricos para o pensar-fazer performativo surjam como valores específicos nos processos técnicos, teóricos e poéticos, e não excertos em relação às normas canônicas das teatralidades eurocentradas, coloniais, centrípetas. Ou seja, os valores civilizatórios e epistemologias africano-diaspóricos como referentes equânimes para uma nova e livre formação da pessoa artista da cena, ainda que não-negra – quer dizer, uma formação ‘transidentitária’ – assim como também referentes equânimes para um fazer cênico amparado por outras lógicas cosmoperceptivas que pensam-fazem o tempo, o espaço, a presença humana e suas interrelações com o sistema-mundo natural através de outros termos. Termos estes que confundem, entortam, quebram as linearidades e limites dimensionais da lógica aristotélico-cartesiana, que mesmo num panorama histórico de pós-dramaticidade ainda norteia e ordena a tradição cênica de um sistema-mundo teatral que se propõe hegemônico, tanto nas escolas quanto nos locais, quaisquer que sejam, em que se manifeste como forma e linguagem artística que supõe criar um espaço privilegiado de sensibilidade existencial humana compartilhada. Estes novos termos, parafraseando Luiz Rufino (2019), ajudam a esculachar a norma da colonialidade do

teatro mundial (leia-se ocidental branco europeu e suas filiais), da forma ao pensamento.

Assim, com a fundamentação dessa via de pensamento afroperspectivada, a leitura sobre o trabalho de Jerzy Grotowski em torno de elementos de africanidades sofre uma inversão de pólos: as africanidades que originalmente eram observadas a partir da práxis e teórica grotowskiana passaram a ser os locais a partir do qual a obra do diretor polonês agora está sendo vista. Logo, uma guinada epistemológica em direção à África como legitimadora de uma proposta artística transcultural de origem e trânsito principal em ambiente europeu. Não mais o contrário, um pensar-fazer não-africano justificando os valores civilizatórios (artísticos, tecnológicos, filosóficos) de África ou afro-diaspóricos, ou mesmo orientais e de povos originários, como se notabilizou na prática da historiografia teatral ao longo dos últimos dois séculos, não somente em torno da obra de Grotowski, mas também de Peter Brook, Eugenio Barba e Ariane Mnouchkine, quer dizer, os “quatro mosqueteiros” da cena intercultural.

## Identidade e políticas de amizade

É importante destacar a relevância que os termos AD (afrodescendência e afrodescendente)<sup>1</sup> têm neste trabalho como categoria de análise do fenômeno ativo da intercultura na produção teatral. Através de estudos sobre a evolução da utilização do termo antes e depois da Conferência de Durban<sup>2</sup> e também de diferentes abordagens do processo de construção de identidade “afro” nas Américas Negras – o que Stuart Hall (2013) nomeia como hifenização (*afro-caribenho, afro-americano, afro-brasileiro*) –, distinguimos modos como o/a artista negro/a observa, negocia e elabora

---

<sup>1</sup> Esta noção tem sido desenvolvida em colaboração com a professora e pesquisadora cabo-verdiana Iolanda Évora (ESEG/CEsA/ULisboa), através de cooperação nossa com o Projeto Afro-Port, que a mesma coordena em Portugal, investigando diferentes aspectos sociais, políticos, econômicos e culturais que impactam a pessoa africana e afrodescendente em mobilidade internacional. Os termos AD se referem ao *continuum* entre o conceito de afrodescendência e a categoria/marcador identitário afrodescendente, que se manifestam de formas distintas, ainda que sempre ligadas, no contexto dos debates étnico-raciais em seus muitos âmbitos, como identidade, ativismo social e ações afirmativas.

<sup>2</sup> Terceira Conferência Mundial contra o Racismo, a Discriminação Racial, a Xenofobia e Formas Correlatas de Intolerância, realizada na cidade de Durban, África do Sul, entre os dias 31 de agosto e 8 de setembro de 2001.

sua racialização e subjetividade no ambiente de pesquisa e criação construído por Grotowski. Algo que buscamos detectar tanto no período do Teatro das Fontes (1976-1982), com Maud Robart e outros colaboradores *afro*-haitianos, quanto nos processos do período da Arte como Veículo, iniciado em 1986, e seguindo em novas elaborações até os dias correntes nas pessoas do *afro*-estadunidense Thomas Richards e de performers afrodescendentes de diferentes nacionalidades que passaram ou que atualmente colaboram no *Workcenter*.

Podemos mesmo afirmar, seguindo a lógica e coerência do percurso do diretor polonês, mas também com o retorno recente desta terminologia, que a noção de “cultura ativa”, advinda do período Parateatral (1969-1978), determina a natureza transcultural e pluriétnica que os projetos de Grotowski adquiriram e que segue com seus continuadores oficiais, Thomas Richards e Mario Biagini.

Podemos entender a formulação cultura ativa a partir de uma característica da fase parateatral: teatro de participação, no qual todos se tornam ativos, em que não há um observador passivo. Proposição esta decorrente das profundas transformações que se processaram no campo cultural a partir dos anos 1960. Mas, podemos entendê-la também no sentido de uma prática movente, que se transforma e é transformadora, relacional, inter-humana: como experiência. (MENCARELLI, 2013, p. 135)

Este aspecto do trabalho, a relação inter-humana, se apresenta como outra chave central para que possamos, a partir de um lugar experiencial autobiográfico, onde objetividade e subjetividade das políticas de inimizade e amizade racial se chocam, elaborar modos de leitura sobre como o/a artista negro/a preserva, busca e constrói uma consciência afrodescendente atuante num ambiente plurirracial, e que seja tão pedagógico quanto afetivo para o artista não-negro com o qual esteja em cooperação artística.

Neste processo de maior focalização das problemáticas da pesquisa, naturalmente percebemos a importância da identificação dos pequenos objetos que compõem o grande objeto de estudo, ou seja, os elementos de africanidades e a construção de identidade afrodescendente em poéticas cênicas diaspóricas, transculturais e pluriétnicas. Focando na relação entre Maud Robart e Grotowski, e deste com Thomas Richards, circunscrevemos o estudo num território artístico preciso,

onde a nossa experiência direta no *Workcenter*<sup>3</sup> como performer e participante em uma tradição artística intercultural fortalece a observação das dinâmicas étnico-raciais ao longo do percurso histórico deste projeto artístico e humanístico de quase cinco décadas. Percurso que vai do início da aproximação de Grotowski com o *Vodou* haitiano, em meados dos anos de 1970, aos dias atuais, com projetos da equipe do *Open Program*, em comunidades negras nos EUA e Brasil e com refugiados africanos e árabes na Europa.

Indo por esta via crítica, que problematiza as relações étnico-raciais no contexto artístico transcultural – do qual a obra de Grotowski e o percurso do *Workcenter* surgem como um recorte somente – com ênfase em epistemés africano-diaspóricas, substancializa-se a ideia de políticas de amizade. Esta noção é diretamente uma oposição/complemento dialógico à concepção de políticas de inimizade que Achille Mbembe (2017) nos apresenta.

Políticas de inimizade se referem a todo o conjunto de práticas institucionais praticados pelos Estados-Nação modernos, especialmente do eixo euro-estadunidense, que visam a determinação da figura de um inimigo essencial, de um Outro ameaçador da ordem, da estabilidade e da segurança, sejam estas de sentido estrutural em um sistema de governança ou no mais elementar sentido de corporeidade biológica. Desta forma, a guerra, como consequência, ou melhor, como profilaxia (ou *pharmakon*<sup>4</sup>) – já que se busca o domínio de um sistema e de um corpo social saudáveis e ideais – passa a ser uma ferramenta institucional, com sua práxis da violência e ‘fronteirização’.

Assim, considerando os elementos constituintes das práticas necropolíticas (MBEMBE, 2017) que o autor demonstra, damos substância a esta ideia opositiva, com a proposta de olhar quais políticas de amizade interétnico-racial podem ser

---

<sup>3</sup> Originalmente *Workcenter of Jerzy Grotowski*, foi fundado em 1986, e a partir de 1996 passa a ser *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, denominação que segue até hoje. Sua sede está na comuna de Pontedera, parte da província de Pisa, região Toscana, na Itália. Sua estrutura é atualmente suportada pelo Teatro Nazionale – Teatro della Toscana. Está composto por três equipes de trabalho, sendo estas o *Focus Research Team in Art as Vehicle* e o *Workcenter Studio in Residence*, ambos dirigido por Richards, e o *Open Program*, dirigido pelo italiano Mario Biagini, também diretor-associado deste centro de pesquisa e criação artística. Seus membros atuais compõem um painel de artistas oriundos de 14 países, como EUA, França, Itália, Brasil, Mali e Colômbia.

<sup>4</sup> Segundo Mbembe (2017) o conceito de *pharmakon* vem de Platão e se refere ao medicamento que serve como remédio e veneno, simultaneamente. No diálogo estabelecido com Frantz Fanon, o autor utiliza o conceito como fundamento para se pensar a guerra como uma terapia do sistema-mundo contemporâneo, nas suas formas de invasão, ocupação, terrorismo e contrainsurreição.



identificadas no *continuum* Grotowski-Workcenter em comparação com os modos de destrutiva autodefesa e ofensivas exploratórias operados, sobretudo, pelos países da Europa Ocidental e EUA. Isto se conforma como um primeiro modo de organização do pensamento em torno das agências das práticas inter/transculturais sobre as especificidades das culturas africano-diaspóricas no contexto do multiculturalismo nas artes cênicas. Colaborando com esta ideia de uma política afirmativa do encontro, a noção de alteridade radical de Emmanuel Lévinas se integra às reflexões. Segundo este autor,

A alteridade, a heterogeneidade radical do Outro, só é possível se o Outro é realmente outro em relação a um termo cuja essência é permanecer no ponto de partida, servir de *entrada* na relação, ser o Mesmo não relativa, mas absolutamente. *Um termo só pode permanecer absolutamente no ponto de partida da relação como Eu.* Ser eu é, para além de toda a individualização que se pode ter de um sistema de referências, possuir a identidade como conteúdo. O eu não é um ser que se mantém sempre o mesmo, mas o ser cujo existir consiste em identificar-se, em reencontrar a sua identidade através de tudo o que lhe acontece. É a identidade por excelência, a obra original da identificação. (LÉVINAS, 1980, p. 24, grifo do autor)

É neste meandro relacional inter-humano, no entre de experiências artísticas que colocam num mesmo ambiente físico e subjetivo negritudes e branquitudes de diversas naturezas (assumindo metodologicamente este binarismo instaurado na modernidade), e que geram fenômenos complexos, posto que atritam tempos históricos, legados culturais e sociopolíticas do mundo racializado, que a amizade, como conceito operativo, tornou-se um instrumento sensível para lidar com os tensos problemas que o racismo antinegro espria também sobre as artes cênicas.

Dito de outra forma, o conceito vivo de amizade nos serve como um instrumento reflexivo para falar de outros possíveis modos de relação criativa entre artistas de distintas origens étnico-raciais na obra transcultural. Um suave trator para abrir espaço entre o amontoado de doxas entulhadas pelo colonialismo narcísico e outrificador.

## Amarração final

Com este trabalho visamos contribuir com a renovação dos olhares sobre a significância das mobilidades de artistas afro-originários e afrodescendentes em espaços artísticos interculturais e pluriétnicos como meios para a afirmação de África e seus altos saberes civilizatórios, mesmo através das mutações no *continuum* diaspórico, no Brasil e no exterior.

Da mesma forma, esperamos também colaborar para a abertura de perspectivas de leitura da cena pós-dramática contemporânea através das epistemologias tecidas com os longuíssimos fios-pontes que atravessam as profundas águas sobre espaços e tempos, onde caminharam e caminham aqueles e aquelas que levaram e continuam esticando esta imensa teia de saberes que dispersaram no mundo através dos corpos-memórias de africanos e africanas.

Anansi, em seus pensamentos irrequietos, com todo esse movimento deve continuar a sorrir e tramar histórias encruzilhantes, lá do seu centro que balança na beirada da Kalunga.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNAT, Isaac. **Encontros com o griot Sotigui Kouyaté**. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e Afrodescendência. **Literafro**, UFMG, Belo Horizonte, 2020. Disponível em: <http://www.letas.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/150-eduardo-de-assis-duarte-literatura-e-afrodescendencia>.

Acesso em: 03 jun. 2021.

ÉVORA, Iolanda. Continuidades e transformações no estudo das migrações: elementos para a análise crítica das mobilidades africanas contemporâneas. *In*: FEIJÓ, João (Org.). **Movimentos migratórios e relações rural-urbanas: estudos de caso em Moçambique**. Maputo: Alcance Editores. 2016.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *In*: **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, n. 92/93 (jan./jun.). 1988b, p. 69-82. Disponível em: <https://institutoodara.org.br/wp-content/uploads/2019/09/a-categoria-polc3adtico-cultural-de-amefricanidade-lelia-gonzales1.pdf>. Acesso em: 01 jun. 2021.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Org.: Liv Sovik; Trad.: Adelaine La Guardia Resende... et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

LÉVINAS, Emmanuel. **Totalidade e infinito**. Trad.: José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1980.

LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. **R. Pós Ci. Soc.** v.8, n. 16, jul./dez. 2011. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/695>. Acesso em: 31 mai. 2021.

MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade**. Trad.: Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.

MENCARELLI, Fernando Antonio. Mapas e caminhos: práticas corpóreas e transculturalidade. **R. bras. est. pres.**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 132-143, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 02 jun. 2021.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Visualizando o corpo: teorias ocidentais e sujeitos africanos. *In*: COETZEE, Peter; ROUX, Abraham. **The African Philosophy Reader**. Trad.: Wanderson Flor do Nascimento. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%C3%A9%20-%20visualizando%20o%20corpo.pdf>. Acesso em: 02 mai. 2021.

# DENTRE EMBALOS D'AJUDA E ESTRANHAS FRUTAS: METODOLOGIAS E CORPORALITURAS DOS MOVIMENTOS NEGROS PARA O ENFRENTAMENTO DO GENOCÍDIO DA JUVENTUDE NEGRA

*AMONG 'EMBALOS D'AJUDA'<sup>1</sup> AND STRANGE  
FRUITS: METHODOLOGIES AND 'CORPORALITURAS'<sup>2</sup>  
OF BLACK MOVEMENTS TO CONFRONT THE BLACK  
YOUTH GENOCIDE*

Aline Serzedello Vilaça

## Alvorada

A noite vai trocando seu silêncio pelos estampidos do dia. Raios de luz com discrição e doce aquecer vão pedindo espaço ao opaco escuro da noite que guardou silêncios, promessas e sonhos. Aos pouquinhos de mãos dadas com os raios de sol, ouvimos, ao longe, o cochicho profundo das 'rezações'.

Em outras ruas, esquinas, encruzilhadas, alvoreceres, ouvimos o couro acariciado dos tambores acordando o grave pulsar de nossos corações. Tem mastro que se levanta imponente. 'Cafezin' perfumando roças, cidadelas, vilinhas do Brasil que outrora fora império.

Cada qual em seu lar, aprontando a farda bordada de fitas coloridas. Outrens lançando mão do torço bem branco quarado no sol. Saiotes impecavelmente passados.

---

<sup>1</sup> Embalo D' Ajuda - Trata-se do nome da tradição religiosa, festiva e dançante musical negra do catolicismo popular brasileiro que envolve o mês de novembro na pequena cidade de Cachoeira no estado da Bahia. *It is the name of the black religious, festive and musical dance tradition of Brazilian popular Catholicism that takes place in November in the small town of Cachoeira in the state of Bahia* (Trad. minha).

<sup>2</sup> Corporalituras - É um conceito que tem sido desenvolvido na tese de doutoramento citada no artigo. Há nesta nova palavra/conceito a referência ao conceito de oralitura cunhado pela prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Leda Maria Martins em diálogo com reflexões acerca do corpo negro construtor de epistemologias. *It is a concept that has been developed in the doctoral thesis cited in the article. In this new word/concept, there is a reference to the concept of oralitura coined by Prof. Dr. Leda Maria Martins in dialogue with reflections on the black body that constructs epistemologies* (Trad. minha).

A broa de fubá, milho, a tapioca e uma porção de divinas quitandas já saíram quentinhas direto para o banquete pós-procissão.

‘Nós combinamos de não morrer’, parafraseando uma vez mais, personagens e a própria Conceição Evaristo, acrescentaria que: nossos dançares, cantares, projetos, profissões, sonhos e narrativas não serão para ‘ninar os da casa-grande’. É a vez de dançar a dor, sofrimento, raiva, resolve, luta, luto, resistência, afeto, futurismo, alegrias e esperança, ou seja, nossas histórias a partir de nosso corpo, de nossa cosmopercepção.

O artigo que segue é parte das reflexões inseridas na tese de doutorado em andamento no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA-USP, intitulada, “*MENINO 111 DO SOLO A(O)FRONT: dançovivências em um Estado que extermina a juventude negra*”, com objetivo de partilhar problematizações sobre racismo, jazz, performance-etnográfica, antropologia ultrajada (ROCHA, 2015) que cresceram a partir da composição solística, *Menino 111* (2016).

No presente texto, apresentarei exemplos de manifestações sócio-político-culturais das comunidades negras estadunidenses e brasileiras, como o *Embaló d’Ajuda* (Cachoeira/BA), *Procissão da Boa Morte* (Cachoeira/BA), *Silent Protest Parede* (Nova Iorque/EUA), as quais revelam o exercitar de direitos e agência em denunciar e ritualizar as mortes de sua população. Mortes estas, sistematicamente promovidas pelos Estados “necropolíticos” (MBEMBE, 2015).

Tal qual na tese que está sendo tramada, neste artigo as metodologias, conceitos e características analíticas são escolhas teórico-práticas, políticas e epistêmicas que sofrem modificações e adaptações ao longo da pesquisa, a princípio elenquei cinco escolhas/suporte/ferramentas metodológicas: (i) pesquisa ativista (GORDON, 2002) ; (ii) est-ética afrodiáspórica jazzísta; (iii) “antropologia ultrajante”/“maternidade ultrajante” (ROCHA, 2014); (iv) feminismo negro (hooks, 2013) “*standpoint theory*” (COLLINS, 1997); (v) interseccionalidade (CRENSHAW, 2006); (vi) pesquisa de campo, observação participante (BRANDÃO, 1981).

Garantindo importância aos estudos sobre o racismo antinegro, compreendendo tal sistema político institucional, estrutural e estruturante como condicionador para o extermínio sistêmico de *corpus* negros.

Características estéticas afrodiáspóricas serão pontuadas e relacionadas ao conceito de corporalidade. Caminhando para a valorização e publicização das epistemes, est-éticas e metodologias plástico-poéticas, e político-ativistas que florescem em movimento antirracista rumo à liberdade.

## Embalos em procissão

*“Quem não veio, não sentiu o cheiro.”<sup>3</sup>*

Tantas memórias, tanto afeto. Poéticas do dia a dia das manifestações populares negro-brasileiras. Quando digo poética, reivindico a dimensão sensível, subjetiva, artística-ficcional, mitológica e ritual. Há, igualmente, nas entrelinhas da palavra poética, minha contínua paquera junto à estética, evocando o estudo das Artes, do sensível, do fazer artístico, da escola do pensamento/conhecimento dedicada às Artes criativas, ficcionais, imaginativas. Escola, território de pesquisa, crítica e análise que, com o nome de estética, teria o necessário espaço-tempo para mergulhar em detalhes da criação do *locus* político e de agência que tal fazer representa. Compreendendo agência como “a capacidade de dispor dos recursos psicológicos e culturais necessários para o avanço da liberdade humana” (ASANTE, 2009, p. 94).

Morrer, reconhecer, velar, sacralizar e despedir daquele corpo que se estende são movimentos ritualísticos de verificação e atribuição de dignidade humana, retomando, explicitando o vai e vem ficcional, real, sagrado, mítico...

As negras baianas, devotas de *Nossa Senhora D’Ajuda*, discípulas de suas contas e entregues de cabeça aos seus Orixás, saem às ruas em novembro, mês dos mortos, para celebrá-los. Ao som de trompetes, tubas e tambores-vozes, com o ar impregnado de Angélica e lavanda, segue o rito da morte em vida, fazendo das ruas, outrora palcos da tragédia, agora palcos da afirmação da resistência em Vida.

---

<sup>3</sup> Comentário que fiz durante trabalho de campo no Embalo D’Ajuda em 2019 e foi registrado no diário de campo.

A capela de Nossa Senhora da Ajuda foi construída no final do século XVI e início do XVII nos arredores do engenho de açúcar que deu origem a uma nucleação urbana incipiente chamada de Vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira. A capela da Ajuda tem significado simbólico como marco zero do surgimento da cidade, sagrado na dimensão do catolicismo oficial e popular, mas também na dimensão profana, posto que a festa da Ajuda, cuja parte religiosa teve início no período colonial, se constitui em uma das mais populares da cidade. (CASTRO, 2012, p. 155)

Milhares de pessoas, moradores, parentes próximos/distantes, turistas, curiosos, invadem a cidade e se deslocam embalando, dançando, com suas máscaras, fantasias, faixas, adereços e objetos para *benzeção* e lavagem das igrejas (e de quem/o que mais precisar), há a ocupação do espaço público são estabelecidas novas relações de territorialização e reterritorialização, cada pessoa vai significando e ressignificando aquele tempo-espaço. Além de observarmos a mobilização socioeconômica e criativa em torno de um rito-festa-mito de outrora.

[...] a festa de Nossa Senhora da Ajuda nos últimos anos tem-se notabilizado por sua extensão profana, com a organização de um grande bloco formado por mascarados, mandus, cabeçorras, pessoas fantasiadas de várias formas criativas que desfilam pelas principais ruas da cidade, formando o chamado “embalo da Ajuda” e dançando freneticamente marchinhas carnavalescas tradicionais, ritmos cadenciados que se assemelham ao das escolas de samba do Rio de Janeiro e o tradicional samba do Recôncavo. (CASTRO, 2012, p. 163-164)

No mês de Agosto, a histórica cidade do Recôncavo baiano, uma das primeiras a reconhecer independência de Portugal, por volta de 1822, junto de Santo Amaro da Purificação e São Félix, sedia a igualmente perfumada, emocionante e dançante Festa da Boa Morte.

Presumivelmente é por volta de 1820 que a Irmandade da Boa Morte se expandiu para o Recôncavo, instalando-se na então vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira. [...] Embora fosse comum as irmandades se abrigarem nas dependências das igrejas, ou terem a sua própria, em Cachoeira, a Boa Morte se instalou numa casa residencial. Tanto as imagens quanto as alfaias ficavam numa casa situada na periferia da rua Principal (atualmente rua Ana Nery, 41), local onde havia uma concentração expressiva de negros. (NASCIMENTO, 1999, p. 15)

A conhecida “Casa Estrela”, imóvel residencial onde majestosamente está assentado um Exu na entrada sob o signo de uma estrela de granito, era a sede da virtuosa Irmandade da Boa Morte, composta por mulheres negras adultas, com mais de quatro décadas de idade, entregues às religiosidades de matriz africana, iniciada,

assídua na Irmandade, vínculo ancestral com a mesma, consciente do critério da *senhoridade* na hierarquização das relações e segredos presentes no interior do grupo, e consagrada a um orixá relacionado à morte ou ao nascimento. Sabe-se que a Irmandade da Boa Morte carrega densos vínculos históricos com os “candomblés do Bogum e da Barroquinha”. (NASCIMENTO, 1999, p. 16)

Durante as festividades uma série de ritos antecede os que são realizados publicamente na igreja. São litanias cantadas em idioma específico, realizadas em grupo em reverências às irmãs ancestrais. No final da festa, da mesma forma, todas se reúnem em volta da imagem de Nossa Senhora da Boa Morte e cantam. Esse rito é privado e, segundo relatos orais, é quando acontece os “preceitos” mais fundamentais e privados da Boa Morte. (NASCIMENTO, 1999, p. 22)

Devido à apreensão de imagens e alfaías da Irmandade pela Igreja, nos 800, foram rompidos acordos com relação ao uso de espaços de domínio católico. Foi, inclusive, Barbara King, viúva de Martin Luther King, junto ao Movimento Negro brasileiro e estadunidense, que conseguiu a devolução, anos depois, dos objetos apreendidos (NASCIMENTO, 1999).

Vale ressaltar que:

No imaginário da Boa Morte, formada por africanas na Bahia, boa morte passou a ser a forma de vida de seus ancestrais míticos, tendo como atributo o orixá feminino Nanã Buruku, o responsável pela transição do corpo material para o outro mundo, e outros orixás relacionados à morte. Mas também os outros deuses do panteão africano relacionados ao nascimento. (NASCIMENTO, 1999, p. 9)

Mesmo com a contínua dificuldade financeira e racial que se impõe no dia a dia da resistência dos ritos da Irmandade, este fascinante grupo segue em oração, marcha e festa. Durante a pandemia de COVID-19 em 2020, a Irmandade manteve sua programação *on-line*.

O suposto anonimato destas negras senhoras que embalam e festejam a Boa Morte, evidencia o conceito de dupla consciência forjado por W. E. B Du Bois no começo do século XX. Sabe o pretoguês<sup>4</sup> pronunciado entre nós negros e negras. Parcialmente análogo ao *Black English*<sup>5</sup> aquele idioma decodificado, elaborado pela

---

<sup>4</sup> Pretoguês – noção cunhada pela pesquisadora e ativista negra Lélia Gonzalez. Segundo Gonzalez, “pretoguês [...] nada mais é do que uma marca de africanização do Português falado no Brasil” (GONZALEZ, 1988, p. 70).

<sup>5</sup> *Black English* – Elaine E. Tarone nos informa que há evidências nos estudos de Labov (1968), Dillard (1972), Shuy, Wolfram e Riley (1967) que: “*Black English is a systematic dialect with its own rules of*



população estadunidense e brasileira em subversão à língua colonial, a qual segundo Fanon (1975, p. 31-32): “Falar, é ao mesmo tempo empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia desta ou daquela língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização.”

*Frantz Fanon* ainda acrescenta que “Um homem que possui a linguagem possui conseqüentemente um mundo expresso e implicado por sua linguagem.” (FANON, 1975, p. 32) E com isso evidencia os efeitos da colonização territorial e da colonização das mentes e epistemes impregnados em nosso idioma que aprendemos desde a mais tenra idade.

Todo povo colonizado – ou seja, todo o povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade, derivado do enterrar da originalidade cultural-local – situa-se em função da linguagem da nação civilizadora, isto é da cultura metropolitana. (FANON, 1975, p. 32)

Seguindo esta dança de pensamentos sobre os efeitos devastadores da colonização, vale ressaltar que o conceito de dupla consciência versa sobre:

[...] é uma sensação peculiar, essa dupla consciência, essa sensação de sempre se olhar pelos olhos dos outros, de medir a própria alma pela fita de um mundo que olha com divertido desprezo e piedade. Sempre se sente sua dualidade – um americano, um negro; duas almas, dois pensamentos, dois esforços inconciliáveis; dois ideais conflitantes em um corpo escuro, cuja obstinada força por si só o impede de ser dilacerado. (DU BOIS, 1989, p. 03)<sup>6</sup>

Portanto, o anonimato das grandes senhoras (Iyalorixás, Mães de Santos, Zeladoras de santo) negras-baianas só o é, no mundo branco que nos esconde, despreza e invisibiliza em humilhantes uniformes sem crachás, sem rosto, sem nome, sem sorriso, ou nos quer embranquecidos e assimilados como estes que normatizam. Dessa forma, o anonimato é apenas ficcional, pois nos nossos quilombos, mucambos, comunidades, roças, periferias, favelas, as grandes senhoras são rainhas. Guardiãs da memória, senhoras da culinária, dos ritos, cantos, ‘benzeções’, ‘rezações’, ervas, folhas, segredos, saberes, mistérios entre passado e futuridade.

---

*semantics, syntax, and segmental phonology – a dialect having possible roots in West African languages.*” (TARONE, 1973, p. 29).

<sup>6</sup> “[...] it is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his twoness, - an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder.” (DU BOIS, 1989, p. 03).

Mesmo cientes que as estratégias dos brancos “donos de tudo”, vez ou outra, pinçam nossas mestras para preencher postos que simulam integração e democracia, somos igualmente cientes que atuamos nestes pontos para formular nossas próprias estratégias.

Negociações, sincretismos, cotas, estamos atentos, vigilantes e responsáveis.

### Procissões, embalos e marchas

As ruas como território de vazão de performances que ensaiam vida, morte, resistência e revolução.

A “ocupação colonial” em si era uma questão de apreensão, demarcação e afirmação do controle físico e geográfico – inscrever sobre o terreno um novo conjunto de relações sociais e espaciais. Essa inscrição de novas relações espaciais (“territorialização”) foi, enfim equivalente à produção de fronteiras e hierarquias, zonas e enclaves; a subversão dos regimes de propriedade existentes; a classificação das pessoas de acordo com diferentes categorias; extração de recursos; e, finalmente, a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais. [...] Todavia, o mais importante é o modo como o poder de morte opera [...] Nesse caso, a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é “descartável” e quem não é. (MBEMBE, 2018, p. 40-41)

**Figura 1 - Menino 111.** Durante Festival de Artes de São Cristóvão/SE, 2018.



Foto: Acervo pessoal da autora.

O filósofo brasileiro Prof. Dr. Wanderson Flor do Nascimento no artigo “ao tecer sensíveis análises sobre a contemporaneidade brasileira em tempos ‘gravemente mortais’” (2020, p. 29), mostra que para os povos que se dedicam a viver religiosidades de matriz e motriz africana morrer não é a cena punitiva que encerra a tragédia incompleta do sobreviver superficial. Morrer é obra de *Iku*<sup>7</sup>.

Desta forma, neste momento navego dentre nuances est-éticas dos mistérios (não reveláveis) dos embalos, os quais reivindicando reterritorializar o caminho a ser percorrido pelas procissões, marchas, passeatas, pelas senhoras da passagem, pelo corpo que em ancestral se transforma, demonstram o que se é negado a toda uma comunidade negra quando um jovem é assassinado, seu corpo é destruído, desaparecido, desintegrado, desfigurado e/ou simplesmente violado no *kronos*<sup>8</sup> fora do Tempo Rei<sup>9</sup>.

Falando em tempo, observe a imagem que segue. Olhe, observe, sinta. Parece que tudo parou. Até a menor nanopartícula suspirou, suspendeu no ar. Espaço-tempo, de repente, estáticos.

**Figura 2 - Silent Protest Parade, 1917<sup>10</sup>.**



Fonte: *Library of Congress*.

<sup>7</sup> *Iku* – “[...] o modo como a palavra *morte* é entendida em iorubá – língua de um dos povos que compõem os terreiros de candomblé –, é, antes de qualquer coisa, um orixá, isto é, uma divindade” (NASCIMENTO, 2020, p. 30).

<sup>8</sup> Krónos – deus do tempo na mitologia grega. Atualmente utilizado como símbolo do tempo ocidental.

<sup>9</sup> Tempo Rei – Alusão à canção homônima de Gilberto Gil. E referência sutil ao tempo outro proposto no interior das religiões de matriz africana.

<sup>10</sup> *Picture 02 – Silent protest parade in New York against the East St. Louis riots, 1917. Library of Congress. In: WILLIAMS, Chad. 100 years ago African-Americans marched down 5<sup>th</sup> Avenue to declare that black lives matter. The Conversation, 2017. Disponível em: <https://theconversation.com/100-years-ago-african-americans-marched-down-5th-avenue-to-declare-that-black-lives-matter-81427> Acesso em: maio 2020.*

E não é por se tratar de uma fotografia. A pausa é de outra ordem poética, simbólica, misteriosa.

A “Parada de Protesto Silenciosa”, como veio a ser conhecida, foi a primeira manifestação afro-americana em massa desse tipo e marcou um momento decisivo na história do movimento pelos direitos civis. Como escrevi em meu livro *“Torch Bearers of Democracy”*, os afro-americanos durante a era da Primeira Guerra Mundial desafiaram o racismo tanto no exterior quanto em casa. Ao saírem às ruas para dramatizar o tratamento brutal dispensado aos negros, os participantes da “Parada de Protesto Silenciosa” acusaram os Estados Unidos de uma nação injusta. (WILLIAM, 2017; trad. minha)<sup>11</sup>

O professor William se refere à “Parada de Protesto Silencioso” como um “espetáculo deslumbrante”, descrevendo as nuvens, gestos, expressões, modos e outros detalhes. Também podemos ver em Luciane Rocha reflexões que protesta “[...] constituiu uma reivindicação radical da esfera pública e uma afirmação poderosa da humanidade negra” (WILLIAMS, 2017).

Marcha de Selma para Montgomery (7 de março de 1965). Marcha das Mulheres Negras (Brasília, 2015). Marcha para Zumbi (Brasília, 1995). Aprendemos com estes espetáculos a céu aberto à: (i) teatralizar; (ii) construir dramaturgia; (iii) nutrir imaginário coletivo; (iv) expor narrativas; (v) sensibilizar; (vi) recrutar; (vii) exercer direitos; (viii) vivenciar e estruturar coletividades.

**Figura 3** - *Selma to Montgomery March* (07. março. 1965).



Fonte: *Bloody Sunday: A flashback of the landmark Selma to Montgomery marches*. NBC NEWS (março de 2018).<sup>12</sup>

<sup>11</sup> *“The ‘Silent Protest Parade’, as it came to be known, was the first mass African-American demonstration of its kind and marked a watershed moment in the history of the civil rights movement. As I have written in my book Torchbearers of Democracy, African-Americans during the World War I era challenged racism both abroad and at home. In taking to the streets to dramatize the brutal treatment of black people, the participants of the ‘Silent Protest Parade’ indicted the United States as an unjust nation”* (WILLIAM, 2017).

<sup>12</sup> Disponível em: <https://www.nbcnews.com/video/bloody-sunday-a-flashback-of-the-landmark-selma-to-montgomery-marches-1191243331868>. Acesso em: maio 2021.

As experiências, métodos e conhecimentos criados por nossa diversidade de Movimentos Negros, como nos lembra o professor Chad Williams (2017, n.p.): “oferece um lembrete vívido sobre o poder de liderança corajosa, mobilização de base, ação direta e sua necessidade coletiva na luta pelo fim opressão racial em nossos tempos difíceis.”

O que também podemos fazer na universidade além de segurar cartazes e marchar? Como a arte pode denunciar violações dos direitos civis? Como a dança contribuiu na “longa luta pela liberdade dos negros”? Como a arte, especialmente, como o Jazz produziu líderes de nossos grupos minoritários para serem as vozes poéticas dentro dos movimentos negros?

### *The king of love is gone...*

Na manhã do dia 4 de abril de 1968, tiros lançados na sacada de um motel em *Memphis*, alvejaram o corpo do grande líder batista e ativista Martin Luther King. Reverendo King era a materialização do sonho por direitos, por liberdade, democracia, pelo fim pacífico do racismo. Com intensas memórias da marcha de Selma a Montgomery e outros tantos espaços de luta, Nina Simone cantou a canção “*Why?*”<sup>13</sup>, composta pelo baixista Gene Taylor, três dias depois do terrível assassinato, e cujo verso, deu título a este subitem.

Eis mais um episódio histórico embalado e registrado pela potência artística do Jazz. Prova da vinculação profunda entre necessidade de expressão e denúncia, e criação artística.

*Simone's brother, Samuel Waymon, who was on stage playing the organ, talks with Lynn Neary about that day and his reaction to the civil rights leader's assassination.*

*“We learned that song that (same) day,” says Waymon. “We didn't have a chance to have two or three days of rehearsal. But when you're feeling compassion and outrage and wanting to express what you know the world is feeling, we did it because that's what we felt.”*

---

<sup>13</sup> Para saber mais sobre a canção – C.f. NPR. “*Why?*”: Remembering Nina Simone's Tribute To The Rev. Martin Luther King Jr. Disponível em: <https://www.npr.org/2008/04/06/89418339/why-remembering-nina-simones-tribute-to-the-rev-martin-luther-king-jr>. Acesso em: maio 2021.

*Waymon and the band's performance of "Why?" (The King of Love is Dead) lasted nearly 15 minutes as Nina Simone sang, played and sermonized about the loss everyone was feeling. (NPR, 2008, n.p.)*<sup>14</sup>

Nos últimos treze anos de **JazzcomJazz**, projeto de pesquisa, extensão, ensino e criação artística que idealizei e fundei no Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Viçosa/MG, tenho reproduzido a noção que Jazz *não significa nada se não tiver suingue*<sup>15</sup> e, como diria Betty Carter, o Jazz *não é nada além da alma* e categoricamente *é a voz do meu povo*<sup>16</sup>.

Atualmente registrado na Faculdade de Educação Física e Dança da Universidade Federal de Goiás, o projeto de extensão JazzcomJazz vem ampliando os debates sobre respostas jazzísticas à necropolítica e as possibilidades criativas e reflexivas imbricadas e constitutivas a partir do corpo dançante pautadas na est-ética afrodiaspórica que permeia o Jazz.

Embora o imaginário coletivo a serviço da manutenção da soberania branca tenha construído um enrijecido simulacro que, ao ouvirmos as palavras Jazz Dança, imediatamente fazem surgir cenas repletas de plumas, mãos espalmadas, brilho, sorriso plástico, pernas altas *a la Can Can*, saltos, piruetas, corpos sexualizados entre o feminino e o masculino. Em poucos segundos nos projetamos em um cenário de Scorsese e/ou *moonwalk* do astro Michael Jackson.

*Flashes* com disputas de gangues como no *West Side Story*, ou um romance como os de Fred Astaire e Ginger Rogers. Risos e gargalhadas lembrando as Dzi Croquettes. De repente, somos quase abduzidas e magicamente aparecemos no centro da cena junto das bailarinas jazzístas na abertura do Fantástico<sup>17</sup>.

Estes elementos acima citados estão, sim, presentes na história do Jazz Dança, não são apenas simulacros, mas a presença deles como representação do que é este

---

<sup>14</sup> "O irmão de Simone, Samuel Waymon, que estava no palco tocando órgão, conversa com Lynn Neary sobre aquele dia e sua reação ao assassinato do líder dos direitos civis. 'Aprendemos essa música naquele (mesmo) dia', diz Waymon. 'Não tivemos a chance de ter dois ou três dias de ensaio. Mas quando você está sentindo compaixão e indignação e quer expressar o que sabe que o mundo está sentindo, fizemos isso porque é o que sentimos.' Waymon e a performance da banda de 'Why?' (*The King of Love is Dead*) durou quase 15 minutos enquanto Nina Simone cantava, tocava e fazia sermões sobre a perda que todos estavam sentindo." (NPR, 2008, n.p.; trad. minha).

<sup>15</sup> Referência direta à canção *It don't mean a thing, if it ain't got that swing*; ouça com Ella Fitzgerald e Louis Armstrong, composta em 1931 por Duke Ellington, com letra de Irving Mills e, segundo o pesquisador de Jazz Gunther Schuller, é uma peça lendária, cujo título e musicalidade são proféticas.

<sup>16</sup> Referência à canção *Jazz (Ain't nothin but Soul)* de Betty Carter.

<sup>17</sup> Programa de televisão. *Making of Abertura Fantástico*, 1983. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ELGbIZnXzZk>. Acesso em: maio 2021.

estilo dançante que os torna distantes de verossimilhança e/ou representatividade, isso porque se trata de uma manifestação cultural popular negra estadunidense que nasceu entrelaçada com o Jazz Música e, assim como a música, é um complexo fenômeno de empoderamento e resistência sócio-político-cultural est-ética da população afroestadunidense. População que foi escravizada e impedida de dançar e cantar seus ritos e Artes dos seus diversos territórios matriz/motriz no continente que depois fora intitulado de África.

Para fins estilísticos, sob o objetivo de enquadrá-lo dentro da linguagem artística da Dança, enquanto estilo específico, o Jazz Dança, é uma composição artística criativa, poética e plástica, originado por associação de Danças Populares, Dança Social, Dança Comercial e Danças Cênicas. Devido à grande gama de coreógrafos e coreógrafas que embutiram no estilo suas assinaturas extremamente particulares, como Jack Cole, Gus Giordano, Matt Mattox, Lennie Dale, Debbie Allen, Luigi, The Whitman Sisters, Florence Mills, Norma Adele Miller, Dawn Hampton, Jerome Robbins, Gwen Verdon, Ben Veeren, Gene Kelly. Há, por parte de alguns autores(as), certo desconforto ao não poderem cercear todas as características do estilo, com o pragmatismo técnico e virtuoso que os(as) pesquisadores(as) e críticos estabeleceriam como apropriado.

No entanto, a escolha política e racial que predeterminei nos estudos que chamei de JazzcomJazz faz, por exemplo, que exalte essa diversidade fornecida pelos coreógrafos e estilos musicais onde, segundo esse olhar metodológico, as particularidades dos bailarinos, bailarinas, coreógrafos, coreógrafas remetem à potência do improvisar que é próprio, característico do Jazz e da re-existência negra.

[...] o povo negro, foi capaz de criar com sua música uma comunidade estética de resistência que, por sua vez, encorajou e nutriu uma comunidade política de luta ativa pela liberdade. Esse *continuum* de lutas, que é estético e político ao mesmo tempo, estendeu-se dos spirituals de Harriet Tubman e Nat Turner até "Poor Man's Blues" [Blues do homem pobre], de Bessie Smith, "Strange Fruit" [Fruta Estranha], de Billie Holiday, "Freedom Suite" [Suíte da liberdade], de Max Roach, e mesmo até os raps progressistas da cena musical popular dos anos 1980. (DAVIS, Angela<sup>18</sup>, 2017 [1985], p. 167)

---

<sup>18</sup> Angela Davis – o uso do primeiro nome da autora foge as regras da ABNT, no entanto, apresento como uma escolha política de ressaltar as intelectuais do gênero feminino (mulheres cis, trans e travestis) que compõem a base teórica dos meus trabalhos acadêmicos.

No bojo das Danças Populares e Sociais que estão inscritas na formação do Jazz Dança Cênico, recorro as movimentações vodu dos terreiros de *New Orleans*, profissão de fé nas ruas, Ring Shout, as danças permitidas na *Congo Square*, as brincadeiras do *Mardi Gras*, as passadas fúnebres e festejantes das idas e voltas dos funerais (*Second Line*), as torções e malemolências das prostitutas com seu *Slow Drag* em *Storyville*, as acrobacias do *Cake Walk*, as disputas de *Lindy Hop*, o aos passinhos do Funk e os túneis da *Soul Train*.

No entanto, a pergunta que não quer calar é: o que é próprio do Jazz Dança?

Improviso, ondulações, assimetria, dissonância, contratempo, pausa, 'break', descontinuidade, sensualidade, afrontamento, momentos de independência de gênero, uso global do corpo, uso dissociado de partes do corpo simultaneamente, isolar partes do corpo, força, tônus muscular sempre hiper-ativado, articulação e desarticulação, foco, conexão direta com o público, potência física, expressividade literal de sentimentos, e como sentenciou Ella Fitzgerald, "não significa uma única coisa, se não tiver suingue". Portanto, se ousar dizer o que é Jazz, essa seria a resposta vinculada à comprovação de características plásticas, corporais e técnicas, forjada na perspectiva JazzcomJazz.

Vale ressaltar que associada a essas características ligadas à execução corporal, há a prerrogativa da intersecção no gesto de elementos que remetam à dimensão política-histórica e social do Jazz, ou seja, junto do gesto físico, das ações dançantes, há a exigência da in-corporação de atitudes, negras, negrAtitudes, em outras palavras, inserção de crítica social, visibilidade da autoimagem, afrontamento aos estereótipos impostos, emergência da inventividade, capacidade de resiliência, posicionamento político, educação étnico-racial, valorização de si e da coletividade.

Nota-se, também, o uso *outro* do tempo, exploração de cosmossensações afrocentradas, não dissociação do *corpo cotidiano* do *corpo cênico*, e por fim, intencionalidade irrestrita de exaltar quão negro é o corpo que se revela em cena e, por assim dizer, em vida.

Jazz é "Soul com S em letra maiúscula", conforme descreve a música *Soul with a capital S* (*Tower of Power*, 1993), Jazz, assim como a *Soul Music*, filha da mesma mãe afrodiaspórica, é para momentos alegria, tristeza, para melhor viver, compreender e apreender a vida.



Pode-se afirmar que ambas as manifestações músico-dançantes afrodiaspóricas carregam características basilares semelhantes.

Melanie George educadora, dramaturga, jazzísta, negra-estadunidense idealizadora dos projetos “*Jazz is ... a Dance Project*”<sup>19</sup> (2012) e “*Jazz Dance Direct*”, afirma que a democracia é da natureza do Jazz e associa à sua prática valores como: improvisação, estilização e humanização. Finalizando no conceito básico que diz: Jazz é “musicalidade, improviso, comunidade, individualidade, agenciamento, democracia e humanidade” (2012, n.p).

Portanto, o Jazz Dança, sabido de seu passado atrelado à história negra estadunidense, ao apresentar tais elementos e pelo reconhecimento das citadas características, em diversos níveis de intensidade e presença, sobretudo em inúmeras manifestações negras, nas diversas linguagens artísticas ficcionais e culturais, comprova-nos que o Jazz, Música e Dança, compartilham da Est-ética Afrodiaspórica.

### **CorpOralitura: e outros *corpus* em luta**

Ao som de Nina Simone interpretando a canção *Strange Fruit*, cujo poema fora escrito em 1939 por A. Meeropol, associada à melodia e dramática interpretação sob luz baixa, nos esfumaçados bares jazzistas, a citada canção foi imortalizada pelo timbre inconfundível de *Lady Day*<sup>20</sup>.

Os focos desenhando amarelada luz lançada a pino nas cerâmicas com cara de passado, roça, interior, família. Nas aparentes quartinhas<sup>21</sup>, descansavam, em seu interior, as perfumadas Angélicas e ramos de murta, anunciando tradições de outrora e compondo a cenografia de “Fruta Estranha”, segunda cena do solo *Menino 111*.

---

<sup>19</sup> *Jazz is... Dance Project*. Disponível em: <https://www.instagram.com/jazzydramaturg/>. Acesso em: maio 2021.

<sup>20</sup> *Lady Day*. Cf. link tributo à *Billie Holiday*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gUUs9aMyySE&t=88s>. Acesso em: maio 2021.

<sup>21</sup> Quartinhas – Recipiente de cerâmica sacralizado e utilizado por membros do Candomblé.

**Figura 4** - "Fruta Estranha". Cena de *Menino 111*.



Fonte: FASC-2018.

Como podemos perceber na imagem acima, *Fruta Estranha* é um momento de experimentação coreográfica em que todos os poros que recobrem minha pele se engajam em lembrar os horrores dos linchamentos, das balas perdidas, dos 111 tiros em Costa Barros, dos pelourinhos, das chibatadas, dos corpos enforcados, dependurados feito fruta 'para que o vento seque, para que o sol a apodreça'<sup>22</sup> (MEEROPOL, 1939).

Há, naquele corpo jazzdançante de cada intérprete, um clamor por *Yansan*, *Nossa Senhora Aparecida*, *Senhora do Rosário dos Homens Pretos*, *Exu*, *São Benedito*, onde cada artista, em seu microcosmo dentro da cena, volta-se para a devoção de sua personagem.

Professar a fé, implorar, chorar, gritar, brigar, indignar-se. É o tempo-espço ficcional de expurgar tudo que é sentimento habitando o corpo. Conversando com *Nanã*, *Omulu*, *Yansan*, questionando os mistérios da morte. Deixando o corpo pendular, bailar, negociar com *Iku*, transbordar.

*Baculejo*, *Mãe 111*, *Fruta Estranha*, *111 Lágrimas*, *Corpo Alvo*. *Cenas de Menino 111* criadas sob forte influência da potência de transformar Luto em Lutas. Metamorfose, esta, protagonizada pelas mães e familiares que tiveram seus filhos, filhas, sobrinhos, enteados brutalmente assassinados.

---

<sup>22</sup> Tradução livre da canção *Strange Fruit*.

Um dos grandes territórios de aprendizado feminista negro, político que tive a oportunidade de pisar e aprender foi a ONG Criola.

Instituição não governamental com sede no centro do Rio de Janeiro, com uma trajetória de mais de um quarto de século na defesa e promoção das mulheres negras, cuja presidente de hora é ninguém mais, ninguém menos que Beatriz Moreira Costa, a *Mãe Beata de Iemanjá* (1931-2017). Sob coordenação geral da Dra. Lúcia Xavier, a **ONG Criola** apresenta como áreas de atuação, pesquisa e comprometimento, a saber: (i) Justiça e direitos humanos; (ii) saúde; (iii) memória e reconhecimento; (iv) arte/empreendedorismo e trabalho; e (v) formação e difusão do pensamento das mulheres negras.

Em 2015, vivi o intenso Curso de Atualização *A Teoria e as Questões Políticas da Diáspora Africana nas Américas- Black Diaspora and Community Engagement in Rio de Janeiro* coordenado por **Criola** em parceria com a Universidade do Texas em Austin, que visava:

Criar e aplicar novas tecnologias para a luta políticas de grupos de mulheres negras; Produzir conhecimento qualificado por dados específicos sobre o contexto atual das questões de direitos; Formar lideranças negras aptas a elaborar suas agendas de demanda por políticas públicas e a conduzir processos de interlocução com gestores públicos; Incrementar a pressão política sobre governos e demais instâncias públicas pela efetivação de direitos, particularmente o direito à saúde, o acesso à justiça e à equidade de gênero, raça e orientação sexual. (sítio: criola.org.br. Acesso em: maio, 2021)

Em seu primeiro encontro, **Criola** me mostrou uma bibliografia extensa, um rigor e vigor acadêmico e ativista, por parte do corpo discente e docente, entusiasmante e de efeito sensível em mim. Fiquei emocionadíssima, lisonjeada pela oportunidade, perplexa com a potência vital expressa naquele plano de estudos e nos olhares firmes de todas e todos ali presentes. Em sua maioria mulheres negras cis e transgênero, além de homens negros cis e transgênero, de vários estados do Brasil e estadunidenses, *todes*<sup>23</sup> comprometidas(os) com o universo acadêmico, com seu corpo e ancestralidade e com a população afrodiaspórica espalhada pelos continentes. Estávamos ali para aprender-ensinar e trocar, dialogicamente, sobre as

---

<sup>23</sup> O uso de “e” alude à linguagem neutra – a fim de contemplar a não demarcação de gênero – inexistente na língua portuguesa oficial. As palavras assim grafadas aparecerão destacadas em itálico, ao longo de todo o livro (Nota da editora).

práticas que compuseram as teorias basais para os movimentos negros, assim como as teorias que ainda nos suleam.

**No último dia 24 de fevereiro de 2007 morreu um rapaz de 22 anos chamado Aluízio da Silva Conceição, na comunidade (favela) do Barbante, perto de Campo Grande, Zona Oeste da Cidade Maravilhosa do Rio de Janeiro.**

Antes de contar como foi a sua morte, Eu, irmão deste jovem, farei um resumo de como foi a vida deste rapaz. Ele nasceu no dia 13 maio de 1984, no Morro da União, comunidade da cidade de Niterói. Quando criança teve bronquite, mas conseguia viver bem com isso. Aos 6 anos seus pais se separaram. Ele continuou morando com o pai e mais dois irmãos, a mãe biológica os abandonou. Porém, ganhou uma nova mãe, Kátia Aparecida Silva, por quem tinha muito respeito, amor e carinho, pois ela – uma verdadeira mãe – esteve sempre presente nos momentos mais difíceis. (C.A., 2007 apud VILAÇA, 2020, p. 42)

A partir de tais memórias, histórias e narrativas silenciadas pelo Estado ou desrespeitosamente sensacionalistas, publicizadas pela mídia, começamos o processo de tonificação do corpo, no qual músculos, ossos, pele, olhar, gestos e composição coreográfica acionam as memórias e narrativas.

Para tanto, comecei a ponderar a possibilidade conceitual de traçar conexão entre o conceito de oralitura, forjado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Leda Maria Martins, com noções de corpo estimuladas por perspectivas negro-dançantes.

Corpo biológico, anatômico, sensível, emocional, morada, território, social, individual, coletivo, *habitat* do espírito, guardião da memória, lar da ancestralidade, motriz do contínuo movimento passado-presente-futuridade. Corpo outrora desumanizado e resistência de raça/etnia. Todo esse complexo corpo que é Dança, conectado com a oralitura que expõe:

O significante oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. (MARTINS, Leda, 2003, p. 77)

Compreendendo a noção de corporalitura como *locus* que pode agregar conceitos de corpo atualmente forjados por pesquisadoras e pesquisadores negras(os), como 'território-corpo', 'corpo-terreiro', 'corpo quilombo', 'corpo encruzilhada', entre outras possibilidades discursivas, analíticas e est-éticas.

— Licença, desculpa, é que eu tô procurando meu filho, ele só tem treze anos, já tem mais ou menos minha altura; eu falei pra ele raspar o cabelo... mas ele quis, ele quis deixar o cabelo crescer e ficar com o mesmo corte que o meu, eu falei para ele raspar pra não ser confundido... [engasga e, retoma] e... ele saiu com uma blusa amarela, calça jeans e... estava calçado, falo sempre pra ele, calçado, tem que andar na rua sempre calçado e carregando o RG no bolso e carteirinha da escola, ele estuda numa escola ótima, escola bilíngue, sabe; — Desculpa, [pausa, respira, retoma] licença, eu tô procurando meu filho. (MÃE 111, *In*: VILAÇA, Aline, 2020, p. 66)

Recorro a essas histórias vividas, sentidas, drasticamente escritas na realidade da vida, sem a intenção de dar voz, pois tal objetivo seria demasiado vaidoso e conectado com o começo questionável das etnografias. Estou absorta neste bárbaro tema, porque nada me parece mais importante, urgente. E acredito que se não sublinharmos a potencialidade na nossa existência, não poderemos aguardar que *outrem* o faça. Menos ainda os poderes e hierarquias que controlam e destroem nosso *corpus* sócio-racial.

**AFRONT**

**AFRO**

**AO FRONT**

## **À criança que habita cada corpo negro**

(tombado, vivendo, dançando, sobrevivendo e em marcha)

***A morte brinca com balas nos dedos gatilhos dos meninos. Dorvi se lembrou do combinado, o juramento feito em voz uníssona, gritado sob o pipocar dos tiros:***

**- A GENTE COMBINAMOS DE NÃO MORRER!**

(EVARISTO, 2014, p. 99, grifo meu)

Borboletas, sonhos, festas, mergulhos em águas mornas, abraços apertados, beijos amorosos, olhares de afeto.

Desejo que nossos dançares ainda possam ser sobre 'tudo o mais' que vivemos e, não apenas, sobre como sobrevivemos. Concordo com a professora PhD *Omi Oshun Joni Jones* (2005, p.50) quando esta afirmou que: "Fazer arte é fazer um mundo – confuso e frágil e, em última análise, reflexo de cada corajoso colaborador".

Colaborador(a) este que mesmo arrancado de seu continente matriz, destituído de seu idioma nativo e, com isso, de sua corporalitura nativa e/ou matrilinear, ciente da dupla consciência que o dilacera e o potencializa ao fazê-lo transitar pelos mundos do opressor e do oprimido, nos permite refletir sobre o que podemos aprender com os movimentos negros organizados nas ruas em protesto e denúncia. Além do que podemos, igualmente, aprender com os movimentos negros significados por suas manifestações culturais, rituais e artísticas.

Aproximamos marchas negro-estadunidenses pelos direitos civis e fim do racismo antinegro com as procissões e embalos negro-brasileiros, no intuito de demonstrar o corpo em movimento pela transformação da sociedade, bem-viver de toda uma população e fim das estruturas sócio-político-econômico-raciais que estão continuamente promovendo à morte de *corpus* negros.

Os protestos em si não são obras artísticas, mas são fenômenos sociais, inspiração para artistas e esperança de uma revolução futura ou esperança de uma mudança racial gigante.

Lembro que a imortal canção *Strange Fruit* anteriormente citada é dançada em *Menino 111* e afirmo que o tempo do corpo que seca e degrada-se dependurado na árvore, é o similar ao tempo-incógnita, no qual Conceição Evaristo escancara em ficção a realidade da dúvida das famílias que conscientes de sua vulnerabilidade e raça-alvo, compreendem que estão na mira de outro juiz. Um agente que delibera de maneira ilegítima, um juiz do tempo-morte.

Posso reafirmar que meu objetivo é pesquisar, ver e refletir sobre as estratégias que os movimentos negros desenvolveram para descobrir o que é preciso para permanecer vivo como uma jovem negra na América e fornecer a futura tese, este artigo e a arte performática como testemunho de meu povo em luto, luta, resistência.

É o eterno medo que **o senhor** tem de ver o oprimido organizado: projeta sobre ele a sua própria ideologia para justificar a violência que ele, como detentor do poder do Estado, pode usar contra o oprimido. **O negro**, como o segmento mais oprimido da sociedade brasileira, **não aceita mais** nem o discurso liberal NEM o cientificismo universitário que o quer usar como cobaia. **Procura organizar-se, auto-analisar-se** e tirar dessa práxis uma consciência que indubitavelmente será uma **consciência revolucionária**. (MOURA, 1983, p. 13, grifos meus)

Sendo assim, essa é a minha forma de dizer o que, como e quão intensamente amo as populações que tanto me ensinam, ou seja, minha forma de falar de amor, na atualidade, é dançar nossa dor, nosso contínuo processo de humanização (que nos foi roubada), busca por liberdade e necessidade de revolução.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. *In*: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org). **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. Tradução de Carlos Medeiros. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 93-110.

CASTRO, Janio Roque Barros de. A reinvenção do carnaval na extensão profana da festa de Nossa Senhora da Ajuda na cidade de Cachoeira, no Recôncavo Baiano. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, v. 9, n. 1, 2012.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **As vestes da boa morte**. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2015.

CORRÊA, Aureanice de Mello. Territorialidade e simbologia: o corpo como suporte sógnico, estratégia do processo identitário da irmandade da boa morte. **Revista Brasileira de História das Religiões**, v. 1, n. 1, 2008.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político cultural de Amerifricanidade. **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, N. 92/93, jan./jun., p.69-82, 1988.

JONES, Joni L. The self as other: Creating the role of Joni the ethnographer for Broken Circles. **Text and Performance Quarterly**, v. 16, n. 2, p. 131-145, 1996.

MACHADO, Luana Verena Nascimento. **Poder feminino e identidade na Irmandade da Boa Morte**. Dissertação (Mestrado) - UFRB. Bahia, 2013.

NASCIMENTO, Luiz Cláudio Dias do. **Candomblé e a Irmandade da Boa Morte**. Cachoeira/BA: Fundação Maria América da Cruz, 1999.

VILAÇA, Aline Serzedello. **MENINO 111 DO SOLO A(O)FRONTE:** *Dançovivências* em um Estado que extermina a juventude negra. São Paulo: USP, 2021 (Texto qualificação; Orientadora: Dr.<sup>a</sup> Sayonara Pereira).

WILLIAMS, Chad. 100 years ago African-Americans marched down 5th Avenue to declare that black lives matter. **The Conversation, 2017.** Disponível em: <https://theconversation.com/100-years-ago-african-americans-marched-down-5th-avenue-to-declare-that-black-lives-matter-81427>. Acesso em: 2020.



# CÓDIGOS E EXPRESSÕES: VOZES NEGRAS QUE ECOAM ATRAVÉS DO CORPO VOCAL

*CODES AND EXPRESSIONS: BLACK VOICES ECHOING THROUGH VOCALBODY*

Daiana Felix Pereira (Dáda Felix)

O texto aborda a experiência na oficina do Festival Pangeia – Américas e Áfricas – que ministrei na cidade de São Paulo, em 2021, na qual o foco era o trabalho do corpovocal nos *corpes negres*<sup>1</sup>. Essa pesquisa, sobre *corpes negres*, iniciou-se em 2019, quando fui convidada a fazer parte do Coletivo Preta Performance/SP. O Coletivo Preta Performance é um coletivo independente, nascido em 2016, fruto do encontro de *artistes negres* multidisciplinares, que pesquisa as relações étnico-raciais no Brasil com o objetivo de promover ações estéticas descolonizadas e antirracistas. Configura-se como um espaço de luta, fortalecimento e cura, que recupera e resgata o passado de modo a transformar o presente. Como potência criativa, baseia-se no exercício da descolonização do pensamento e do corpo, um encontro de artistas com suas diversas negritudes – um lugar de margem, um lugar em que se possa erguer a voz.

Quando me deparei com o edital do Pangeia, em 2019, e de como estavam pensando o Festival, senti a necessidade de escrever uma oficina em que pudesse haver trocas, desejos e vontades, em que mais do que eu estar ali como “oficineira, orientadora e professora”, gostaria de estar também como “participante-observadora”. Então, escrevi o projeto e este foi aprovado. Eis que veio 2020 e com ele a pandemia de Covid-19<sup>2</sup>. A cidade de São Paulo, assim como o Brasil e o mundo, parou. O Festival não foi cancelado, mas adiado, pois nesse momento

---

<sup>1</sup> O uso de “e” alude à linguagem neutra – a fim de contemplar a não demarcação de gênero – inexistente na língua portuguesa oficial. As palavras assim grafadas aparecerão destacadas em itálico, ao longo de todo o livro (Nota da editora).

<sup>2</sup> Informações sobre a pandemia disponíveis em: <https://www.gov.br/saude/pt-br/>. Acesso em: 24/03/2021.

houve dúvidas de como proceder e dar continuidade ao evento. Trabalhos e aulas canceladas, novas maneiras surgindo, o presencial dando espaço aos trabalhos remotos, tivemos que nos adaptar e reinventar. O Festival partiu para esse caminho, as oficinas seriam *on-line*. Minha oficina, cujo título era: “O CANTO QUE CURA: AS VOZES QUE ECOAM ATRAVÉS DA MÚSICA – NEGRO SPIRITUAL<sup>3</sup>” ficou para o segundo ciclo, pois estávamos pensando *juntas* como seria e se era possível a oficina de cunho tão presencial, lidando com a questão do corpovocal, mudar para o trabalho remoto. Para essa oficina, pensei não apenas na presença dos participantes, mas também em utensílios, tais como bacias, água, ervas; e acessórios, como turbantes e roupas claras, soltas e largas. Com a mudança, minha opção foi também mudar o título, que passou a ser: “CÓDIGOS E EXPRESSÕES: AS VOZES QUE ECOAM ATRAVÉS DO CORPOVOCAL”. A escolha, nos dois títulos, veio ao encontro com a minha inserção na Preta Performance, na qual pesquiso as vozes, os *corpes* e o canto dos(as) negros(as). Um dos meus trabalhos artísticos, no coletivo, é sobre cura e quando trago e/ou falo sobre essas práticas, tenho como base as religiões africanas. Mais precisamente, a umbanda, na qual as práticas de cura são mais do que o indicar do estado de doença ou saúde de uma pessoa, elas aproximam as pessoas ao seu estado espiritual mais íntimo e ao reconhecimento de forças espirituais que têm como finalidade auxiliá-las. Essas práticas apresentam uma função de inserção comunitária, já que, na umbanda, classificar uma pessoa como saudável ou doente implica em reconhecer seu grau de proximidade com a religião. Acredita-se que quanto mais afastada a pessoa está da religião, mais suscetível às doenças espirituais ela estará. E quando falo sobre a cultura afro-brasileira, trago conhecimentos e saberes da minha própria família, dos meus antepassados, que com suas estratégias de resistência e construção de suas identidades, traziam consigo as rezas (o uso das ervas), os gestos corporais (na dança evocando os orixás), o canto (os cânticos do terreiro), o som dos instrumentos (o toque dos atabaques), o uso das palavras cantada (a musicalidade) e/ou versada (a vocalidade).

---

<sup>3</sup> **Negro Spiritual:** Gênero musical, cuja aparição se deu nos Estados Unidos. Foi inicialmente interpretada por escravos negros que faziam uso de movimentos rítmicos do corpo e batiam palmas como acompanhamento da música (PEREIRA, 2018, p. 53).

O Corpo Dança Afroancestral, conceito que venho cunhando para identificar alguns elementos inerentes à dança negra ancestral, extremamente diversa e sempre reatualizada, mas sempre perpassada de espiritualidade, alegria e potência divina, tornando-se um dos maiores elos de sobrevivência, resistência e expansão da cultura negra no mundo. (PETIT, 2015, p. 26)

Ao citar a autora Petit (2015), vou ao encontro ao seu pensamento, pois todos esses ensinamentos trago hoje para minha pesquisa, a história, o corpovocal dos(as) negros(as), sua vocalidade e religiosidade. Quando decido, hoje, trabalhar a voz do(a) negro(a) ainda me deparo com a técnica vocal, quando analiso sua voz ressoante, potente que tende a ser mais grave e tem muitas possibilidades melódicas, com uma cobertura das cordas vocais diferenciada e espessa. Minha oficina estava sendo muito aguardada e não queriam perder o contato. Com todos os percalços ocorridos, considero que a oficina tenha iniciado antes, desde a sua escolha até a preparação. Os contatos com a equipe Pangeia, principalmente com o Coordenador Pedagógico do Festival, foram constantes. A pergunta já não era mais em como se daria a oficina em tempos de pandemia, pois o primeiro ciclo já havia começado, mas sim, como seria possível que minha oficina fosse *on-line*. Juntamente com a equipe, tivemos que entender de que forma ela se daria, já que, como dito, tinha sido idealizada para ser presencial e o foco era o corpovocal. Comecei a pensar nos participantes do Festival, como seriam seus *corpes*? Suas vozes? Seus cantos? Todas essas perguntas somaram-se ao desejo, à ansiedade e ao receio de não conseguir transmitir a eles(as) o que, de fato, estava pesquisando. A oficina iniciou-se de uma forma bastante livre e descontraída, procurei deixar os/as participantes à vontade. Cada pessoa tem sua particularidade, algumas são tímidas, reservadas, outras são mais expressivas, falantes, algumas já tinham experimentado o trabalho vocal, corporal, musical, outras pessoas nunca haviam trabalhado, nem tiveram contato com a música. Mas todos tinham algo em comum, estavam abertos, dispostos a conhecer, entender e experimentar o trabalho do corpovocal. No primeiro encontro, apresentamo-nos e me contaram um pouco sobre suas trajetórias, não falaram muito. Optei pelo jogo musical nos primeiros encontros. Fizemos relaxamento, exercícios de respiração – esses dois procedimentos foram adotados desde o início até o final do curso –, depois, sugeri

aquecermos a voz (esse aquecimento também foi realizado em todos os encontros, indispensável para o trabalho do corpovocal), então, sugeri buscar sons de forma livre, aleatória. Iniciamos o jogo musical. A proposta era usarem seus nomes e a pergunta: Como seria escrever meu nome utilizando o meu corpovocal? Foi um jogo simples, como mostro nas figuras (1 e 2) abaixo, mas que me permitiram perceber cada integrante, suas particularidades e limitações.

**Figura 1** - Oficina Festival Pangeia - *Como seria escrever meu nome utilizando o meu corpovocal?*

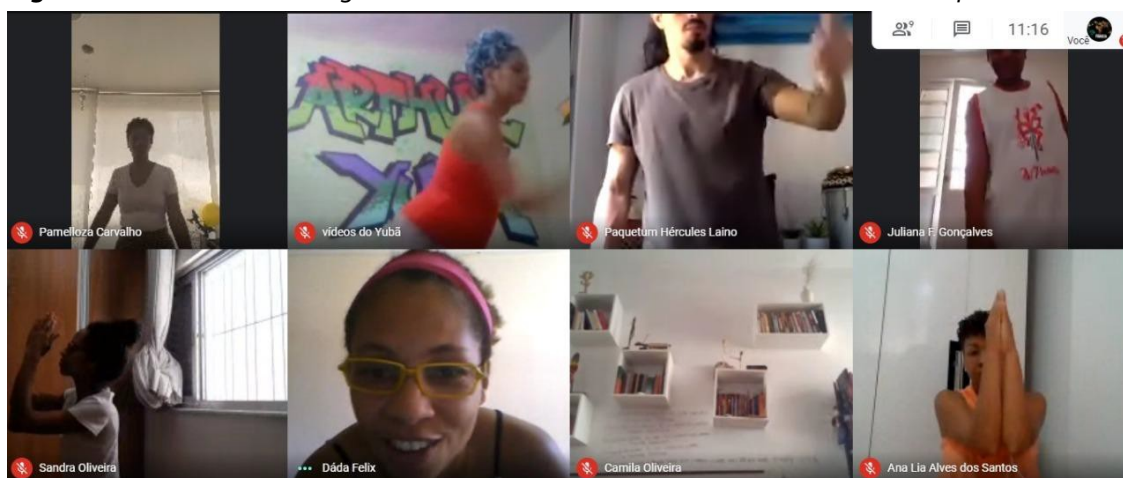


Foto: *Print screen* de tela. Dáda Felix, fev. 2021.

**Figura 2** - Oficina Festival Pangeia – Idem.

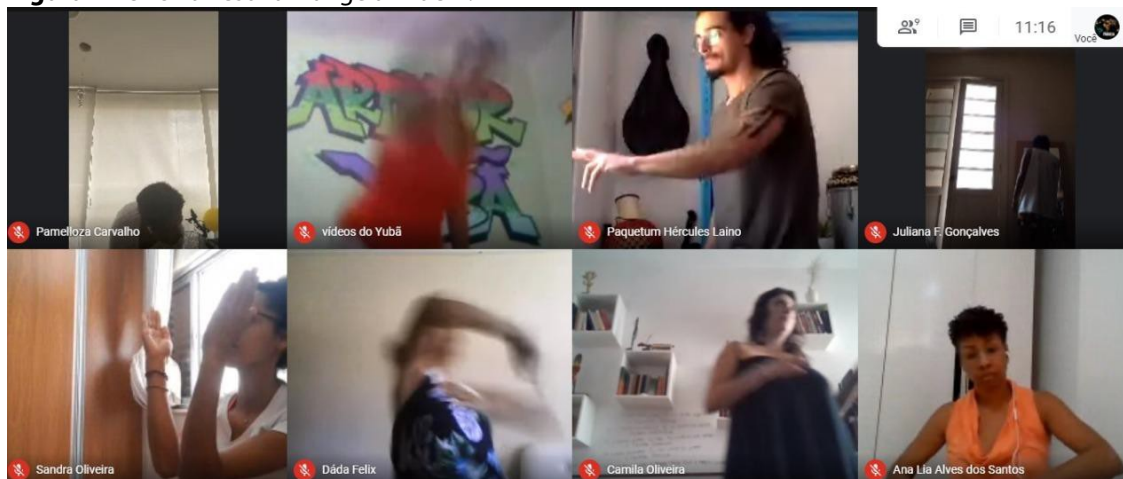


Foto: *Print screen* de tela. Dáda Felix, fev. 2021.

Nos encontros que se seguiram, houve sempre muita troca, afeto, respeito, dúvidas. Apresentei minha tese de doutorado, intitulada: (DES) ARMANDO CORPOVOCALIS: EXPERIÊNCIAS COM ATORESBAILARINOS. Nesse momento, conversamos sobre nossas dificuldades em falar sobre nossos trabalhos, pesquisas artísticas, falar

sobre quem somos e o que queremos, muitos de nós, em alguma ocasião na vida, fomos silenciados e somos até hoje.

Contei minhas experiências artísticas, como foi escrever a tese e falar sobre mim:

Ao longo destes anos de estudo, desde a graduação até o mestrado, passei por vários saberes metodológicos e tentei, por diversas vezes, manter e utilizar-me da mesma metodologia para abarcar meus conhecimentos, mas aqui, nesta nova pesquisa, isto não foi possível. Intencionava contar, neste trabalho, a minha história, minhas vivências, ensinamentos, aulas práticas e teóricas, desafios, persistências, brigas, choros, mágoas, tristezas, ressentimentos, alegrias, risadas e gargalhadas. Desejava relatar sobre a minha vida e experiências profissionais, mas, mais uma vez, vi-me caminhar rumo ao encontro de um novo desafio: não saber escrever sobre mim, não saber contar minhas vivências. Há quem diga que sou misteriosa, mas não creio que o seja. Gosto que as pessoas saibam sobre mim, mas não gosto de escrever a respeito de minha pessoa. Esta é uma tarefa árdua, difícil. Desejo relatar minhas experiências, mas não sei qual metodologia usar, nem tão pouco sei se isto é possível dentro dos escritos acadêmicos. (PEREIRA, 2018, p. 5)

Percebi, depois dessa conversa, que o trabalho com o corpovocal iria além, mais do que exercícios, jogos musicais, técnica vocal, estava ali diante de um grupo de pessoas com muitas histórias de luta, firmamento, aceitação. Antes do trabalho vocal era preciso falar sobre nós, nosso povo, nossas ancestralidades, nossa cura, pesquisarmos autores *negres* que respondessem nossas perguntas, dúvidas e conceitos. As pessoas que ali se encontravam, buscavam outras formas de saberes, outras narrativas, outras formas de abordagem que não a tradicional na qual estava acostumada. Sentiam ali a necessidade de trocas, conversas, desabafos. Não foi apenas um momento, mas vários que ficamos horas conversando sobre nossas trajetórias, angústias, sensações e, principalmente, sobre sermos *artistes negres* no Brasil. A voz em algum momento falhava, era um misto de emoções, não estávamos apenas falando sobre nós, mas de todo nosso povo, dos nossos ancestrais que cultivavam uma luta permanente de sofrimento e dor. Sentíamos a necessidade de verbalizar, gritar, cantar e dançar essas angústias, nosso corpovocal precisava agir. Estávamos cansados de sermos silenciados, esse foi o ponto inicial.

Nós caminhando pelo penhasco atingimos o equilíbrio das planícies/ Nós nadando contra as marés atingimos as forças dos mares/ Nós habitamos nos rincões atingimos a proximidade das redondezas/ Nós somos o começo, o meio e o fim/ Sorrindo nas tristezas para comemorar a vinda das alegrias/ A nossa trajetória nos move/ E a nossa ancestralidade,

nos guia/ Enquanto houver tambor eu não tenho medo da bíblia. (Nêgo Bispo<sup>4</sup> apud SOARES, 2019)

O grupo compreendeu ali um espaço de trocas e afetos, que seus corpos eram únicos, bem como suas vozes. Toda vez que descobriam suas vozes cantadas e seus corpos dançantes, era de uma alegria imensa. Em um dos nossos encontros, apresentei uma música Negro Spiritual. A música se chama “*Wade in the Water*”, foi um trabalho lindo, cheio de afeto. Cantamos, dançamos, fizemos em forma de cantocoral, trabalhamos em duplas, solos, dentro de nossas possibilidades, pois estávamos *on-line* e existia *delay*<sup>5</sup>, ruídos, mas tudo isso ficou pequeno diante da vontade e necessidade de cantar, se libertar. Levei para esse encontro autores e livros sobre Negro Spiritual, aspectos históricos, assistimos vídeos de artistas gospel, corais. Em um desses vídeos, assistimos ao “O Melhor Coral do Mundo”<sup>6</sup>, nele é mostrado um grande coro, comandado pelo maestro e banda, e ali eles viram a corporalidade desse coral, suas vozes, seus gestos e movimentos, suas performatividades e vocalidades, a emoção que transcendia a técnica. De fato, esse trabalho tocou muito os participantes, não somente porque estavam cantando, dançando, mas por que falamos também sobre a história do povo negro-escravo americano. Tivemos um elo muito grande e, ao longo da oficina, algumas pessoas saíram por problemas particulares, mas o grupo que ali estava desde o início permaneceu, finalizando o trabalho com maestria. Deixei-os livres para escolherem uma música individual a ser trabalhada. Foi lindo escutar cada um(a) cantando e, naquele momento, pude perceber o quanto estavam diferentes no trabalho corpovocal. Escolhemos, para o trabalho final, a música: “Corpo Vulnerável”<sup>7</sup>, da compositora Karla dos Anjos (Kakau), umas das participantes da oficina. Gravamos não apenas a voz, mas também a dança – o corpovocal. Concordamos em deixar esse registro para nós e o Festival Pangeia.

Acredito termos alcançado nossos objetivos, cada um com sua particularidade e a importância do estar presente, mesmo que *on-line*. O trabalho foi

---

<sup>4</sup> Pseudônimo de Antônio dos Santos Bispo.

<sup>5</sup> *Delay* significa atraso e representa a diferença de tempo entre o envio e o recebimento de um sinal ou informação em sistemas de comunicação. Disponível em: <https://www.significados.com.br/delay/>. Acesso em: jun. 2021.

<sup>6</sup> Disponível em: <https://youtu.be/szqX1VXGUQ>. Acesso em: jun. 2021.

<sup>7</sup> Link do vídeo dos integrantes da oficina: <https://youtu.be/vFTd6qc8Sog>. Acesso em: jun. 2021.

intenso, estarmos *juntas* duas vezes na semana foi, de fato, mergulhar nessa busca, na pesquisa. No meio de tantas turbulências emocionais e mentais, o dia difícil que cada um estava (está) vivendo nessa pandemia, ali encontramos o apoio, amizade, respeito, trocas e afetos. Nos últimos dias do encontro, propus que cada um se apresentasse novamente, como no primeiro dia, mas desta vez, trazendo mais seus projetos artísticos para o grupo. Queria que falassem sobre seus coletivos e/ou grupos teatrais, musicais, literários, enfim, suas vivências artísticas. Cada um(a) se apresentou novamente, mostraram fotos, vídeos, contaram suas histórias, foi emocionante. No último dia, resgatei o jogo musical do primeiro, em que escreviam seus nomes com o corpovocal, desta vez, pedi não apenas que escrevessem seus nomes, mas também uma palavra (amor, afeto, emoção, voz etc.). Após esse trabalho, pedi que contassem uma história, uma vivência que tivesse marcado muito suas vidas, juntamente com essas memórias, uma música, um canto. Trago aqui alguns registros feitos na ocasião com as figuras abaixo (3 e 4):

**Figura 3** - Oficina Festival Pangeia.



Foto: *Print screen* de tela. Dáda Felix, abr. 2021.

**Figura 4 - Oficina Festival Pangeia.**

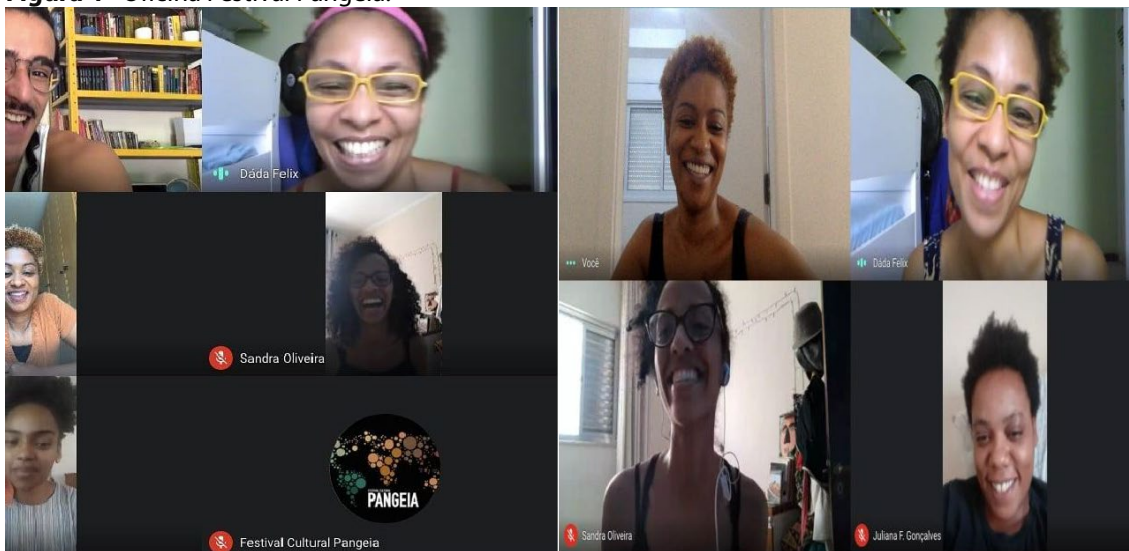


Foto: *Print screen* de tela. Dáda Felix, fev. 2021.

No final, apenas agradecimentos, cada um(a) falou um pouco sobre a oficina, sobre seu processo. Não nos despedimos, não foi um adeus, mas um até logo! Meu desejo é que continuem com o processo, que não parem de trabalhar seu corpovocal e que tenhamos outras oportunidades de encontros, da próxima vez, presencial.

O trabalho não cessa, ele continua. Todos esses elementos se entrelaçam e nos comunicam algo sobre nosso território, nossa cultura, nossa língua, nossa história. Podemos ser os novos guardiões e guardiãs, responsáveis por construir novas histórias. Somos portadores das vozes esquecidas de um passado (dos mitos e nossos ancestrais) e precisamos abrir as portas e deixar as histórias aflorarem; deixar nossas vozes (coro) ecoarem; deixar as batidas ressoarem (atabaques); deixar nossos corpos banharem-se (ervas) e deixar nosso corpovocal livre. (Anotação pessoal, 2021)

Dançamos e cantamos “Andar com Fé”, música do cantor e compositor Gilberto Gil e, ao término da música, sem dizer uma palavra, cada um foidesligando seus aparelhos e com olhar desejando: “ASÉ... EVOÉ”.

## **Depoimentos dos integrantes da oficina**

Neste trabalho não apenas ensinei, mas aprendi com cada um dos(as) integrantes, encontrei artistas sensíveis e muito especiais. Meu agradecimento



também a toda equipe do Festival Pangeia por escolherem meu trabalho. Gratidão a *todes* por estarem, ficarem e permitirem-se trabalharem corpovocal! Compartilho, aqui, alguns dos depoimentos dos integrantes da oficina: *Códigos e Expressões: As vozes que ecoam através do Corpovocal*.

**Hercules Laino** (artista e professor de percussão): “Procurei as aulas, pois adoro cantar, mas acho que nem sempre agrado quem escuta. Por ser batuqueiro e ter pouca relação com instrumentos de harmonia durante minha vida, sempre prestei mais atenção aos instrumentos de percussão nas músicas e pouco às melodias. Acredito que isso contribuiu para a dificuldade que sempre tive em identificar tons e reproduzi-los. Como efeito, sentia insegurança e me bloqueava de cantar. Cheguei a fazer algumas aulas de canto durante a vida, sendo a maioria delas em uma turma de canto coral. Todas elas e principalmente no coral, a rigidez em acertar o tom imperava. Ao mesmo tempo em que se postulava a importância da postura e concentração. Com as oficinas da Dáda, que se inspiram nos movimentos dos corpos da música Negro Spiritual, norte americano, sempre tão expressivos ao cantar, pude entender a importância de expressar com o corpo enquanto canta e aquilo que canta.”

**Karla Belmira dos Anjos** (artista, compositora e artesã): “Esse título já soa como uma poesia, e participar desse movimento foi terapêutico e muito construtivo para o meu corpo e mente. Cada encontro trouxe para mim mais conexão com minha ancestralidade, me fez voltar no tempo e perceber que desde muitos anos a música ecoa do meu corpo, e que eu preciso me ouvir mais, não só escutar, mais se ouvir, ouvir a alma falando, ouvir o som que vem de dentro para fora, não só os tons que vêm de fora para dentro. Cada um de nós somos um instrumento único nesse universo, e conseguir lembrar disso é uma dádiva. Nesses encontros, eu consegui abrir alguns cadeados que me travavam de colocar o canto *pra* fora, durante muito tempo eu tive vergonha de cantar, eu sentia um nó na minha garganta, como se eu fosse incapaz de chegar aonde eu gostaria, ainda tenho muitos caminhos *pra* encontrar, mas esse que eu tive o prazer de entrar e me conectar com artistas incríveis e cheios de inspiração, me despertou para olhar em outras direções e perceber outros ângulos. Poder se expressar sem pensar no julgamento, me ajudou a perder

um pouco a vergonha, despertou partes do meu corpo que eu não ouvia. Acendeu uma luz no inconsciente. Foram muito carinhosos os encontros nesse momento pandêmico, onde a gente só pode se ver através das câmeras. Mesmo assim, mesmo à distância, pudemos nos conectar, nos conhecer, trocar e nutrir de conhecimentos com o que cada um trouxe. Me senti privilegiada de fazer parte dessa turma, de conhecer tantos artistas cheios de potência, de ser aluna da Dáda Felix e partilhar minhas emoções e vivências. Gratidão, Dáda, pelo seu carinho e atenção com cada um, de se dedicar a nos ajudar a desbloquear esses espaços, e muita gratidão por passar seus conhecimentos *pra* gente, por colocar o tema Negro espírito em pauta e acender essa luz no nosso inconsciente. Estou me sentindo uma plantinha regada! Muita luz nos caminhos de cada um de vocês, que esse momento seja *pra* que possamos nos encher de conhecimento e inspirações, amor próprio e autoconhecimento, afinal de contas conhecimento nunca ocupa espaço, que estejamos abertos *pra* nos conectar com as energias mais sutis do universo. O universo inteiro conspira a nosso favor, então vamos vibrar o mais alto que pudermos vibrar, sintonizar mesmo..."

**Pâmela da Costa Carvalho** (MC Pamelozza, rapper, cantora, compositora e terapeuta): "Participar de umas das diversas atividades realizadas de forma *on-line* pelo Festival Pangeia foi uma experiência enriquecedora. A Oficina *As Vozes que Ecoam...* aplicada pela Professora e Maestrina Dáda Felix, posso descrever como algo que nos remete à integração, uma oportunidade de aprofundar-me sobre como as práticas corporais refletem em nossa expressão vocal. Mesmo com a barreira do distanciamento social causado pelo impacto da Covid-19, e as dificuldades de aplicar uma aula *on-line*, essa grande mestra nos guiou com sabedoria. Saí dessa oficina abastecida de bons conhecimentos teóricos e práticos para aplicar em meu dia a dia, entre eles exercícios e referências bibliográficas de estudos relacionados à expressão corpo e voz. Sem contar a turma de pessoas maravilhosas, artistas com trabalhos incríveis. Deixo aqui meu imenso agradecimento por estar junto com vocês nessa caminhada de aprendizado e ressignificação de nossos valores. Axé."

**Sandra Oliveira** (artista): "Eu vivi muito tempo separada do meu corpo. Me lembro que em uma das partilhas, ainda no começo da oficina, eu disse que era como se

eu vivesse nesse corpo 24 horas por dia, mas não o habitasse de fato. Perguntei se me entendiam, e responderam que sim. Venho numa caminhada de reapropriação do meu corpo. E foi assim que cheguei até a oficina da Dáda. Já tinha participado de outras oficinas do Pangéia – dança e teatro – faltava o canto. E o que a professora Dáda ofereceu foi o encontro de todas essas artes. Um corpovocal, o cantar com o corpo todo. Cantar não é apenas usar a voz. A Dáda trazia a importância de alinhar a respiração e os movimentos. A importância de reconhecer o que está acontecendo dentro do corpo. Dançar, soltar o corpo, relaxá-lo. Como foi bonito fazer parte desse processo em que a Dáda ia nos dando ferramentas para destravar o nosso corpo e prepará-lo para o canto. Nossas aulas eram muito terapêuticas. A busca por nossa voz se tecia nas partilhas dos outros participantes. Acho que para cantar, precisamos, antes, acreditar no nosso canto, no nosso corpo, na nossa potência natural. Na verdade, precisamos descobrir essa potência. E a Dáda incentivava esse percurso. Criava um ambiente seguro e fértil. ‘Corpos vulneráveis’ para recriar, se expressar, se mostrar... Partilhas que carregarei no coração.”

**Manuel Victor:** “Enquanto coordenador de todos os cursos e ações formativas do Festival Pangeia Conexão Américas e África estive presente na posição de ouvinte durante as aulas *As Vozes que Ecoam do Corpo Vocal*, da artista Dáda Felix. Nesta posição, pude observar o desenvolvimento da turma que, em minha opinião, evoluiu em unidade, num esforço legítimo de superar as barreiras de distância e tecnologia para acessar os conhecimentos teóricos e treinamentos práticos, facilitados por Dáda. É bem verdade que a turma contou com poucos alunos e alunas, porém, as 30 horas do curso proporcionaram um trabalho mais aplicado e duradouro, além de oportunizar, mesmo à distância, uma relação aluno/aluna – professora mais próxima e dedicada. Percebi, enquanto observava as oficinas, que são necessárias outras ativações da parte dos alunos e alunas para que a aula de canto funcione. Destaco a atenção e o comprometimento da turma para com o projeto e com a própria orientadora, fundamentais para que os exercícios, que exigem tanto da escuta e da percepção, aconteçam da melhor maneira com cada participante em sua casa. Relato ainda a excelente oportunidade de participar da finalização do processo da oficina. A turma, orientada pela professora, ensaiou e gravou uma música autoral de uma das alunas. Além da produção musical, a ideia foi criar um vídeo com participação de

todos e todas. Fui convidado enquanto bailarino e tive o prazer de participar de uma forma diferente da aula. Concluo dizendo que, com toda a certeza, o meu trabalho de coordenador no projeto foi facilitado e muito mais prazeroso do que o esperado, muito por conta da experiência com essa turma.”

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONETO, Cristiane. **Livro de Africanidades**. São Paulo: 5ª ed. Nova leitura, 2012.

DIAS Filho, J. Antônio; HONORA, Márcia. **Africanidades**: Ciranda Cultural nonosso idioma. Colaboração textual: Sueli Brianesi Carvalho; ilustrações: Lie A. Kobayashi. São Paulo: Ciranda Cultural, 2010.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

PEREIRA, Daiana Felix. **(Des) Armando Jogos Corpo-Vocais**: Experiências com Atoresbailarinos. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MARTINS, Leda. Performances da Oralidade: Corpo, lugar da memória. **Revista nº 26 - Língua e Literatura**: Limites e Fronteiras. Programa de Pós-graduação em Letras - Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2003.

PETIT, Sandra Haydée. **Pedagogia, Pertencimento, Corpo-Dança Afro ancestral e Tradição Oral**: contribuições do Legado Africano para a Implementação da Lei 10.639/03. Fortaleza: EDUECE, 2015.

RISÉRIO, Antônio. **Oriki orixá**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SOARES, Arilma. Africanidades, Dança e Cooperação na Escola. *In*: Corpo, Poética e Ancestralidades. **Cadernos GIPE CIT/ Salvador**. Ano 23, n.42, 2019.1, p. 194.

# REFLEXÕES SOBRE O CORPO COMO VIA ANALÍTICA DOS SENTIDOS

*REFLECTIONS ON THE BODY  
AS ANALYTICAL ROUTE OF THE SENSES*

Marcelo Moacyr

Enquanto coreógrafo, meus trabalhos têm sido pautados por interesses em uma linguagem que estabeleça conexões entre movimentos executados e mecanismos de uma estética e de resultado que provoquem relações entre o dançarino, com suas memórias emotivas, histórias, experiências, e o espectador. A relação palco/plateia se conecta e se funde através do tempo e do espaço no imaginário e nas ideias formada pelas experiências vividas num corpo. Nessa perspectiva, a percepção sobre o corpo, o movimento e a arte sofrem profundas alterações.

Essas relações fundamentam-se nas estruturas da lógica do movimento no contexto sensorial e da memória de cada intérprete na obra.

Durante a pesquisa prática, realizada com o grupo Humus de Dança da UFS, observou-se que cada intérprete-bailarino justificava os movimentos criados pelas sensações e/ou emoções exteriorizadas no corpo, provocando movimentos que relatavam suas histórias. Essas experiências fizeram com que cada bailarino, a partir da própria percepção, questionasse os conteúdos que surgiam dos movimentos, criando dúvidas sobre sua obra. Este era o momento reparador, de reflexão e análise dos processos internos de cada bailarino e é a partir deste ponto que fundamentamos a pesquisa, visando buscar, através da consciência corporal, vias de análise de cada obra criada.

O corpo se manifesta consciente e inconscientemente num intrincado processo e sistemas que permitem ao intérprete-criador desenhar seu corpo no espaço, elaborar e fundir-se nas formas, que para si, representam pensamentos intrínsecos e

extrínseco de condução das emoções e experiências adquiridas. Se o corpo em movimento é tido como meio de produção de linguagem em dança, é preciso aceitar o fato de que ele, apesar de possuir várias possibilidades, também possui inúmeras restrições, ou seja, possibilidades expressivas não são infinitas, mas, sim, estarão restritas pelo meio que as implementa.

Segundo Lehmann (2007) e Sanchez (1994), a experiência artística das artes cênicas em nossa contemporaneidade se caracteriza por uma mudança em relação ao drama tradicional, a qual foi sendo construída desde as experiências de vanguarda do século XX. Nessa evolução criadora e indeterminada, até mesmo o conceito de encenação tem sofrido modificações, dadas as atuais experimentações cênicas, que têm se caracterizado cada vez mais por manifestações, processos e performances do que por encenação. Neste sentido, as análises realizadas com o Grupo Humus de Dança tiveram maior foco nos processos coreográficos do que no produto coreográfico final. Isso me faz lembrar uma experiência por mim vivida: *No final do último semestre acadêmico de 1980, enquanto graduando do Laban Centre for Movement and Dance – Londres, tivemos a remontagem de uma das coreografias de Merce Cunningham realizada pelo ensaiador da cia. Ali estava a grande oportunidade de não só dançar uma peça coreográfica de autoria de Cunningham, mas vivenciar processos de criação adotados por ele. Eis que, depois de atender todas as demandas processuais da obra, escolheu-se o elenco e fui agraciado em fazer parte do mesmo. Para minha surpresa, tudo que tinha que fazer era permanecer de pé e de costas no fundo do palco, imóvel, durante toda a coreografia e no final puxar uma corda que simulava apagar as luzes do palco, indicando o fim do evento. Entendi ali, que o processo vivido durante a montagem tinha mais importância do que a encenação.* Como informação, Cunningham foi um dos precursores do movimento pós-moderno.

Nas pesquisas realizadas com o Grupo Humus, observou-se que a relação do intérprete com seu próprio movimento atua de duas formas distintas: a) quando é dito ao bailarino para executar os movimentos e b) quando o movimento é criado pelo próprio. Na primeira versão, quando lhe foi dito qual movimento executar, o intérprete precisou repetir os movimentos várias vezes até torná-los mecânicos, em seguida, encontrar nele o significado subjetivo do movimento ao qual lhe foi introjetado. Na segunda versão o movimento obedece a um estímulo psicológico, sensorial e

inconsciente no primeiro momento, revelando a natureza e o modo de como o intérprete age.

Na linha da primeira alternativa supracitada Rosa Hercoles (2018, p. 92) diz:

Outro fantasma que continua rondando alguns discursos essencialistas é o de que a delimitação das questões que se pretende investigar inibiria o processo “criativo” de se manifestar de se manter livre, leve e solto. Contudo, ideias sem lastro na realidade do corpo perpetuam o acordo tácito de que o ato criativo possui uma instância *não-física*. Assim sendo, não é de se estranhar a construção coreográfica a partir de temas, que serão ilustrados pelo corpo através da apresentação de situações ancoradas em estados de presença predominantemente psicoemocionais, dotados de uma expressividade modernista amenizada para poderem ser enunciados como contemporâneos. (grifo da autora)

É verdade que quando o movimento é imposto ao intérprete-dançarino, sem a possibilidade de sua participação criativa no ato da elaboração da obra, são observados novos processos no contexto analítico da mesma. Poderíamos dizer, a princípio, que existe certa dificuldade/estranheza desse corpo que, agora, recebe informações não catalogadas e, por isso, não se sente confortável em participar criativamente da mesma. Para que esta participação seja efetuada, o corpo precisa se reconhecer nos novos padrões de movimento, transformando e adaptando-os a essa nova experiência. As transformações e adaptações são reconhecidas nesse corpo através estímulos que não são oriundos do coreógrafo, mas de uma experiência psicoafetivo do intérprete, causando mudanças sutis em sua forma e execução. Essas mudanças devem ser reconhecidas no contexto analítico da obra para que se possa tecer reflexões sobre o corpo como fonte de produções de sentidos. Contudo, um corpo que se move, conta-nos aquilo que realiza, um corpo que corre, conta que está correndo. Sendo assim, a finalidade dos movimentos, neste caso, é estabelecer uma relação com o mundo exterior, ainda que essa exteriorização seja realizada a partir de estímulos alheios à formação do corpo integral do intérprete-criador.

Não podemos nos esquivar da evidência de que somente conseguimos produzir a partir dos materiais que estão disponíveis e isso nos leva à questão do repertório. Não podemos desconsiderar, também, o fato de que esses repertórios se estabelecem através dos treinamentos aos quais os corpos se submetem e que, por sua vez, irão constituir um conjunto de preferências neuromusculares, responsáveis pela restrição de possibilidades. Assim, ao se movimentar, aquilo que o corpo escolhe

já está de algum modo por ele escolhido. Compreendido o objeto de estudo deste texto, adota-se, para tanto, um entendimento ampliado de dramaturgia, não vinculado necessariamente ao texto dramático, mas inerente a todos os elementos que compõem a cena e que estão intimamente ligados à criação de sentido em cena.

Durante as pesquisas com o Grupo Humus, observou-se possíveis enfoques nas dramaturgias da dança, o que se fez refletir e implicou em acabar com todo e qualquer argumento que apontasse para a existência de um sentido que transcende à materialidade do corpo em movimento e assumir que suas possibilidades expressivas e comunicacionais se encontram encarnadas naquilo que o gesto exhibe.

De fato, as possibilidades expressivas do movimento podem estar encarnadas nos gestos, mas Rudolf Laban<sup>1</sup> (1879-1958), através da corêutica e eucinéica, mostra-nos que os sentidos aqui refletidos podem ser modificados quando o espaço, tempo e ritmo se modificam, recrudescendo as possibilidades e visão analítica do movimento na cena. "O gesto é comunicação de uma comunicabilidade. Ele não tem especificamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade." (AGAMBEN, 2015, p. 60 apud HERCOLES, 2018, p. 94).

A pesquisa retratada neste artigo traz um elemento que foi denominado por Laban (FERNANDES, 2006, p. 192) como "*movimento de transição*" ou "*trajetória*" do movimento, que consiste na união harmônica entre dois pontos no espaço operado pelo corpo em movimento. Como se dá essa harmonia? Quais movimentos devem ser executados para criar essa harmonia? Será que esses movimentos de transição estão sujeitos a interferências de outros elementos cênicos da cena? Como escolher o movimento que auxilie a traduzir o contexto coreográfico da obra? Se tomarmos como certo que a natureza da comunicação não verbal apoia-se no fato de que o corpo só executa o que a mente produz, estaríamos colocando o artista no patamar de reprodutor dos estímulos sensoriais somente.

O uso do movimento para um objetivo preciso revela o corpo-mente como

---

<sup>1</sup> Rudolf **LABAN** foi um dançarino, coreógrafo, teatrólogo, musicólogo, intérprete, considerado como o maior teórico da dança do século XX e como o "pai da dança-teatro". Dedicou sua vida ao estudo e sistematização da linguagem do movimento em seus diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação. Sua pesquisa potencializou o desenvolvimento do pensamento na dança em outras áreas como na arquitetura. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Rudolf\\_Laban](https://pt.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Laban). Acesso em: 17 fev. 2020



potência operativa: oferece a dialética vital corpo-mundo mediante a qual a ação se carrega de intenções. Nesse sentido, em termos fenomenológicos, o corpo do ator/dançarino é sempre intenção. Dito isto, todo e qualquer gesto ou movimento executado pelo corpo teve sua origem num intrincado sistema físico-neural. Contudo, o que Laban nos mostra é que o movimento, a partir de uma análise contextual pode ser criado e modificado externamente, produzindo linhas dramatúrgicas que corroboram com a ideia do autor sem necessariamente ter sido produzido exclusivamente por estímulos físico-neurais. Através dos conceitos da corêutica e eucinéutica pode-se tratar/manipular o movimento de forma que ele produza sentidos sem justificativas de origem inconsciente, ou seja, dos aspectos sensoriais do performer.

Desse modo, precisamos entender como o corpo, em sua plenitude, atua a fim de produzir sentidos através das formas criadas, processando, assim, o ato da comunicação.

## O corpo

Pensar o corpo como objeto de estudo é propor, antes de mais nada, uma reflexão não somente a partir de suas diferentes acepções, mas, sobretudo, das diversas disciplinas de pesquisa. Inserido em diversos contextos históricos, políticos, culturais e sociais, o corpo como objeto de estudos apresenta um campo vasto e inesgotável para estudos interdisciplinares. No âmbito das artes e, sobretudo, da arte contemporânea, o corpo continua sendo objeto de estudo para pesquisas tanto teóricas, práticas, quanto prático-teóricas. Nesta articulação, artistas, pesquisadores, professores, mas também críticos de arte, curadores, galeristas e instituições culturais desenvolvem e propõem, além de práticas artísticas experimentais, diferentes pontos de vista sobre a representação do corpo e a construção de novas problemáticas do contemporâneo, apresentando o corpo e suas corporalidades partindo de uma breve contextualização sobre espaço e dinâmica do movimento, que fornecem às ciências, à dança contemporânea e às pesquisas acadêmicas um importante lugar de investigação artística social e simbólica do estudo do

movimento e sua atuação teórico-prática

As atividades artísticas do Ballet Rural, companhia criada por mim logo após meu retorno ao Brasil, em 1981, tinham uma função mais que do entretenimento e da exposição de uma obra coreográfica. Ali havia um elemento que conduzia todos os processos fenomenológicos e artísticos coreográficos na cena: *O corpo*. Não se tratava apenas de criar movimentos com destino artístico para uma obra coreográfica, mas perceber o corpo de forma integral nas suas relações com o tempo e o espaço, em seus valores e saberes, suas relações, suas experiências e percepções. Neste sentido, criar uma obra coreográfica precisava de um olhar que estimulasse o rompimento de fronteiras que iam além da composição coreográfica, para transformar-se em produto corporal integral, ou seja, fazer da obra de arte uma experiência humana.

Esses pensamentos provocavam alvoroço à época, indo além das expectativas do público e do movimento da dança. Mais ainda, desconhecia formas de elaboração que pudessem dar contorno a essa inquietação, como também não tinha ferramentas para elaborá-las.

A pesquisa prática sobre ações do corpo e suas memórias nas relações entre o agir, o sentir e o pensar são evidentes. Uma relação simultânea e de várias vias em movimento, na qual, às vezes, de uma ação despretensiva despertava uma sensação; de outras, uma reflexão surgia; outras, a experimentação de uma hipótese racional sobre alguma sensação conduzia para novas sensações, que conseqüentemente levava a outras ações. Assim, nesse contexto, o corpo não pode ser visto como uma soma das partes e a alma como algo que comanda esse conjunto. O corpo humano só pode ser percebido e conhecido por meio de sua vivência e de sua experiência, portanto, entendido em sua integralidade.

Sabe-se que o bailarino evolui num espaço próprio, diferente do espaço objetivo. Não se desloca *no* espaço, segrega, cria o espaço com seu movimento (GIL, 2005).

Lucy Berge, primeira bailarina do Ballet Rambert, a mais aclamada companhia de dança do Reino Unido das décadas de 1970 e 1980 anos, instigou os ouvintes de sua palestra (Laban Center, Londres, 1978) quando lhe foi perguntado o que era ser a primeira bailarina de uma companhia. Sua resposta nos intrigou a todos: “Ser

primeira bailarina é não ter escrúpulos”.

Por favor, explique; perguntou outro estudante:

Quando se está sendo coreografada, a entrega e percepção do corpo da bailarina ao movimento estabelecido pelo coreógrafo devem ser absolutas. Não existe, naquele momento, qualquer relação pessoal, histórica, de sentimento e sensação. Quando o coreógrafo termina o trabalho, recuperamos o escrúpulo através dos ensaios e repetição dos movimentos. É a partir daí que o movimento começa a existir de verdade; a dramaturgia é estabelecida com toda sua carga emotiva, sensorial, histórica e de experiências. (BERGE, 1978. Anotação pessoal)

Ali Lucy Berge, mostrou que o corpo não é apenas um objeto de manuseio das formas, mas a integralidade do homem com todas as suas características que vão da percepção ao fenomenológico.

A fenomenologia teve o mérito de considerar o corpo no mundo. Não se trata de uma perspectiva terapêutica, mas do estudo do papel do corpo próprio na constituição dos sentidos. A noção do corpo próprio compreende, ao mesmo tempo, o corpo percebido e o corpo vivido.

Laban, por sua vez, entendeu o corpo como objeto dramático, fator que qualifica a comunicação em solo, duetos e grupo. Sua teoria dirige-se ao corpo com objeto de comunicação que se estende em várias possibilidades do fazer ver, fazer sentir e criar mobilidade que se transforma em dramaturgia.

Como a dança tem várias formas de se apresentar, não é simples entender seus processos de comunicação. Aqui, propõe-se que esse corpo receptor de movimentos, intérprete de formas e provocador de sentidos tomasse rumos cênicos, ou seja, fosse colocado em um espaço de características cênicas (iluminação, figurino, cenário etc.), com o fim de pesquisar e analisar as mudanças das formas, conteúdos e um possível surgimento de diferentes vias dramáticas.

A pesquisa, neste ponto, fundamentou-se em solos, nos corpos dos bailarinos membros do Grupo Humus de Pesquisa e Dança.

## **Exercício 1 – Percepção**

*Cada bailarino teve duas atividades: A primeira foi criar movimentos aleatoriamente sem qualquer contexto. Por imposição metodológica, não se usou qualquer tipo de som ou música. A segunda atividade consistiu em transformar os movimentos criados aleatoriamente em sequências coreográficas, observando a coerência entre as formas surgidas na primeira parte do exercício.*

*Objetivo: Como transformar/ajustar movimentos criados aleatoriamente em ideias coreográficas.*

**Figura 1** - Sara Souza e Joanderson Almeida; ensaio do Grupo Humus.

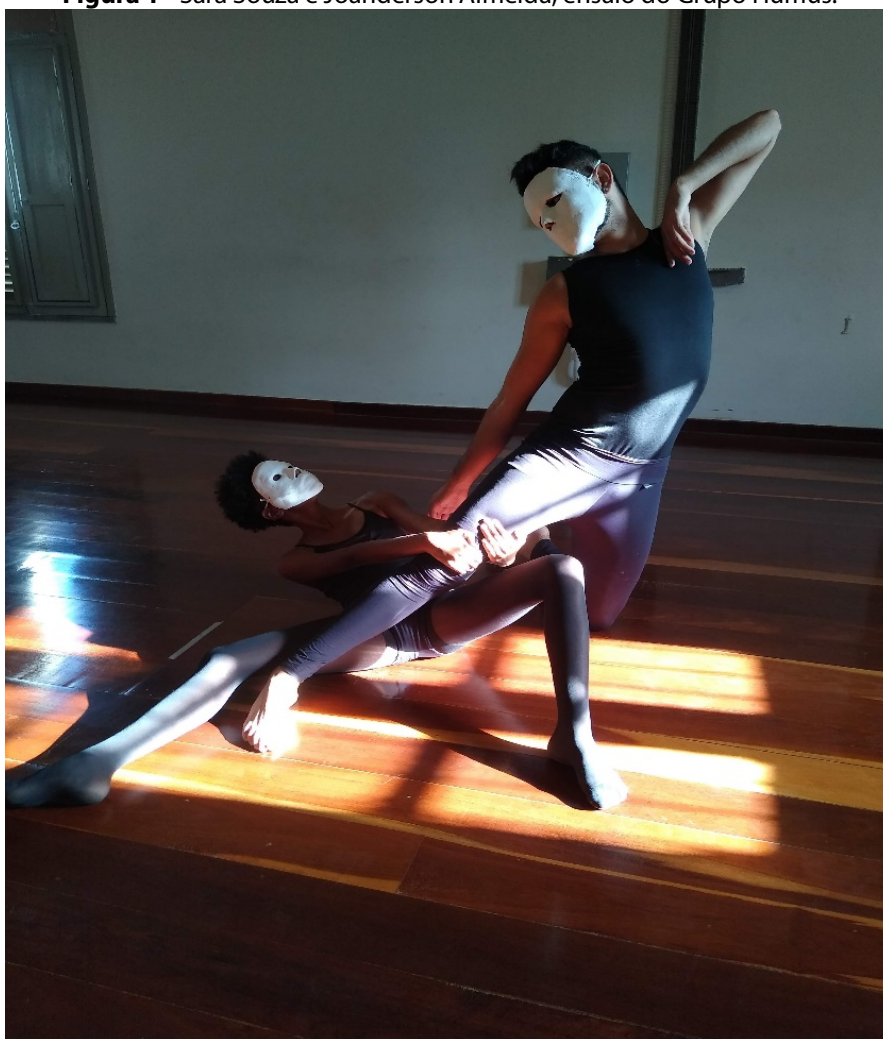


Foto: Marcelo Moacyr.

## Uma visão do corpo em movimento

O conceito da coreologia criado por Rudolf Laban (1879- 1958) é, em si, um estudo teórico da comunicação através do movimento, observado e analisado através da Eucinéctica<sup>2</sup> e Corêutica<sup>3</sup>. Entendida como o estudo da lógica do movimento, já recebeu várias definições, mas, em geral, tem sido usada para definir o estudo acadêmico (no sentido de erudito, sistemático, metodológico) da dança. De acordo com Vera Maletic (1987), este termo foi inicialmente apresentado por Rudolf Laban, no currículo do seu Instituto Coreográfico, em Würzburg, Alemanha, em 1926. Ainda segundo Maletic, Laban afirmara, na época, que a Coreologia é a teoria das leis dos eventos de dança manifestadas numa síntese de experiência espaço-temporal que lida com a lógica e a ordem do equilíbrio da dança. Ou ainda como: a lógica ou ciência dos círculos, que poderia ser entendida como um puro estudo geométrico, mas que, na realidade, é muito mais do que isso. É uma espécie de gramática e síntese da linguagem do movimento lidando não só com a forma exterior do movimento, mas também com seu conteúdo mental e emocional. Isso foi baseado na convicção de que movimento e emoção, forma e conteúdo, corpo e mente, são unidades inseparáveis.

Apesar de ser mais conhecida no âmbito da dança, a obra de Rudolf Laban apresenta, desde sua origem, um fecundo pensamento sobre a arte dramática. Para Laban, a relação entre teatro, dança e mímica está na base de uma reformulação ética de princípios pedagógicos aplicados à formação e ao treinamento do ator-dançarino. Laban vê o teatro como “arte do movimento”: é através da estrutura rítmica, dinâmica e espacial do movimento que a linguagem teatral encontra sua articulação, sendo a arquitetura do movimento também uma arquitetura de interioridades. A arquitetura formal da linguagem dramática emerge da arquitetura dos esforços interiores da mimesis corporal: “Quando a mímica e com ela o significado do movimento são totalmente esquecidos ou deixados de lado, o teatro morre” (LABAN, 1999, p. 95).

De acordo com Maletic (1987), é uma disciplina que se baseia no movimento e na dança, definindo denominadores comuns para todo tipo de movimento, fornecendo meios para a sua diferenciação, através da descrição, classificação e

---

<sup>2</sup> O estudo detalhado sobre as dinâmicas e ritmos no movimento.

<sup>3</sup> O estudo da interação do corpo com o espaço.

notação. *"It can serve as a foundation for research in movement and dance without borrowing from conceptual frameworks in other disciplines."*<sup>4</sup> (MALETIC, 1987, p. 172).

As faces do estudo e análise do corpo em movimento no espaço e tempo constitui o que Laban denominou de coreologia. Para destrinçar o corpo que contém um intrincado sistema funcional, foi preciso criar regras que dessem lógica ao movimento produzido pelo/no corpo. O estudo e aplicação dos conceitos e teorias da coreologia permite ao coreógrafo/diretor uma visão analítica de movimento que auxilia os criadores a manipular, de forma concisa e lógica, as obras coreográficas.

A aplicação dos estudos coreológicos de Laban significa a busca de possibilidades compromissada em tentar encontrar e produzir diálogos entre suas teorias e o que ocorre ao movimento quando são acionados elementos de improvisação direcionados a um contexto de sentimentos interiores – memória emocional – trazido pelos intérpretes/criadores.

Hercoles (2018, p. 91) ressalta que "[...] uma coisa é abordar a coreografia e a dramaturgia isoladamente para fins do desenvolvimento de estudos que promovam o reconhecimento de suas especificidades, outras é separá-las como ocorrências não relativas à materialidade do corpo em movimento". A dramaturgia do movimento não possui uma definição óbvia, fechada e estabelecida. Ela não é um campo de conhecimento conciso e delimitado por uma prática, técnica ou produto artístico, literário ou teórico. Diferente do teatro, que possui uma definição e campo de prática estabelecidos para o termo, e que inclusive fixou a função de dramaturgo a partir do século XVII como uma atividade reconhecida dentro da prática teatral, a dança não apresenta nenhum destes conceitos ou funções como um conhecimento tradicional e reconhecido, mas o que identifica as duas linguagens é a comunicação intrínseca. Se dança é uma linguagem, então ela deve se comunicar.

Segundo Ciro Marcondes Filho,

Comunicar é o mesmo que violentar o pensamento. Como qualquer outro ato estético, força-nos a pensar. Só assim pode ocorrer o acontecimento comunicacional. Comunicação e informação em princípio não existem, elas são o resultado imprevisível de uma constelação de fatores, entre os quais o principal é a cena. Esse conceito de comunicação serve tanto para a forma interpessoal como para a grande comunicação de massa ou virtual. [...] Para saber se houve a efetiva ocorrência da comunicação, o metáforo, irá buscar

---

<sup>4</sup> "Pode servir de base para a pesquisa em movimento e dança sem utilizar estruturas conceituais em outras disciplinas" (Tradução nossa).

na observação, conforme sugeriu certa vez Heráclito, uma “aparência de estabilidade na insubstancialidade do devir”. (FILHO, 2010)

Laban, por sua vez, observa o acontecimento comunicacional da dança através da análise do corpo em movimento, ou mesmo parado – em pausa –, inserido no espaço e nas dinâmicas de tempo/ritmo em que ele ocorre. Poder-se-ia entender que esta estrutura de análise congelaria possibilidades de transformação e desenvolvimento da criação da obra coreográfica ou até mesmo sua inserção em movimentos contemporâneos da comunicação corporal. Porém, os estudos coreológicos teorizados por Laban indicam que vários elementos dinamizam esse entendimento, tornando pulsante a comunicação através de movimentos corporais. Esses elementos – música e espaço –, ou *nexus*, assim denominados por Valerie Preston-Dunlop, teorizam e configuram uma perspectiva coreológica, uma dramaturgia específica da dança.

Vanessa Macedo, em sua tese de doutorado “Dramaturgia nas Práticas Contemporâneas de Dança” (2016), orientada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sayonara Pereira, coloca em discussão o uso da palavra dramaturgia, como sendo rejeitada por artistas da dança que entendem que a coreografia já é, em si, a linguagem dramática na dança.

Se por um lado há uma defesa do uso do termo coreografia, por outro, e em maior dimensão, há um desaparecimento dessa palavra nas fichas técnicas dos trabalhos de dança. Tudo indica que essa rejeição se dê porque prevalece a noção tradicional como junção de passos, sequências de movimento que se organizam numa “partitura corporal fechada”, ou seja, numa série pré-estabelecida. (MACEDO, 2016, p. 60)

A discussão trazida por Vanessa a partir do entendimento de artistas da dança sobre o uso, ou não, da palavra dramaturgia para qualificar a dança como arte dramática, faz emergir outras discussões, como a colocada por Cássia Navas (2001) no texto “Dança: escrita, análise e dramaturgia”, publicado nos anais do II Congresso da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas), UFBA, Salvador, 2002, fruto da pesquisa *Seis criadores brasileiros*, sobre a escritura dos coreógrafos: Ana Mondini, Lenora Lobo, Márcia Milhazes, Décio Otero, Henrique Rodvalho e Mário Nascimento, e que se refere ao uso de texto como subsidiário de uma dramaturgia possível na dança:

[...] Assim, se nos ativermos à concepção de dramaturgia como uma solidariedade entre o que se quer dizer e o que se apresenta em cena (Pavis, 1999), poderemos dizer que o ponto de partida – os textos da língua pátria (literatura, excertos de história oral e canções) –, utilizados pelos criadores

estudados, constituem-se em ferramentas dramatúrgicas prioritariamente escolhidas, pois através delas foram “circulados” múltiplos aspectos do Brasil, em diversas formas. (NAVAS, 2001)

Contudo, segue Navas, entre os instrumentos dramatúrgicos utilizados pelos criadores estudados, os textos verbais são somente uma parte de um todo bastante mais amplo. A ele se juntaram os elementos de dramaturgia sonora variada, de dramaturgia cinética e mesmo pictórica (NAVAS, 2001).

Há muito, sons/palavra/texto vêm sendo utilizados na dança, possivelmente como “complemento dramático”, de forma contextual, para imprimir possíveis interposições entre o teatro (drama) e a dança (corpo). Sem dúvida, esses entrelaçamentos representam uma intencionalidade dramatúrgica considerável, mas são somente uma parte de um todo bastante mais amplo.

O termo “dança teatro” denominava a dança proposta por uma geração de dançarinos e coreógrafos que começava a explorar a linguagem da dança, do corpo em interação dinâmica com o espaço tridimensional. A dança teatro de Laban referia-se a uma dança baseada nas leis do movimento corporal em si mesmo, em vez de este ser o instrumento para comunicar conteúdos *a priori*. O conteúdo era compreendido como algo inerente ao movimento humano sem uma separação entre sentimento e forma. Para Laban, o movimento não *representa* o sentimento. Ao contrário, o movimento *é* sentimento.

Por isso, termos-chave para Laban são “transições” e “rastros” de movimento. O importante é o que acontece entre pontos no espaço, no processo, e não no objetivo final.

Seguindo por esta linha de pensamento, poderíamos interpretar que os “movimentos de transição” são os possíveis depositários da ação dramática do movimento que opera no corpo, na dança, a sua intencionalidade? O percurso que o movimento executa entre um ponto e outro numa partitura coreográfica indica elementos de configurações dialógicas que podem fortalecer e justificar uma dramaturgia?

O corpo em movimento, no ato de dançar, estabelece relações organizacionais do seu fazer. Seu treinamento o capacita a especializar o sentido do movimento, sua orientação, domínio espacial e propor outras espacialidades possíveis. O modo como o corpo que dança organiza seu fazer é de natureza coreográfica e o movimento



sempre será metafórico na medida em que abre outras possibilidades de conceituação nos processos de comunicação que aciona. Quando o assunto é o corpo em movimento produzindo linguagem no ambiente dança, torna-se necessário pensarmos que coreografia e dramaturgia são ocorrências indissociáveis e concomitantes à ação de dançar. Sem o entendimento de alguma proposição coreográfica, não temos como reconhecer sua dramaturgia.

**Figura 2** - Joanderson Almeida; ensaio do Grupo Humus.



Foto: Marcelo Moacyr.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALTAZAR, M. Relações entre o agir, o sentir e o pensar no ato criativo: uma análise bergsoniana. **Sala Preta**, v. 14, n. 2, p. 95-107, 20 dez. 2014.

FERNANDES, C. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2007.

FERNANDES, C. **Reflexões sobre Laban**, o mestre do Movimento. São Paulo: Summus, 2006. p. 191.

FILHO, C. M. A Comunicação no Sentido Estrito e o Metáporo. Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. **XXI Encontro Anual da Compós**, Universidade Federal de Juiz de Fora, 12 a 15 de junho de 2012.

HERCOLES, R. As Dramaturgias do Movimento. **Revista do Laboratório de Dramaturgia** – LAD – UnB -Vol. 8, Ano 3´Dossie Dramaturgia da Dança, 2018.

LABAN, R. LAWRENCE, F.C. **Effort: economy of human movement**. Londres: Macdonald & Evans, 1947.

LABAN, R. **L´arte del movimiento**. Macerata: Ephemeria, 1999.

LAKOFF, G & JOHNSON, M. **Philosofy in The Flash** – The embodied mind and its challenge to western thought. New York: Basic Books 1999.

NAVAS, C. Dança: escrita, análise e dramaturgia. *In: II Congresso da ABRACE* (Associação Brasileira de Pesquisa e Pos-graduação em Artes Cênicas/UFBA), Salvador, 2001.

MALETIC, V. **Body-space-expression: The Development of Rudolph Laban’s Movements and Dance Concept**. Berlin: Mouton de Gruyter, 1987.

MACEDO, V. F. P. **Dramaturgia nas Práticas Contemporâneas de Dança**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – ECA-USP, São Paulo, 2016.

PRESTON-DUNLOP, V. **A proposal for choreological studies**. Working papers in dance studies, p.1, 1987.

PRESTON-DUNLOP, V. **The nature of the embodiment of choreutics units in contemporary choreography**. Ph.D. dissertation – University of London, Goldsmiths College, 1981.



**EPÍLOGO**

# LAPETT (2011-2021): UMA DÉCADA DE HISTÓRIAS CORPO-ORAIS E URDIDURAS AFETIVAS

*LAPETT (2011-2021): A DECADE OF  
BODY-ORAL STORIES AND AFFECTIVE WOOFs*

João Crepschi

*No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,  
Eu era feliz e ninguém estava morto.<sup>1</sup>*  
(Álvaro de Campos)

O Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades (LAPETT) aniversaria; completa, enfim, seu décimo ano de existência, sob a coordenação da professora, coreógrafa e bailarina Sajo Pereira. Ativo como nunca, vislumbra, curioso, o porvir e leva, n'algibeira, uma história de corpo-oralidades, afetos, espetáculos e escrituras cênicas que merecem ser compartilhados, razão de ser deste livro.

Fosse uma criança, o LAPETT estaria, agora, num período decisivo da sua vida, quando as birras da infância vão ficando para trás e a primavera da puberdade começa a despontar. Momento especial de descobertas (e os seus silêncios), aprendizado e aumento da autonomia. Aluno em fins do Ensino Fundamental I, no Brasil, estaria, provavelmente, conectadíssimo às tecnologias de informação e comunicação, mas também, infelizmente, alijado de muitas experiências lúdicas e presenciais, por conta da pandemia que enfrentamos...

Neste ensaio entre afetivo e acadêmico, celebro o nosso aniversariante, que, como o trem-de-ferro de Adélia Prado, "atravessou minha vida/virou só sentimento"<sup>2</sup>. Começo, à guisa de relato de experiência, abordando os pressupostos teóricos, as práticas e o cotidiano do LAPETT, para, então, ater-me às cintilações poéticas de suas principais produções – em particular, o 1º de ABRIL, de que tive a honra de participar, como sonoplasta. Por fim, tento esboçar perspectivas futuras do Laboratório e

---

<sup>1</sup> Trecho do poema "Aniversário" (1929), de Álvaro de Campos.

<sup>2</sup> Trecho do poema "Explicação de poesia sem ninguém pedir" (1991), de Adélia Prado.

homenageio aquela que lhe deu a vida e nos ensinou os primeiros passos, que estamos todos, sempre, aprendendo a andar.

## 1 Sobre artesanias, transmissões e afetos

O LAPETT, como o sítio do grupo<sup>3</sup> bem esclarece, surgiu em 2011, no Departamento de Artes Cênicas (CAC) da Universidade de São Paulo, com o objetivo de “aperfeiçoar os alunos e pesquisadores a partir dos paradigmas do Tanztheater de Kurt Jooss, em diálogo com a contemporaneidade”. O Laboratório inclui processos de criação, de formação e de pesquisa prática e/ou teórica, mobilizando graduandos, pós-graduandos e artistas da cena convidados. Em seu trabalho de livre-docência, inda no prelo, Sajo Pereira conta que o LAPETT nasceu de um desejo de “falar dos nossos sentimentos usando gestos do cotidiano” e que o primeiro encontro foi, já, uma aula prática. Neste início, dois aspectos importantes ficam claros: a filiação à Dança Teatral de extração alemã, bem como a primazia da aula, enquanto rotina de treinamento, via única de aquisição de uma gramática do gesto e do movimento, espaço de transmissão e criação. No Laboratório, como ficará mais claro adiante, alfabetizamos nosso corpo, adquirimos nova sintaxe e léxico cinéticos, confrontamo-nos com o não-intelectual e descobrimos potências outras dentro em nós.

“Primeiro aprenda a ser um artesão. Isso não impedirá você de ser um gênio.” A frase, atribuída ao pintor Eugène Delacroix (1798-1863), poderia muito bem ter sido dita por Sajo Pereira, dado o caráter artesanal do Laboratório. Assim como no artesanato, cada movimento é construído com apuro, “tijolo com tijolo num desenho”<sup>4</sup> (i)lógico. Mas mais que isto: o LAPETT funciona como uma corporação de ofício do medievo, pois reunimo-nos em torno de uma mestra que nos transmite uma técnica, aprendemos com os mais velhos (sempre à frente, nas filas das aulas), acolhemos os recém-chegados e fortalecemos o coletivo, revezando-nos no som, na luz, na produção etc. É um espaço de dar e receber, de desenvolver a individualidade

---

<sup>3</sup> Disponível em: <http://lapettcia.wordpress.com/lapett>. Acesso em: jun. 2021.

<sup>4</sup> Trecho da canção “Construção” (Chico Buarque, 1971).

artística enquanto se fortalece o grupo. Não se trata de, simplesmente, participar de uma aula de dança moderna e ir para casa.

Banov (2011, p. 61) lembra-nos, aliás, que os “ensinamentos da dança moderna alemã foram, em sua maioria, transmitidos ao longo do tempo como um aprendizado artesanal”, ou seja, de mestre em mestre, de grupo em grupo, de geração em geração, há uma história corpo-oral que segue adiante, sempre a mesma e sempre radicalmente outra. Nhur (2016, p. 22) fala – antes, muito antes da pandemia de COVID-19 – de “uma dança-vírus viajando pelo tempo e construindo formas impactadas por corpos diversos”. Ora, trabalhando com Sajo, a gente se sente próximo da Alemanha de Jooss e de um Brasil profundo que, ancestralmente, habita o corpo dela, uma transmissora antropofágica. Estar com ela é, assim, poder dialogar, corpo-oralmente, com gente graúda como Pina Bausch, Susanne Linke, Reinhild Hoffmann, Jean Cébron e outros tantos com quem teve o privilégio de aprender e/ou dançar. Do corpo deles ao dela, do dela aos nossos, em saltos quânticos, uma transmissão se opera mediante, é claro, “transformações, transduções, traduções, alterações, e de modo muito inconsciente e inesperado”, como assevera Launay (2013, p. 90).

Neste sentido, o lapettiano recebe “informações e conhecimentos do passado sem perder a sua curiosidade no futuro” (PEREIRA, 2010, p. 24), constrói sua própria coerência poética e busca chegar à(s) sua(s) verdade(s) por seus próprios meios, pois se trata, muito mais, de lapidar o já existente em seu corpo, sem perder a individualidade artística. Eis a proposta de Kurt Jooss, eis a proposta do Tanztheater. E é notável a variedade de corpos da “tribo” LAPETT: há pessoas com formação em balé clássico, outras ligadas à dança de salão, ao circo contemporâneo, ao *pop*, às danças populares brasileiras e a outros tantos mananciais culturais. A proposta é que todos se especializem na nova língua e se expressem por meio dela, mas sem omitir os sotaques, que são, ao contrário, muito bem-vindos.

A “técnica”, *lato sensu*, é, do modo como a entendemos, um idioma que se aprende, inclusive pela repetição, e que liberta<sup>5</sup>, porque prove o artista de meios precisos de expressão. Aprendemos, desde muito cedo, no LAPETT, que não há, a rigor, improvisação total, já que sempre dançamos com o repertório, por vezes pobre, de

---

<sup>5</sup> Como diz Sajo (2020, p. 71), em seu trabalho de livre-docência, trata-se de “adquirir técnica e mais técnica, e **talvez**, assim, ‘ser livre’.” (grifo meu).

movimentos que temos, mesmo que inconscientemente. A técnica, tão importante no âmbito da dança moderna, oferece uma gramática maior, ampliando o léxico e complexificando a sintaxe. A pressa, tão pós-moderna, em “desconstruir” (seja lá o que isso for) cai por terra nas práticas do Laboratório, pois é preciso, antes, construir algo bem fundamentado.

A técnica oferecida pelo LAPETT permitiu-me descobrir movimentos e gestos outros, entender a dificuldade e a beleza do passo na dança, controlar a minha ansiedade e concentrar-me no meu corpo e no espaço de que faço parte. Para além disso, gosto imenso de obedecer ao coreógrafo e de criar, na repetição, a partir de suas criações. Assim como um ator “repete” um texto de Schiller<sup>6</sup>, ensaios e sessões a fio, tornando-o, mais e mais, seu, o lapettiano, seguindo a lição de Bandeira, não reduz “a fôrmas a forma”<sup>7</sup> e cria o tempo todo. O Laboratório, neste sentido, assume uma posição contramajoritária dentro do departamento onde está inserido, ao, ainda, apostar na solidez da formação do artista mais que na experimentação fluida e rizomática. Para mim, que dobro a aposta, os encontros semanais do LAPETT foram sempre uma razão para permanecer no CAC. Falemos deles, aliás, que são horas...

Ao recém-chegado ao Laboratório, talvez cause impressão a importância dada, por Sajo, à disciplina, já que pontualidade, presença assídua e uso de “uniforme” (roupa “neutra” e/ou figurinos das peças em ensaio) são exigências constantes. O neófito demora, por vezes, a entender que os encontros obedecem a uma dramaturgia – palavra, hoje, tão batida, mas que, aqui, faz ainda sentido – e que a disciplina é condição *sine qua non* para que transcorram bem.

Chegamos antes do horário marcado, para organizarmos o espaço de trabalho e o sentirmos com nosso corpo, já em pré-aquecimento. A “aula” propriamente dita – fundindo gestos do quotidiano com sequências do balé clássico, não utilizadas na sua forma original – explora caminhadas, exercícios (por vezes, lindos) de trocas de peso e de uso do espaço, alguns já preparatórios para a segunda parte do encontro, quando se dá o processo de criação e o ensaio propriamente ditos. Destaco, aqui, aprendizados extraídos destas práticas, a despeito da dificuldade – enfrentada, inclusive, pelos teóricos da dança – em expressá-las com palavras.

---

<sup>6</sup> Friedrich Schiller (1759-1805), poeta e dramaturgo alemão.

<sup>7</sup> Trecho do poema “Os Sapos”, escrito por Manuel Bandeira em 1918 e publicado em 1919.

Sajo insiste sempre em que nos ocupemos mais que nos “pré-ocupemos” com nosso trabalho, pois o pensamento antecipatório quase sempre nos desconcentra e nos subtrai a percepção rítmica. Aprendemos, assim, que movimentos resolvem-se pelo corpo e não pela cabeça. E há, também, nas práticas do Laboratório, uma preocupação com certa comunicabilidade da dança: é preciso dançar para si e para outro, consciente do outro e de si.

Esta conscientização dos movimentos – fulcro da pedagogia de Jooss – é, aliás, central no trabalho do LAPETT, de modo que, a todo tempo, investigamos as origens dos gestos em nosso corpo, bem como as sensações deles e os sentimentos a eles associados. Lembra-me isto um curso com Sajo, no qual, ao repetir uma sequência já relativamente conhecida, sobreveio-me uma emoção inaudita, fazendo-me perceber que as movimentações corporais oferecem abertura para sentirmos mais fundo. A dicotomia que, por vezes, se estabelece entre precisão técnica e profundidade de sentimentos mostra-se falsa, e o trabalho, por exemplo, de Susanne Linke aí está para demonstrá-lo.

Destacaria, ainda, a insistência – tão labaniana – de Sajo para com o volume dos e nos nossos movimentos. É um conceito particularmente difícil de entender na prática, mas notável em bons bailarinos, quando em cena. Em *Caminhos* (1998), na saudação com os braços da abertura, por exemplo, a cinesfera faz-se quase visível e os 181 centímetros da bailarina multiplicam-se por 3. Ela reteve bem as lições do mestre Hans Züllig...

Há, claro, outras muitas qualidades exigidas dos lapettianos e que fogem ao escopo deste ensaio, mas quero, ao menos, citá-las, por meio de uma tela do Picasso rosa, *Acrobata sobre a bola*, de 1905. A menina de corpo alongado (recordo-me, aqui, de Sajo a dizer-nos “cresçam!”<sup>8</sup>) equilibra-se, leve, sobre uma bola, flertando, risonha, com a queda (há muito disso nas práticas do Laboratório); seus braços, volumosamente abertos, parecem segurar outra esfera; e sua postura sinuosa evidencia pesos e contrapesos. No primeiro plano, em oposição a ela, um grandalhão monolítico e pesado está sentado num cubo, o corpo rijo, os pés bem aterrados. De

---

<sup>8</sup> A instrução, no caso, refere-se a uma extensão do corpo no espaço, via alongamento das articulações, mas acaba por contribuir com o desenvolvimento de uma autoestima positiva entre nós, do LAPETT. Enquanto, lá fora, há os que nos querem diminutos, Sajo quer-nos grandes e expansíveis.



nós, lapettianos, espera-se que busquemos a síntese entre ela e ele, e que, claro, nos envolvamos afetivamente com esta busca.

Este elemento afetivo é tão central que Pereira, em entrevista a Banov (2020, p. 73-74) chega a falar numa “dramaturgia dos afetos”. Ora, se nos propomos a expressar emoções íntimas por meio da dança, é natural e necessário que tenhamos uma relação afetiva e que nos permitamos afetar e sermos afetados. Por essas e outras, não faria sentido abrir audições para o LAPETT, já que a seleção de novos integrantes precisa levar em conta, mais que o domínio técnico, a personalidade do *atorbailarino*, devido ao impacto desta no processo de criação, sobre o qual passamos a discorrer.

Como bem observou Nhur (2016, p. 20), “o que vemos na obra de Sayonara Pereira junto ao LAPETT é uma dependência mútua entre formação e criação”. Isto remete, em primeiro lugar, à já comentada primazia da aula e lembra-me de cena comovente: uma vez que o palco do TUSP estava ocupado, pois passávamos a luz e o som do espetáculo “1º de ABRIL”, Sajo não hesitou em fazer uma aula completa (incluindo diagonais e filas) com os bailarinos dentro do espaço exíguo do camarim. Faça chuva ou sol, há SEMPRE aula, pois criação, formação e treinamento caminham juntas. Em segundo lugar, é comum que movimentos da aula, em geral adaptados, passem a integrar os espetáculos e vice-versa, como ficará claro na próxima seção.

Por fim, vale sublinhar três elementos (há outros muitos, evidentemente) que me parecem centrais no trabalho criativo do LAPETT, quais sejam: transmissão, verdade e intuição. Explico-me: para Sajo, artista intuitiva, mais importante que a execução precisa das células e sequências transmitidas é que o *atorbailarino* as execute com sinceridade e as releia, ou retraduz, com seu corpo repleto de memórias e inscrições do tempo.

## 2 Cintilações poéticas dos/nos espetáculos do LAPETT

Nesta seção, detenho-me nos principais espetáculos do LAPETT, desprovido da intenção de explicá-los, criticá-los, descrevê-los ou de apontar, neles, elementos da Dança Teatral alemã. Inda que estes movimentos retóricos apareçam, aqui e ali, em minhas considerações sobre as peças, meu interesse é, com efeito, mergulhar em

certas imagens (poéticas) dos espetáculos, as quais me afetam e convidam a devanear. Esta senda interpretativa, trilhada em meu mestrado, apoia-se na fenomenologia poética do filósofo francês Gaston Bachelard, o qual “contesta a noção de texto, desprezando o todo e atendo-se ao que cintila no texto, atendo-se às imagens que podem produzir o novo.” (CREPSCHI, 2017, p. 78).

## 2.1 Momento(s) de Silêncio [2011-2012]

Vagidos do LAPETT. A coreógrafa direciona ações e provoca seu elenco com, dentre outros, um mote inusitado: “tirar uvas passas dos seios”. A seguir, pede aos *atoresbailarinos* que tragam uma memória em foto e objeto. A cada história contada, um momento de silêncio paira na sala de ensaio. O grupo recém-nascido vai criando, descobrindo(-se), desvelando-se, no silêncio das descobertas...

No espetáculo, uma personagem come um saco plástico e, a seguir, pede aconchego. Lembro da *performer* estadunidense Adrian Piper (1948-), a circular com um lenço, na boca, que a sufoca menos que o tédio<sup>9</sup>. A ausência de trilha, neste momento, cria uma tensão, que o silêncio é incômodo em nossa cultura. Noutra cena, bailarinos tiram parte da roupa, num gesto muito sutil, sem vulgaridade, que Sajo não gosta de genitálias no palco. Luz outonal de Felipe Boquimpani<sup>10</sup>, Sertori<sup>11</sup> – que é longilíneo como uma figura de Modigliani<sup>12</sup>, mas sem demasiada melancolia – retorce-se ao som de vozes estranhas e estrangeiras. Um estupendo ator, em tenra idade, uma cena que sufoca, mas logo arrefece, que Sajo não é dada a sadismos com a plateia.

Constantes nas produções do LAPETT, aparecem aqui, “inaugurais”: personagens que correm no palco, jogam e andam sem rumo certo; (des)encontros ou quase; idiomas e estrangeiridade; incomunicabilidade; e *atoresbailarinos* que dizem o próprio nome.

---

<sup>9</sup> Referência à performance *Catalysis IV*, de 1971.

<sup>10</sup> Desenhista de luz do espetáculo.

<sup>11</sup> Rafael Sertori.

<sup>12</sup> Amedeo Modigliani (1884-1920), pintor e artista plástico italiano.

Que relação a dança entretém com a palavra? Por que, passados mais de 100 anos do advento da dança moderna, os críticos continuam esclarecendo, ao público, que a coreografia “não conta nenhuma estória”? O silêncio é quando, mesmo, mais se diz? Em que medida a palavra nos serve, em que medida nós é que a servimos? Questões trazidas pela peça, perguntas de um trabalhador que vê...

*Momento(s)...*, diga-se enfim, é dos espetáculos mais falados de Sajo e, assim como “o esforço pra lembrar é a vontade de esquecer”<sup>13</sup>, a fala compulsiva e, por vezes, banal das personagens é quase silêncio anecoico...

## 2.2 UNTERWEG(S) [2013-2014]

Nesta peça, citam-se sequências de *CHUN* (1999) e *Kreislaufen* (1992), coreografias anteriores de Sajo. A autocitação é frequente nos trabalhos da coreógrafa, de modo que movimentos e sequências, qual motivos condutores wagnerianos, aparecem e reaparecem ao longo dessa grande narrativa composta de peças escritas em diferentes momentos, espaços e corpos. O mesmo ocorre com os temas dançados, os quais – nas palavras da própria artista, em seu trabalho de livre-docência – são sempre os mesmos<sup>14</sup>. De minha parte, gosto dos criadores que se repetem, porque vejo neles consistência e estilo definido. João Gilberto fez a vida toda o mesmo e sempre bom, sempre outro.

*UNTERWEG(S)* é, talvez, a mais teatral das peças do LAPETT. Nela, os temas da estrangeiridade e do idioma ignorado batem com mais força, de modo que Sajo parece dançar, noutros corpos, seu exílio alemão e norte-americano. As esculturas corpóreas sob tecido lembram a *Lamentação*<sup>15</sup>, de Martha Graham, o primeiro (e pungente) espetáculo de dança moderna de que me recordo na vida. Boquimpani novamente acerta na luz, que, a certa altura, destaca a mão volumosa e elevada de

---

<sup>13</sup> Trecho da canção “O vento”, de Rodrigo Amarante (2005).

<sup>14</sup> “O amor, o desamor. A amizade, o companheirismo. A nostalgia, as saudades. O abandono. Os jogos da infância. As viagens. Os trânsitos e todos os rastros que são deixados. Pedacos de vidas que ficam tatuadas nos nossos corpos, nas nossas memórias, nos nossos movimentos.” (PEREIRA, 2020, p. 184).

<sup>15</sup> O solo *Lamentation*, de Martha Graham, estreou em Nova Iorque, no dia 8 de janeiro de 1930, no Maxine Elliot’s Theater.

Nadya Moretto. Em *Salvator Mundi*<sup>16</sup>, da Vinci só pintou a mão direita de Cristo, e eu, por instantes, vi-a no palco, materializada pela bailarina.

“Pesar do mundo”, de José Miguel Wisnik, na voz de Caetano Veloso (este, um músico que aparece em várias trilhas sonoras de Sajo) leva-me ao *Onçotô* (2005)<sup>17</sup>, espetáculo filosófico que discute a nossa estrangeiridade, mesma, no universo. No movimento dos tecidos<sup>18</sup> que tremulam nas mãos dos atores, uma insustentável leveza do (de) ser...

Sertori tem uma presença de palco incrível. Ele abraça a plateia – como Sajo parece querer abraçar o mundo – com um gesto, a braços largos, que se repetirá em outras peças. Mais uma citação a Caetano (“Meu coração vagabundo/ Quer guardar o mundo/ Em mim”<sup>19</sup>)?

### 2.3 VÃO(S) [2015-2016]

VÃO(s) é, certamente, o mais urbano, quiçá o mais paulistano dos trabalhos do LAPETT. Ele parte de uma saída de campo do grupo, para investigar os vãos da cidade, os quais, na peça, insinuam-se em certas tentativas de expansão no espaço. O diálogo entre o popular e o erudito é, aqui, evidente, sobretudo na trilha, que é majoritariamente eletrônica, mas cita o inverno de Vivaldi (1723)<sup>20</sup>. Outras composições barrocas, aliás, aparecerão mais adiante, noutros espetáculos, mescladas a sonoridades não eruditas.

O egoísmo da/na vida urbana, a fazer lembrar de “Uma Vela para Dario”<sup>21</sup>, a aglomeração frenética do metrô (ou da balada techno) e a poluição são temas que atravessam toda a peça. Há, por outro lado, velhos nossos conhecidos: a percussão; o desejo, por vezes frustrado, de aproximação; as caminhadas pelo espaço; o abraçar-do-mundo; as mãos que deslizam pelo ar, movimentos de fim de aula. O jogo do

---

<sup>16</sup> Tela de 1490, de Leonardo da Vinci.

<sup>17</sup> Coreografia de Rodrigo Pederneiras para o Grupo Corpo.

<sup>18</sup> Os três tecidos, aliás, remetem aos *Caminhos* de 1998.

<sup>19</sup> Referência à canção “Coração vagabundo” (Caetano Veloso, 1967).

<sup>20</sup> Concerto No. 4 em Fá menor, op. 8, RV 297, *L'inverno*, 1º movimento, Allegro non molto (em mi menor).

<sup>21</sup> Conto curto de Dalton Trevisan, 1964.

elástico, destaque-se, é apenas um exemplo dos muitos jogos tradicionais que aparecerão noutros lugares na trajetória do LAPETT.

O final, revisto num contexto de pandemia como o nosso, é tocante e muito expressivo: os bailarinos tiram as máscaras com as quais dançaram por bom tempo e a gente ouve sua respiração ofegante. Som do sufoco que vivemos, do desejo de respirar novamente e de um desespero que parece não ter mais fim.

## 2.4 Fragmento(s) [2017]

*Fragmento(s)* é melancólico do começo ao fim e, segundo a coreógrafa, diz da realidade de fragilidade e fragmentação vivida nos ensaios. Certo é que tem uma deliquescência e, em determinados momentos, uma agonia em crescendo.

No rastro de Susanne Linke, Sajo veste homens e mulheres com ternos masculinos e, ao longo do espetáculo, a androginia será um tema recorrente. De modo mais amplo, aliás, a identidade (não apenas a de gênero) está em pauta, como o final mascarado e irônico dá a entender.

Corridas, pequenos toques que (não) se consumam, desejo de aproximação, vozes estrangeiras e jogos tradicionais (desta feita, o passa-anel), elementos mais ou menos constantes nas produções do LAPETT, comparecem aqui. O barroco dos *FRAGMENTO(s)* retorna com o *Stabat Mater Dolorosa*, de Pergolesi<sup>22</sup>.

Dan Silveira ensina-nos, a todos, seus alunos que somos, o que é uma ação cênica. Seu jogo com camisetas coloridas é hipnotizante e genial, na medida em que transforma uma ação banal e, a priori, nada performática em algo precioso. Uma consciência ímpar dos movimentos, inclusive dos mais ínfimos, que deixa a plateia, tomada, no seu bolso. Outros dançarinos até tentam chamar a nossa atenção, mas, neste momento, ela é toda dele.

De resto, *FRAGMENTO(S)* parece coreografar *ipsis litteris* o poema “Resíduo”<sup>23</sup>, de Carlos Drummond de Andrade, de que cito parte, apenas: “De tudo ficou um pouco/Do meu medo. Do teu asco./ Dos gritos gagos. Da rosa/ ficou um pouco.”.

---

<sup>22</sup> Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), compositor barroco italiano.

<sup>23</sup> O poema integra o livro *A rosa do povo* (1945).

## 2.5 CAMINHOS (1998-2017) [2017-2019]

*Caminhos*, em sua versão *Lecture Performance*, foi o primeiro espetáculo do LAPETT a que assisti. Lembro-me da impressão que me causou o gigantismo artístico de Sajo no palco e a beleza de uma certa relação mãe-filha que, ali, se estabelecia em cena aberta.

Rever a peça, hoje, traz alegrias e dissabores. Bonito ver Sajo e Banov plantando o LAPETT, cujos frutos colhemos agora; o Brasil profundo que se insinua nas danças ancestrais ao som de percussões; e o flerte com o desequilíbrio da dança sobre os panos. Sajo gosta, mesmo, do risco, daquilo que beira à imperfeição, do bailarino que se lança sem rede proteção. Por outro lado, o trezinho brasileiro, em vermelho fauvista, recorda-nos, irremediavelmente, do genocídio em curso no país. Um trem de sangue, ao som imponente e bruto dum Villa-Lobos. As saudades que Sajo sentia do Brasil, nos anos 1990, na Alemanha, contempla-nos a todos, que moramos aqui, hoje. Saudades de um país de que se orgulhar, de um país que deu certo, de um país que fez brotar gente da altura de uma Sajonara Pereira. Exilados, estamos todos procurando e não há sequer uma lanterna à mão.

## 2.6 Gestos Transitantes [2019-2020]

*Gestos...* tinha, já, estreado e eu não consegui assistir, pois estava em São Paulo. Perguntei, curioso, a um colega que assistira, de que se tratava, e ele, então, me respondeu: “Sei não, rapaz, eles são muito amigos, sabe? Conhecem-se muito profundamente uns aos outros.”. Com efeito, o espetáculo trata de amizade e parte de uma experiência de deslocamento, uma residência artística em Piracicaba, que só fez aprofundar as relações de afeto entre os bailarinos e a coreógrafa e que transborda para o palco.

Quem quiser entender a ideia de música como *partner* – algo que, a priori, parece mero jogo de palavras – deve assistir aos três solos de *Gestos...* Em seu bailado

com “Nunca”<sup>24</sup> – música de Lupi (um gaúcho como Sajo), na voz sublime de Adriana Calcanhotto – Nadya refrata, na repetição, a agressividade da letra; arrasta-se no chão, qual Petra Von Kant<sup>25</sup>; e, num pequeno gesto (transitante) com os dedos da mão, mostra, a quem estiver atento, alguém que se vai. O Tanztheater parece feito destas pequenas grandes coisas... Ametonyo Silva dança, com um “Carinhoso”<sup>26</sup> estrangeirado e belo, sobre um pano, lembrando o equilíbrio periclitante dos *Caminhos* (1998). É a sua infância na Paraíba que ele, aqui, reencontra, e o abraço que dá em Banov<sup>27</sup> é tão sentido e amplo que nos afeta profundamente. Luiza, ao som de “Summertime”<sup>28</sup>, faz uma mulher trôpega e alterada, que parece extraída dos quadrinhos de Maitena<sup>29</sup> e das peças de Pina Bausch. Pouco depois, volta a ser professora (doutora) no momento metalinguístico do espetáculo, instigando o público a criar figuras para o moderno.

Na leitura que fazem do soneto de Vinícius<sup>30</sup>, a agressividade, apenas levemente sugerida no poema, aparece, aqui e ali, na partitura corporal. A difonia de Sainkho Namtchylak<sup>31</sup> é bem transposta numa alternância de relaxamento e tensão. Os jogos, tradicionais, das duas dançarinas retomam o lúdico tão caro a Sajo. Na cena ao som de João Gilberto, Amê, sensualíssimo, rebola o Brasil profundo e convoca-nos a desejar. Ao fim, o LAPETT, ou parte dele, caminha para o indefinido e nos pergunta: “e agora?”. Luz cai em resistência.

O espetáculo em *Campos Expandidos* tem grandes acertos. Valoriza o pequeno gesto mais que os movimentos maiores e rápidos, respondendo, assim, muito bem, às limitações da videochamada. A trilha que era, já, encantadora, ganha tônus, com a eleição de “Devagarinho 2.0”<sup>32</sup>, como *leitmotiv*. Demorei, pessoalmente, a notar o recurso ao preto-e-branco, sinal de que, salvo engano, é coerente com a proposta da

---

<sup>24</sup> “Nunca”, canção do compositor Lupicínio Rodrigues (1914-1974), gravada, em 1952, pela poderosa Dircinha Batista (1922-1999).

<sup>25</sup> Personagem do filme *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant* (1972), do cineasta alemão Rainer Werner Fassbinder (1946-1982).

<sup>26</sup> Canção de Pixinguinha e João de Barro, interpretada por Rita Payes, Elisabeth Roma, Joan Chamorro Jo Krause.

<sup>27</sup> Luiza Banov.

<sup>28</sup> Canção de George e Ira Gershwin, interpretada por Andrea Motis, Joan Chamorro Quintet & Scott Hamilton.

<sup>29</sup> Maitena Burundarena (1962-), cartunista argentina, autora da série *Mulheres alteradas*.

<sup>30</sup> “Soneto da separação”, escrito por Vinícius de Moraes (1913-1980), em 1938.

<sup>31</sup> Canção “Order to survive” (2000).

<sup>32</sup> Composta e interpretada por Illy, Baco Exu do Blues, Arnaldo Antunes.

peça e não apenas adorno estético. A versão pandêmica e virtual dos *Gestos...* fez-me a mim, um incrédulo das potencialidades do digital, acreditar que a poesia é, sim, possível. “Summertime”, por exemplo, ao confundir passado e presente, ganha outras ressonâncias. E que coisa linda ver janelas se abrindo para a plateia dançar! Que glória ouvir Sajo recitando e estar tão próximo à respiração ofegante dos dançarinos. O Mix da saudade, ao fim, diz do que todos sentimos.

## 2.7 1º de ABRIL [2019-2020]

1º de Abril trata de um quotidiano absurdo - “April, April – der macht, was er will!”<sup>33</sup>, diz um ditado alemão – e de um “estado de jogo”, diria Ryngaert<sup>34</sup>, que mais e mais se perde. Nina quer que nos lembremos de seu nome, como a personagem da mitológica Regina Advento no *Sweet Mambo*<sup>35</sup>, de Bausch. Elas, talvez, queiram esquecer ou já se tenham esquecido, aliás. O solo de Ü von Haus e os duos são quase obscenos no que revelam de uma solidão autoimputada e dos desejos sempre faltosos de todos nós. No dia primeiro de abril, a gente brinca muito, até mesmo de dizer a verdade. E nem a sabedoria popular, distorcida na peça, pode servir de norte. Estamos todos perdidos, brincando de ser e desejar. No “Olodum”, aparece um Brasil em diálogo com o mundo, em rito e jogo. Nas danças das mulheres e dos homens, as questões de gênero surgem menos sisudas, mais brincantes e leves. Na cena final, ensaia-se o cinema-mudo das nossas obsessões (“*Tout le jour, toute la nuit*”<sup>36</sup>). Calma, calma, meu coração: é primeiro de abril e, amanhã, tudo volta ao a-normal.

Sajo soube explorar bem as memórias corpóreas de seus bailarinos. O início da peça é um típico, mas relido, “andar pelo espaço” que inicia, quase sempre, as aulas de teatro. A melhor corredora do grupo é Lilian<sup>37</sup>. Ela corre como uma moleca, solta, precisa, bela. E isto é dela. Seu jeito todo próprio de atuar. A cena dos ditos populares – momento de palavra dirigida ao público, como em muitos espetáculos de Pina, aliás

---

<sup>33</sup> Em tradução libérrima: “Abril, abril – ele faz o que bem entende!”.

<sup>34</sup> Jean-Pierre Ryngaert (1945-), teórico e diretor teatral francês.

<sup>35</sup> Espetáculo de 2008, o penúltimo dirigido por Pina Bausch.

<sup>36</sup> Trecho da canção “Night and Day”, de Cole Porter, interpretada, em francês, pelos Comedian Harmonists.

<sup>37</sup> Lilian Gomes.



– diz, também e muito, da relação dos atores com o teatro, de que o popular armorial de João Marcelino, o universo *drag queen* de Ü von Haus e o desequilíbrio estético (questionado por Robson<sup>38</sup> e autorizado por Sajo) de João Mariz são exemplos.

No trabalho criativo, foram desenvolvidas improvisações e composições de partituras. Lembro-me de propostas do grupo vetadas por Sajo (nas cenas “Olodum” e “Contact Improvisation”, sobretudo), outras que foram prontamente aceitas e ainda outras que foram modificadas pela coreógrafa. Os duos, cheios de (des)encontros, de Diego Camelo e João Marcelino, bem como o de Lilian e Jady<sup>39</sup>, por exemplo, são criações dos bailarinos, apenas dirigidas por Sajo.

Lembro-me de uma cena curiosa e que retoma, d’algum modo, a discussão, antes feita, sobre transmissão. Sajo pediu às *atrizesbailarinas* que sambassem ao som de “É com este que vou”<sup>40</sup> e ficou surpresa à beça, ao notar que faziam um samba reto e contido, sem mexer muito a cabeça. Elas, sem que isto tivesse sido pedido, sambavam ao estilo da Dança Teatral de extração alemã. A estrutura, pois, da “língua estrangeira” fora aprendida. O resto é sotaque e silêncio...

Em 1º de Abril, fiquei responsável pela sonoplastia: um exercício de criatividade, na medida em que exige precisão e sinergia com o grupo; e de humildade, pois ficava atrás do pano, uma das posições de palco que mais ensinam o ator, o diretor e o dramaturgo. O som comunica, quando toca a plateia no instante exato e no volume certo. Da minha mesa, eu comunicava afetos, pois, ainda que os sons não tivessem sido compostos ou escolhidos por mim, cabia-me dar-lhes curso, dizer com eles, torná-los meus. Encarei com profissionalismo o meu ofício, certo de que estava contribuindo com o grupo, algo muito nutritivo e lisonjeiro para mim, como é, também, trabalhar com pessoas cordatas, como Robson Lourenço, e minuciosas como Ametonyo Silva.

Foi-me especialmente difícil ser tão preciso quanto desejava. O computador, às vezes, não respondia com a rapidez de que gostaria e os *fade out* não podem atrasar as entradas da cena seguinte. Quando, contudo, o som coincidia com o movimento, criava-se certa sublimidade e o meu trabalho estava (bem) concluído.

---

<sup>38</sup> Robson Lourenço, assistente de coreografia do espetáculo.

<sup>39</sup> Jady Bonifácio.

<sup>40</sup> Canção de Pedro Walde Caetano, interpretada por Elis Regina.

### 3 Para não concluir

A pergunta formulada, ao final dos *Gestos Transitantes* (“e agora, LAPETT?”) recebeu, já, respostas do grupo, desde que a pandemia obrigou-nos a mudar totalmente nossos projetos artísticos e não só. Os *Campos Expandidos* e o vídeo “#criandonaquarentena” apontam para uma direção que o Laboratório será, talvez, compelido a seguir. Mas os desafios são inúmeros, a começar pelo domínio da linguagem audiovisual, da estética das videoconferências e da própria videodança. Como fazer artes da presença sem presença? Como humanizar a máquina? Como dar livre curso ao afeto, base dos trabalhos do grupo, num contexto de distanciamento? São questões em aberto, já, em parte, respondidas, mas há, por certo, muito mais a investigar.

Vivo como nunca, o LAPETT chega, enfim, a uma década de existência, com um estilo claramente identificável, um histórico de credibilidade, amigos e admiradores espalhados pelo mundo todo, e cheio de planos pela frente. Acima de tudo, parece-me que o Laboratório faz teatro universitário, em maiúsculas, como deve(ria) ser, sem concessões. É seu, talvez, grande mérito. Vida longa!

Em nome do grupo de que fiz e faço, afetivamente, parte, quero agradecer a todos os que contribuíram com essa jornada – integrantes, convidados, público, mas, sobretudo, a sua fundadora, diretora e coreógrafa, Sajo Pereira, cujo nome faço questão de grafar com jota, para citar Susanne Linke, que assim o escreve, mas, também e principalmente, porque é a minha letra inicial, o que sela uma parceria bonita entre nós, para até quando for. O pintor Eugène Delacroix disse, certa feita, do compositor Frederic Chopin que este era o artista mais verdadeiro que conhecera e um dos poucos que podiam ser idolatrados e admirados.<sup>41</sup> Não encontrei nada mais preciso para me referir a Sajo. Ela que, com sua vocalidade contralto e corporeidade pujante, me ensinou a andar, me ensinou a dizer com o corpo. Ela com quem tenho uma afinidade artística impressionante, visto que, a nós, não interessa o teatro engajado, politizado, com suas palavras de ordem obviadas e febricitantes, mas o

---

<sup>41</sup> “J’ai des tête-à-tête à perte de vue avec Chopin, que j’aime beaucoup...c’est le plus vrai artiste que j’aie rencontré. Il est de ceux en petit nombre qu’on peut admirer et estimer.” (DELACROIX, 1936, p. 262-263).

Estético, que é político, lírico e, cada vez mais, preciso. Ela, que é correlato de uma mãe para mim.

Obrigado, Sajo pela oportunidade que me deu, pela vida que insuflou em mim. Eu não participo de grupos virtuais (e muito pouco dos sociais, você sabe), mas estou do seu lado, cão fiel e devotado que sou. Gosto, mesmo, muito de você.

“Te mando retalhos e amor”<sup>42</sup>

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANOV, Luiza. **Dança Teatral**: reflexões sobre a poética do movimento e seus entrelaços. Dissertação de Mestrado, UNICAMP, 2011.

BANOV, Luiza. **Grafias da dança em deslocamento** – experiência, memória e transmissibilidade. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Comunicações e Artes, USP. 2020.

CREPSCHI, João André Brandão. **Uivo, de Allen Ginsberg**: uma análise do imaginário. 2017. 1 recurso online (149 p.). Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/322712>. Acesso em: 2 jun. 2021.

LAUNAY, Isabelle. A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação. Trad. de Ana Teixeira. **Dança**: revista do programa de Pós-graduação em dança. Salvador, v. 2, 2013.

NHUR, Andréia. O vírus moderno: olhares sobre a experiência do LAPETT. In: PEREIRA, Sayonara; OLIVARES, Leticia; (Org.). **Trajetórias em construção**: Escritos cênicos dos pesquisadores do LAPETT. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

PEREIRA, Sayonara. **Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO**. São Paulo: Editora Annablume, 2010.

PEREIRA, Sayonara. **ENSAIOS**: das experiências com o LAPETT e outros rastros... Tese de livre-docência. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2020.

---

<sup>42</sup> Trecho de uma carta de Caio Fernando Abreu, endereçada, em 1993, a Adriana Calcanhotto, de quem, aliás, Sajo é fã.



**ANEXOS**

## PESQUISAS ORIENTADAS EM ANDAMENTO / CONCLUÍDAS – 2011-2021

Nome/ Nível/Período	Título	Bolsa
<b>1. Luiza R. F. Banov</b> Mestrado 2009-2011 (UNICAMP) Doutorado 2016-2020	Dança Teatral: reflexões sobre a poética do movimento e seus entrelaços Grafias da dança em deslocamento: memória, experiência e transmissibilidade	FAPESP -
<b>2. Marina Milito de Medeiros</b> Mestrado 2010-2012 (UNICAMP)	A utilização do gestual cotidiano em Kontakthof, de Pina Bausch, dançado por três gerações	-
<b>3. Kalisy Cabeda</b> Mestrado 2012-2014	Dramaturgia Corporal: Em busca de um corpo virtual	FAPESP
<b>4. Leticia M. Olivares Rodrigues (Leticia Olivares)</b> Mestrado 2012-2014	Em um corpo só: crônicas de uma atriz-pesquisadora em contato com a tradição do Odin Teatret	CAPES
<b>5. Vanessa Macedo</b> Doutorado 2012-2016	Pulsção da obra: dramaturgia nas práticas contemporâneas de dança	CAPES / FAPESP
<b>6. Rafael Sertori</b> Iniciação Científica 2012-2013 Mestrado 2014-2016	Um olhar teatral sobre o gesto na peça "Sweet Mambo" de Pina Bausch O intérprete-criador e seus dispositivos para a criação em dança: um diálogo com artistas da dança da cidade de São Paulo	FAPESP FAPESP
<b>7. João Paulo Pedote</b> Iniciação Científica 2012-2013	Expressividade teatral no diálogo do Butoh e Ausdruckstanz	FAPESP
<b>8. Marina Xisto</b> Iniciação Científica 2012-2013	O tratamento do Gesto pelo Tanztheater	CAPES
<b>9. Marcela Pereyra Páez</b> Iniciação Científica 2012-2013	A Relação entre Indivíduo e Coletivo na criação do solo de dança	PIBIC/USP
<b>10. Ladyane Vieira</b> Tutoria Acadêmico-científica 2012	A experiência trazida para a vivência do ator, a partir de práticas desenvolvidas pelo LAPETT	USP
<b>11. Thais Sodré</b> Tutoria Acadêmico-científica 2012	Pontos de intersecção entre dança e teatro: um caminho para a potencialização do movimento e a presentificação do corpo em cena.	USP
<b>12. Ametonyo Silva</b> Tutoria Acadêmico-científica 2013	Os caminhos em um processo criativo com o LAPETT	USP
<b>13. Maíra do Nascimento</b> Tutoria Acadêmico-científica 2013	O ator-bailarino: teatro e dança num só corpo (e alma) - O Teatro que aprende com a dança	USP
<b>14. Karina Barbosa da Silva</b> Tutoria Acadêmico-científica 2013	O "experenciar" no processo de criação da peça "Unterweg(s)" do LAPETT	USP
<b>15. Daiana Felix Pereira</b> Doutorado 2014-2018	(Des) armando jogos corpo-vocais: experiências com atoresbailarinos	CAPES
<b>16. Nadya Moretto D Almeida</b> Mestrado 2014-2016	Ishii Kaoru - Um estudo através da experiência	CAPES

Doutorado 2017 - em andamento	Estéticas de co-existências - Flashes de memória em cena	Bolsa sanduíche CAPES Hamburg Universität
<b>17. Danilo Silveira</b> Mestrado 2015-2017 Doutorado 2018 - em andamento	Entre o Orto e o Ocaso: o mover insistente como estratégia de sobrevivência na criação em dança CORPO TATEADO: íntimos olhares sobre estados corporais na criação em dança	CAPES -
<b>18. Carla Ávila</b> Doutorado 2015-2019	"Corpografias Afro-orientadas e Ameríndias": cartografias de processos de criação em Dança Teatro Brasileira	-
<b>19. Daniel Silva Costa</b> Doutorado 2015-2019	Corpo Mnemônico: encruzilhando corporalidades populares brasileiras e histórias de vida num(a) giro(a) performativo(a) decolonial	CAPES
<b>20. Sofia Vilasboas Slomp</b> Doutorado 2016-2020	Danças em Exposição: travessias do teatro ao museu	Bolsa sanduíche CNPq Universidade Paris 8
<b>21. Wesley Fernandes</b> Mestrado 2016-2018	Da proposição à ação de uma ópera coreográfica: uma autoetnografia.	-
<b>22. Profa. Dra. Juliana M. R. de Moraes</b> Pós doutorado 2017	Coreografia, performance e Instalação: organização do espaço-tempo pela imbricação corpo-obra	-
<b>23. Luciano Mendes de Jesus</b> Doutorado 2016 - em andamento	Transcrições de tradições: presença e movência de elementos de africanidades em cenas contemporâneas	CAPES
<b>24. Marcelo Moacyr</b> Doutorado 2016 - em andamento	Corpos na Cena: A partir dos solos de dança do Grupo Humus	Cooperação DINTER USP- UFS - CAPES
<b>25. Aline Serzedello Vilaça</b> Doutorado 2016 - em andamento	Menino 111 do solo a(o) frente: <i>Dançovivências</i> em um Estado que extermina a juventude negra	Cooperação DINTER USP- UFS
<b>26. Profa. Dra. Karina Campos de Almeida</b> Pós-doutorado 2019-2021	Por uma lógica do corpo: cinestesia e coreografia na criação em videodança	-
<b>27. Eduardo Hiroshi Yoshimura Ü VON HAUS</b> TCC 2018-2019	"77" A construção de um álbum pop como autoetnografia d(x) artista	-
<b>28. Ísis Arrais Padilha</b> Mestrado 2020 - em andamento	Dimitris Papaioannou e o Tempo Abordagem complexa do ritmo na encenação contemporânea	CAPES
<b>29. Prof. Dr. Robson Lourenço</b> Pós-doutorado 2020 - em andamento	Narrativas sistêmicas em passado-presente: transmissão e conhecimento anatomo-cinesiológico em tríade voltados para a prática do balé	PART-USP
<b>30. Camila Mora</b> TCC - 2020-2021	Daquilo que é coletivo e íntimo. Caderno do tcc	-

<b>31. Caio da Silva Ferreira</b> TCC - 2020-2021	Missa de Sete Cores - ensaio para uma festa cênica no ambiente virtual	-
<b>32. Thiago Prado Neri</b> Iniciação Científica 2020 –2021	A dança nos tempos da catástrofe: reflexões em tanztheater e pandemia	PIBIC/CAPES
<b>33. Isabel Monteiro</b> TCC-2021 em andamento	Corpo em Diáspora	-
<b>34. Lilian Gomes</b> (Co-orientadora) - TCC 2021 - em andamento	Poesia do movimento: investigação acerca de uma oficina online de dança teatral para adultos	-
<b>35. Flávia Corrêa Trapp</b> Iniciação científica 2021	A importância(s) da dança na direção de atores	-
<b>36. João Gabriel Alves Ferreira</b> Iniciação Científica 2021	Top Rock, Footwork e Freeze. Elementos do Break Dance analisados	PIBIC/CAPES

## PRODUÇÕES CÊNICAS COM O LAPETT – 2011-2020

<b>Peça</b>	<b>Versão</b>	<b>Elenco</b>	<b>Assistência/Técnica</b>
<b>Momento(s) de Silêncio</b>	2011	João Paulo Pedote, Letícia Vaz Araújo, Marcela Paéz, Mayra Coelho, Marina Milito, Rafael Sertori.	Letícia Olivares (Assistência Cênica e Vocalidades)  Bárbara Lins (Sonoridades)  Felipe Boquimpani (Desenho de Luz)
<b>Momento(s) de Silêncio</b>	2012	Bárbara Lins, João Paulo Pedote, Letícia Vaz Araújo, Marcela Paéz, Mayra Coelho, Marina Milito, Rafael Sertori.	Letícia Olivares (Assistência Cênica, Vocalidades e Sonoridades)  Felipe Boquimpani (Desenho de Luz)
<b>UNTERWEG(S)</b>	2013	Letícia Vaz Araújo, Marcela Paéz, Nadya Moretto, Rafael Sertori.	Letícia Olivares (Assistência Cênica e Vocalidades)  Ametonyo Silva (Sonoridades)  Felipe Boquimpani (Desenho de Luz)
<b>UNTERWEG(S)</b>	2014	Letícia Vaz Araújo, Nadya Moretto, Rafael Sertori.	Letícia Olivares (Assistência cênica e Vocalidades)  Ametonyo Silva (Sonoridades)  Felipe Boquimpani (Desenho de Luz)  Paola Bertolini (Operação de Luz)
<b>VÃO(S)</b>	2015	Ametonyo Silva, Danilo Silveira, Eduardo Yoshimura (Ü von Haus), Nadya Moretto, Nina Ricci.	Letícia Oliveira (Sonoridades)  Felipe Boquimpani (Desenho de Luz)



<b>VÃO(S)</b>	2016	Ametonyo Silva, Danilo Silveira, Eduardo Yoshimura (Ü von Haus), Nadya Moretto, Nina Ricci.	Leticia Oliveira (Sonoridades e Operação de Luz)  Felipe Boquimpani (Desenho de Luz)
<b>Fragmento(s)</b>	2017	Ametonyo Silva, Danilo Silveira, Diego Camelo, Eduardo Yoshimura (Ü von Haus), Nina Ricci.	Christian Martins (Sonoridades)  Leticia Oliveira (Desenho de Luz)
<b>CAMINHOS</b>  <b>1998-2017</b>  <b>Transmissibilidade</b>	2017	Luiza Banov, Sayonara Pereira.	Ametonyo Silva (Sonoridades)  Danilo Silveira (Sonoridades)  Luana Joia/Lucas Rosario Joia (Operação de Luz)  Leticia Oliveira (Operação de Luz)  Afonso Costa (Releitura do Desenho de Luz Original de Franco Mari - 1998)
<b>Lecture/ Performance</b>  <b>CAMINHOS</b>  (versão curta)	2018	Luiza Banov, Sayonara Pereira.	Ametonyo Silva (Sonoridades, Visualidades, Desenho de Luz)  Danilo Silveira (Sonoridades, Visualidades)  Nadya Moretto (Visualidades)  Nina Ricci (Visualidades)
<b>Lecture / Performance</b>  <b>CAMINHOS</b>  (versão longa)	2019	Luiza Banov, Sayonara Pereira.	Ametonyo Silva (Sonoridades, Visualidades, Desenho de Luz)

		<b>Em parceria com o Núcleo Dédalos/Piracicaba</b>	Eduardo Joli (Sonoridades) Maíra do Nascimento (Desenho de Luz)
<b>Lecture - Vídeo-Performance</b>	2020	Luiza Banov, Sayonara Pereira.	Eduardo Yoshimura/Ü von Haus (Edição de Vídeos)
<b>CAMINHOS</b>		<b>Em parceria com o Núcleo Dédalos/Piracicaba</b>	
<b>Gestos Transitantes</b>	2019	Ametonyo Silva, Luiza Banov, Nadya Moretto.	Eduardo Joli (Sonoridades & Visualidades) Maíra do Nascimento (Desenho de Luz) Nina Ricci (Artes Gráficas)
<b>Gestos Transitantes</b>	2020	Ametonyo Silva, Luiza Banov, Manoella Brunelli, Nadya Moretto.	Gravado em maio, durante a quarentena do COVID-19.
<b>Vídeo</b>		<b>Em parceria com o Núcleo Dédalos/Piracicaba</b>	Sayonara Pereira (Direção Geral)
<b># Do que você tem Saúdade?</b>			Ametonyo Silva, Luiza Banov, Nadya Moretto (Realização) Ametonyo Silva (Edição) Eduardo Joli (Sonoridades/Edição)
<b>Gestos Transitantes</b>	2020	Ametonyo Silva, Luiza Banov, Nadya Moretto.	Sayonara Pereira (Direção Geral)
<b>Virtualizando</b>		Diferentes ações através de plataformas virtuais	Ametonyo Silva, Luiza Banov, Nadya Moretto (Realização) Ametonyo Silva (Edição) Eduardo Joli (Sonoridades)
		<b>Em parceria com o Núcleo Dédalos/Piracicaba</b>	

<p><b>Gestos Transitantes</b></p> <p><b>Em Campos Expandidos</b></p>	<p>2021</p>	<p>Ametonyo Silva, Luiza Banov, Nadya Moretto.</p> <p>Pelo ZOOM – <b>Temporada pela Lei Aldir Blanc</b></p> <p><b>Em parceria com o Núcleo Dédalos/Piracicaba</b></p>	<p>Sayonara Pereira (Direção Geral)</p> <p>Ametonyo Silva, Luiza Banov, Nadya Moretto (Realização)</p> <p>Ametonyo Silva (Edição)</p> <p>Eduardo Joli (Sonoridades)</p> <p>Nina Ricci (Artes Gráficas)</p> <p>Mateus Fávero (T.I.)</p>
<p><b>1º De ABRIL</b></p>	<p>2019</p>	<p>Ü von Haus (Eduardo Yoshimura), Nina Ricci, Diego Camelo, Jady Salviano, &amp; Lilian Gomes, Isabel Monteiro, Luana Joia/Lucas Rosario Joia, João Marcelino, João Gabriel Mariz, Thiago Prado Neri, Breno Furini, Lucas Abner.</p>	<p>Robson Lourenço (Assistência Coreográfica)</p> <p>João Crepschi (Sonoridades)</p> <p>Ametonyo Silva (Desenho de Luz)</p>
<p><b>1º De ABRIL</b></p>	<p>2020</p>	<p>Ü von Haus (Eduardo Yoshimura), Nina Ricci, Diego Camelo, Jady Salviano, &amp; Lilian Gomes, Isabel Monteiro, Lucas Rosario Joia, João Marcelino, João Gabriel Mariz, Breno Furini, Lucas Abner.</p>	<p>Robson Lourenço (Assistência Coreográfica)</p> <p>João Crepschi (Sonoridades)</p> <p>Ametonyo Silva (Desenho de Luz)</p>
<p><b>1º De ABRIL</b></p> <p><b>Vídeo</b></p> <p><b>#criandonaquarentena</b></p>	<p>2020</p>	<p>Ü von Haus (Eduardo Yoshimura), Nina Ricci, Diego Camelo, Jady Salviano, &amp; Lilian Gomes, Isabel Monteiro, Lucas Rosario Joia, João Marcelino, João Gabriel Mariz, Breno Furini, Lucas Abner.</p>	<p>Gravado em abril, durante a quarentena do COVID-19.</p> <p>Sayonara Pereira (Direção Geral)</p> <p>Nina Ricci &amp; Ü von Haus (Realização)</p> <p>DJ Dolores Oslodum 2004 - Domínio Público (Música)</p>

<p><b>1º De ABRIL</b> <b>Em virtualidade(s)</b></p>	<p>2021</p>	<p>Ü von Haus (Eduardo Yoshimura), Nina Ricci, Diego Camelo, Jady Salviano, &amp; Lilian Gomes, Isabel MonteiroLucas Rosario Joia, Lucas Abner, Barbara Freitas, Flávia Trapp.</p>	<p>Robson Lourenço (Assistência Coreográfica)</p>
---	-------------	--	---

Direção Geral e Coreografia de todas as produções: **Sayonara Pereira**

## INTEGRANTES DO LAPETT ENTRE 2011 E 2021

Os integrantes que possuem o asterisco (\*) à frente do seu nome fazem parte do núcleo principal do LAPETT e são os pesquisadores que têm uma atuação mais destacada na liderança dos projetos que estamos gestando, ou já estão criando novos projetos e convidando algum integrante do LAPETT para fazer parte.

NOME	PERÍODO QUE INTEGROU	FUNÇÃO	SITUAÇÃO ATUAL
<b>Afonso Costa</b>	1º 2014/ 2º 2017	Estagiário/Juniors	-
<b>Alice Máximo</b>	1º 2014/ 2º 2018-2019-I	Estagiária/Atrizbailarina	-
<b>Aline S. Vilaça</b>	2018-atual	Doutoranda - DINTER (UFS)/ Pesquisadora	<b>Doutoranda</b>
<b>Amanda Massucci Batista</b>	2014	Estagiária	-
<b>*Ametonyo Silva</b>	2013-atual	Monitoria (PEEG)/Tecnologias/ Atorbailarino-solista/ Pesquisador	<b>Intérprete criador Pesquisador</b>
<b>Bárbara Lins</b>	2011-2013	Atrizbailarina	-
<b>Barbara Freitas</b>	2021	Estagiária/Juniors	<b>Atrizbailarina</b>
<b>Breno Furini</b>	2019-II-2020	Estagiário/Juniors	-
<b>Caio da Silva Ferreira</b>	2020	TCC	-
<b>Camila Moro</b>	1º 2014/ 2º 2019-2020	Estagiária/Juniors  TCC	-
<b>Camila Silva</b>	2014	Estagiária	-
<b>Carina Nagibe</b>	2021	Pesquisadora	<b>Persquisadora</b>
<b>Carla Ávila</b>	2015-2018	Doutoranda/Pesquisadora	-
<b>Christian Martins</b>	2016-2018	Estagiário/Tecnologias	-

<b>Daiana Felix</b> (Dáda Felix)	2014-2018	Doutoranda (CAPES)/ Pesquisadora/ Técnica vocal para o grupo	-
<b>Daniel Costa</b>	2015-2019	Doutorando (CAPES) /Pesquisador	-
<b>Danilo Silveira</b>	2014-2018/ atual	Atorbailarino/ Mestrado (CAPES)/ (PAE)/Doutorando/ Pesquisador	<b>Doutorando</b>
<b>David Silva</b>	2017-II/2018-I  2021	Estagiário/Juniors/(PEEG)  TCC	<b>TCC</b>
<b>Diego Camelo</b>	2016-2021	Atorbailarino	-
<b>Eduardo Joli</b>	2019-atual	Sonoridades & Visualidades	<b>Sonoridades &amp; Visualidades</b>
<b>* Eduardo Yoshimura/ Ü von Haus</b>	2014-atual	Atorbailarino/Videomaker	<b>Atorbailarino Pesquisador</b>
<b>Flávia Corrêa Trapp</b>	2021	Estagiária/Juniors/  IC	<b>Atrizbailarina Pesquisadora</b>
<b>Felipe Boquimpani</b>	2011-2014	Desenhista de Luz	-
<b>Giulia Martini</b>	2015	Estagiária/Videomaker	-
<b>Isabel Monteiro</b>	2018-atual	Estagiária/Juniors/ Atrizbailarina/Pesquisadora/ TCC	<b>Atrizbailarina Pesquisadora</b>
<b>Isabele Coser</b>	2017-II	Estagiária	-
<b>Ísis Padilha</b>	2020-atual	<i>Mestrade</i> (CNPq) - Pesquisa e Monitoria PAE - Vocalidades	<b>Pesquisa e Monitoria</b>
<b>Jady Bonifácio</b>	2018-atual	Estagiária/Atrizbailarina	<b>Atrizbailarina</b>
<b>João Crepschi</b>	2019-atual	Estagiário/Sonoplasta	<b>Pesquisador</b>
<b>João Paulo Pedote (JP)</b>	2011-2013	Iniciação Científica (FAPESP)/ Atorbailarino	-
<b>João Marcelino</b>	2018-II -2020	Estagiário/Juniors	-
<b>João Gabriel Mariz</b>	2018-II- 2020	Estagiário/Juniors/Produtor	-

<b>João Gabriel Ferreira</b>	2021	IC (CNPq)	<b>Pesquisador</b>
<b>José Pedro F. Ferraz</b>	2018-II	Estagiário/Juniors	-
<b>Juliana Moraes</b>	2017	Pós-doutorado	-
<b>Kalisy Cabeda</b>	2012-2013	Mestrado (FAPESP) Pesquisadora/Atrizbailarina	-
<b>Karina Almeida</b>	2018-atual	Pós-doutorado	<b>Pesquisadora</b>
<b>Karina Barbosa da Silva</b>	2013	Tutoria Científica (Bolsista)	-
<b>Ladyane Vieira</b>	2012	Tutoria Científica (Bolsista)	-
<b>Letícia Vaz Araújo</b>	2011-2015	Monitoria (PEEG)/ Atrizbailarina	-
<b>Letícia M. Olivares Rodrigues (Letícia Olivares)</b>	2011-atual	Mestrado (CAPES) (PAE)/Assistente Direção/Vocalidades/Revisora/Editora/ Pesquisadora	<b>Pesquisadora/Revisora/Editora</b>
<b>Letícia Oliveira</b>	2016-2018	Tecnologias/Estagiária/ UNESP	-
<b>Lilian Gomes</b>	2018-atual	Estagiária/Atrizbailarina/ TCC	<b>Atrizbailarina/Pesquisadora</b>
<b>Luana Joia/ Lucas Rosário Joia</b>	1ª 2014-I/ 2ª 2017-atual	Estágio/Tecnologias/Juniors/ Monitoria (PEEG)/ Produtor/Atorbailarino/ Pesquisador	<b>Atorbailarino</b>
<b>Lucas Abner</b>	2019-II-atual	Estagiário/Juniors/ Atorbailarino	<b>Atorbailarino</b>
<b>Lucas Machado</b>	2017	Estagiário	-
<b>Luciano de Jesus</b>	2018-atual	Doutorando (CAPES)/ (PAE)/ Pesquisador	<b>Doutorando</b>
<b>*Luiza Banov</b>	2011-atual	Mestrado (FAPESP)/Doutora/ Pesquisadora/Bailarina solista	<b>Intérprete criadora Pesquisadora</b>
<b>Maike Rinne</b>	2012-2013	Atrizbailarina/Intercambista Alemanha	-
<b>Mariana Brum</b>	2014	Estagiária	-
<b>Marina Milito</b>	2011-2013	Mestre UNICAMP/Atrizbailarina	-

<b>Marina Vitti</b>	2018-I	Estagiária	-
<b>Marina Xisto</b>	2013-2014	Iniciação Científica (PIBIC)/ Estagiária	-
<b>Marcela Carbone</b>	2011-I	Estagiária	-
<b>Marcela Paez</b>	2011-2013	Iniciação Científica (PIBIC)/ Atrizbailarina	-
<b>Marcelo Moacyr</b>	2018-atual	Doutorando (DINTER)/UFS	<b>Doutorando</b>
<b>Maria Fernanda Machado</b>	2016-II-2017-I	Estagiária	-
<b>Marissel Marques</b>	2013	Bacharel Dança UNICAMP/ Estagiária	-
<b>Maíra do Nascimento</b>	2013// 2019- atual	Tutoria Científica (Bolsista)/ Desenhista de luz	<b>Desenhista de luz</b>
<b>Mayra Coelho</b>	2011-2013	Atrizbailarina	-
<b>*Nadya Moretto</b>	2013-atual	Mestrado (CAPES)/Doutoranda (CAPES- Sanduiche) /(PAE)/ Pesquisadora/Bailarina solista	<b>Intérprete criadora Pesquisadora</b>
<b>Nicolas Iso</b>	2012	Estagiário	-
<b>*Nina Ricci</b>	2014-atual	Atrizbailarina/Pesquisadora	<b>Atrizbailarina/P esquisadora</b>
<b>Olívia Teixeira</b>	2013-II	Aluna (PEEG)	-
<b>Otávio Arantes do Nascimento</b>	2013	Musicista/Arranjador	-
<b>Rafael Sertori</b>	2011-2016	Iniciação Científica (FAPESP)/ Mestrado (FAPESP)/(PAE)/ Pesquisador/Atorbailarino	-
<b>*Robson Lourenço</b>	2019-atual	Pós doutorando/Pesquisador/ Assistente de Coreografia	<b>Pesquisador Assistente de coreografia</b>
<b>*Sayonara Pereira</b>	2011-atual	Diretora/Pesquisadora/ Coreógrafa	<b>Diretora Pesquisadora</b>
<b>Sofia V. Slomp</b>	2016-atual	Doutora (CNPq-Sanduiche) / (PAE)/Pesquisadora	<b>Pesquisadora</b>



<b>Thiago Prado Neri</b>	2019-atual	Estagiário/Juniors/IC- Iniciação Científica (CAPES)	<b>Pesquisador Atorbailarino</b>
<b>Thais Sodré</b>	2012	Tutoria Científica (Bolsista)	-
<b>Vanessa Macedo</b>	2012-2016	Doutorado (FAPESP) /(PAE)/ Preparação Corporal/Pesquisador	-
<b>Wesley Fernandes</b>	2016-2018	Mestrado/Pesquisador	-

Atualização: setembro. 2021



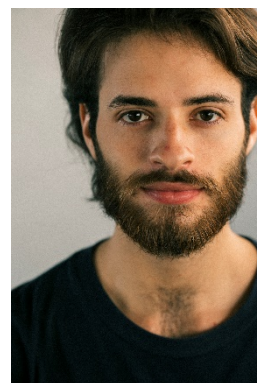
# **BIOGRAFIAS**



**Aline Serzedello Vilaça** (1989). Jazzista. Doutoranda do PPGAC-ECA-USP/SP. Professora substituta do Curso de Licenciatura em Dança da FEFD-UFG/GO (2021). Mestre em Culturas Populares pela UFS/SE. Mestre em Relações Étnico-raciais pelo CEFET/RJ. Especialista em Educação para as Relações Étnico-Raciais pela UNIAFRO-UFOP/MG. Licenciada e Bacharel em Dança pela Universidade Federal de Viçosa - UFV. Coordenadora do Projeto de Extensão JazzcomJazz - UFG. As áreas de interesse são Danças negras; Composição coreográfica; Jazz; Relações raciais; Antirracismo; Processos de ensino-aprendizagem. E-mail: [serzedelloserzedello@ufg.br](mailto:serzedelloserzedello@ufg.br)

**Ametonyo Silva** (1994), paraibano que vive em São Paulo, é artista do corpo e navega por entre as fronteiras da dança e do teatro. Formado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo, cria, atualmente, em diálogo com artistas do LAPETT, do Núcleo Dédalos e dos Heterônimos Coletivos de Teatro. Assistente de direção no projeto “Territórios de Resistência” coordenado pela diretora Maria Thaís em parceria com o Museu do Ipiranga (SP). Também é educador nas Fábricas de Cultura da Zona Leste de SP.

E-mail: [ametonyo@hotmail.com](mailto:ametonyo@hotmail.com)

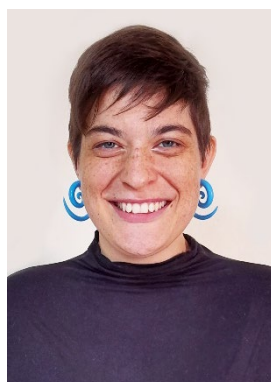


**Daiana Felix Pereira (Dáda Felix-1977)** é doutora pela Escola de Comunicação e Artes - USP, no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas; mestre em Educação; especialista em Economia da Cultura; bacharel em Música - Regência Coral e Ciência Política. Atualmente, é professora na Fundação das Artes de São Caetano do Sul - FASCS e integrante do Coletivo Preta Performance/SP.

E-mail: [dada\\_felix30@hotmail.com](mailto:dada_felix30@hotmail.com)

**Danilo Silveira** (1986) Doutorando e mestre em Artes Cênicas pela USP e pós-graduado em Dança pela UFBA, é graduado em Dança pela UNESPAR e graduado em Teatro pela UNISO (2008). Estudou Dança na UMayor em Santiago, Chile. Atualmente, é professor do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da UNESPAR.

E-mail: [danilosilveira86@gmail.com](mailto:danosilveira86@gmail.com)



**Ísis Arrais Padilha (Zi Arrais - 1993).** *Mestrade* (2020) no PPGAC-ECA-USP, onde também se graduou (2017) na habilitação de direção teatral. Integra os grupos de Pesquisa LAPETT e Hop Musical e integrou a 10ª Turma do Núcleo de Dramaturgia do SESI-British Council (2018). Pesquisa o ritmo como potência criativa na direção teatral, performance e dramaturgia. E-mail: [ziarraisteatro@gmail.com](mailto:ziarraisteatro@gmail.com)

**João Crepschi** (1989) foi, entre 2000 e 2007, residente do Teatro Estadual de Araras, sob a orientação de Paulo de Moraes. cursou, na Unicamp, Letras (2011), Estudos Literários (2017) e Mestrado em Teoria e História Literária (2017), e, na UFScar, especializou-se em “Discurso e Leitura de Imagem” (2013). Em 2019, iniciou o bacharelado em Artes Cênicas, na USP. Atualmente, dialoga com o LAPETT, acompanhando suas produções. E-mail: [joao.crepschi@gmail.com](mailto:joao.crepschi@gmail.com)





**Karina Campos de Almeida** (1984). Artista da dança, pós-doutoranda na Escola de Comunicações e Artes da USP, sob supervisão da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sayonara Pereira. Mestre e doutora em Artes da Cena pela UNICAMP. Coordenadora do Mestrado Profissional em Artes da Cena e da pós-graduação em Corpo: Dança, Teatro e Performance na Escola Superior de Artes Célia Helena/São Paulo. E-mail: [kadanca@gmail.com](mailto:kadanca@gmail.com)

**Luciano Mendes de Jesus** (1975) pesquisa, cria e leciona na interface entre teatro e música. É bacharel em Artes Cênicas (UNICAMP), técnico em Percussão Popular (EMESP), mestre em Música e doutorando em Artes Cênicas (ambos pela USP). Colaborou no *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Coordena a ação artística Ponte Elemento Per, desenvolvendo a Plataforma Garimpar em Minas Negras Cantos de Diamante. E-mail: [mridangan@yahoo.com.br](mailto:mridangan@yahoo.com.br)



**Luiza R. F. Banov** (1985) é doutora em Artes pela Escola de Comunicação e Artes ECA/USP (2020), mestre em Artes (2011) pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), bacharel (2006) e licenciada (2007) pela mesma universidade. Atua como bailarina, pesquisadora, intérprete, criadora, gestora de projeto e docente. Pré treinadora em GYROTONIC® e GYROKINESIS®, dirige o **Núcleo Dédalos** de pesquisa de/em movimento. Coordena o grupo de pesquisa Pé de Dança da Faculdade Rudolf Steiner, que tem como foco investigativo as relações da dança no âmbito antropológico. Integra o LAPETT (Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades) desde 2011. E-mail: [luizarfb@gmail.com](mailto:luizarfb@gmail.com)

**Marcelo Moacyr** (1953) é diretor, coreógrafo, iluminador, professor multidisciplinar do Departamento de Dança da Universidade Federal de Sergipe - UFS, com ênfase em análise crítica, técnicas corporais e estudos coreológicos. Doutorando na ECA-USP. Mestre em Artes pelo City College of New York. Graduado pelo Laban Centre for Movement and Dance- Londres. Especialização em Artes com ênfase em Coreografia e Análise do Movimento. Professor especializado na técnica de Martha Graham. Vencedor de vários prêmios com mais de 70 coreografias produzidas no Brasil e no exterior. E-mail: [marcelo.moacyr1@gmail.com](mailto:marcelo.moacyr1@gmail.com)



**Nadya Moretto D'Almeida** (1983), bailarina, professora e pesquisadora. É bacharel em Dança pela UNICAMP e mestre em Artes Cênicas pela USP, onde também desenvolve seu doutorado, tendo realizado o estágio doutoral em 2020 na Universidade de Hamburgo (Alemanha). Desde 2013, integra o LAPETT, onde colabora como intérprete-criadora e pesquisadora. Em 2019, passou a colaborar com o Núcleo Dédalos-Piracicaba. Pesquisa, em especial, obras que revisitam ou dialogam com artistas da dança moderna e pós-moderna da Europa, Estados Unidos, Japão e Brasil. E-mail: [morettonadya@gmail.com](mailto:morettonadya@gmail.com)

**Nina Ricci** (1995) é artista cuiabana, escreve afetos com poesia, dança, teatro, vídeo e o que mais o corpo chamar. Licenciada em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo, integra, há oito anos, na ECA-USP, o Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades (LAPETT), dançando nos espetáculos *Vão(s)* (2015), *Fragmento(s)* (2017) e *1° De Abril* (2019-2021), dirigidos por Sayonara Pereira. E-mail: [ninamericci@gmail.com](mailto:ninamericci@gmail.com)





**Robson Lourenço** (1969) é artista da dança, pesquisador e educador. Doutor em Artes da Cena pela UNICAMP, atualmente, é pós-doutorando no PPGAC e professor-colaborador no CAC, ambos na ECA-USP. Trabalhou durante quinze anos no Balé da Cidade de São Paulo, também atuou no Programa Vocacional e na Escola de Dança de São Paulo – todas instituições públicas culturais da cidade. Foi professor dos Cursos de Dança, Teatro e Naturologia da Universidade Anhembi Morumbi de 2009 a 2019, quando atuou também na pesquisa e extensão da instituição. E-mail: [lourencorobson@uol.com.br](mailto:lourencorobson@uol.com.br)

**Sayonara Pereira** (Sayô Pereira -1960). Professora livre-docente e pesquisadora de dança moderna e composição coreográfica na Universidade de São Paulo, onde dirige o grupo de pesquisas cênicas LAPETT-ECA-CNPq desde 2011. Pós-doutorada pela Freie Universität Berlin, Alemanha (2016) e pela UNICAMP (2009), onde também concluiu o doutorado (2007). É pedagoga em dança pela Hochschule Für Musik und Tanz-Köln, Alemanha (2003). Foi aluna convidada pela coreógrafa Susanne Linke para estudar na Folkwang Hochschule-Essen, Alemanha, na época dirigida por Pina Bausch. Nesse país, atuou como bailarina e coreógrafa durante 19 anos (1985-2004). Em 2020, foi professora visitante na Universität Hamburg UHH, Alemanha. Na cena independente brasileira, tem participado de projetos com o Núcleo Dédalos (Piracicaba), Nave Gris (São Paulo) e o Terpsí Teatro de Dança (Porto Alegre). E-mail: [sayopereira@usp.br](mailto:sayopereira@usp.br)



**Sofia Vilasboas Slomp** (1984). Atriz, professora e pesquisadora. Graduada em Psicologia (PUC-RS) e em Teatro-Bacharelado (UFRGS). Mestra em Arts du spectacle, Arts de la scène pela Université Paris 8 (França) e pela Université Libre de Bruxelles (Bélgica), com bolsa de estudo pelo Programa Europeu Erasmus Mundus (2014). Doutora em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (2021), com bolsa sanduíche pelo CNPq no Departamento de dança da Université Paris 8. E-mail: [vilasboas.slomp@gmail.com](mailto:vilasboas.slomp@gmail.com)



São Paulo  
2021

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO