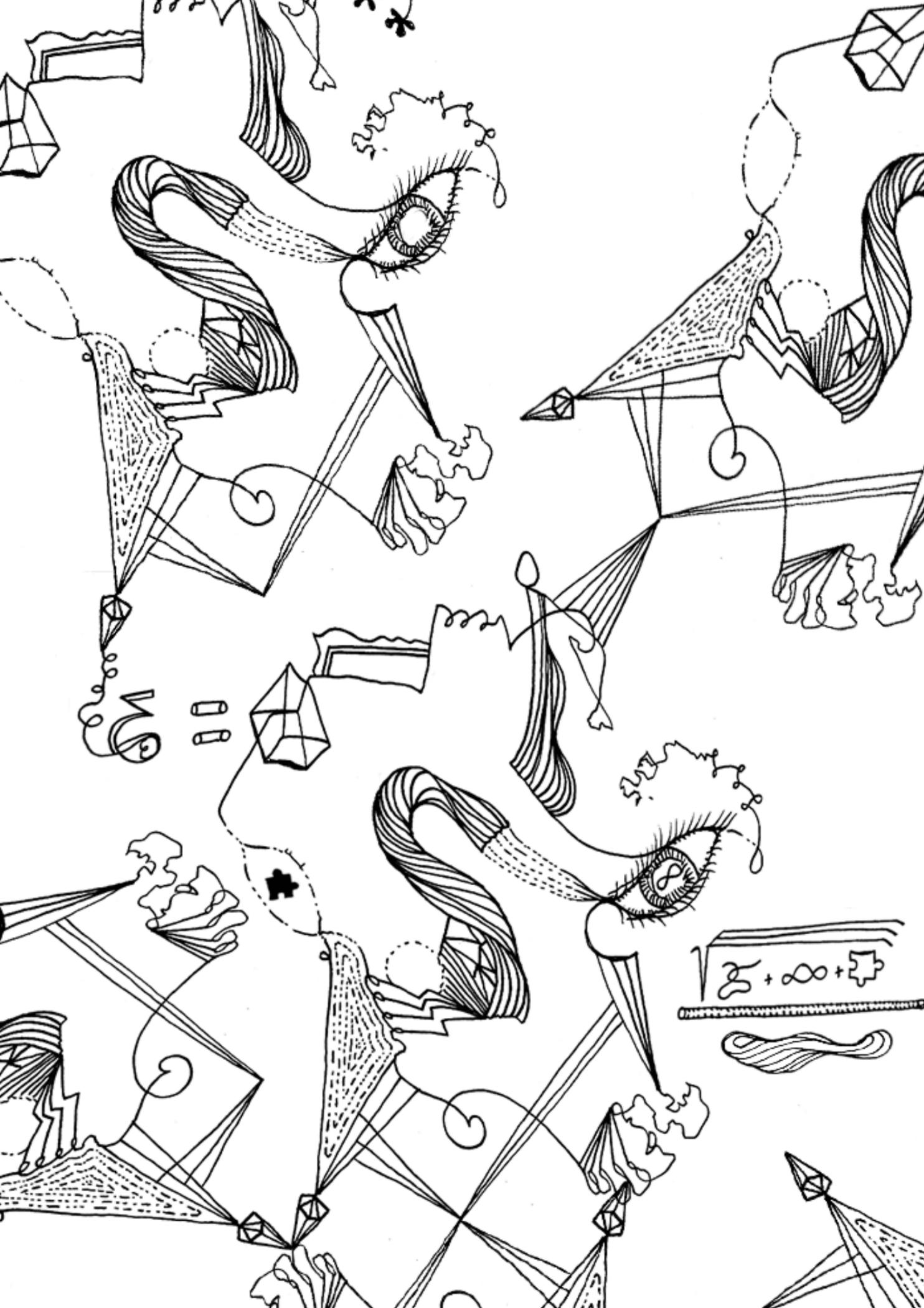




Rumos  
Itaú Cultural

Cartografia  
Rumos Itaú Cultural Dança  
2012-2014

Formação e Criação



**CARTOGRAFIA  
RUMOS ITAÚ CULTURAL  
DANÇA  
2012-2014**

**ORGANIZADORAS**

Christine Greiner  
Cristina Espírito Santo  
Sonia Sobral

SÃO PAULO, 2014

Realização



**Itaú  
cultural**

*Rumos*  
Itaú Cultural

Ministério da  
Cultura

GOVERNO FEDERAL  
**BRASIL**  
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA

# Sumário

Apresentação

Programa Rumos Dança

## 1 Criação

Pesquisa e Criação em Dança – Emergência, Coerência e Ritual  
*Alejandro Ahmed*

A Dança e as Crianças  
*Lilian Vilella*

Acionamentos em Criação  
*Lenira P. Rengel*

No Movimento da Piracema: Reflexões sobre a Prática  
de Dramaturgista  
*Silvia Soter*

## 2 Formação

Esse Acontecimento Vai Se Dar em Silêncio  
*Marcelo Evelyn*

Um Olhar sobre os Formadores  
*Alexandre Molina e Rita Aquino*

Possíveis Conexões entre Dança e Universidade  
*Giancarlo Martins*

## 3 Encontros e Conversas

*Giancarlo Martins entrevista Marila Velloso*

*Sandra Meyer entrevista Jussara Xavier*

*Dameres D’Arc entrevista João Fernandes*

*Angela Souza entrevista Erivelto Viana*

*Angela Nolf entrevista Adriana Grechi*

## 4 Atravessamentos

Vivência de Afetos e Abrigo de Perguntas  
*Roberta Ramos*

A Arte de Territorializar e Criar Vida  
*Christine Greiner*

O Lago Congelado da Cultura dos Editais à Dança  
no Brasil em Diálogo com Thomas Hobbes  
*Ana Teixeira*

## 5 Projetos

## 6 Biografias

## 7 Videos

# Programa Rumos Dança

O **Rumos Itaú Cultural** foi criado em 1997 e, desde então, é o principal meio de apoio do Itaú Cultural à arte e à cultura brasileiras. O programa **Rumos Dança** foi estruturado, no fim de 1999, com o objetivo de mapear a dança contemporânea brasileira: a produção artística e o contexto cultural dos locais onde as obras foram criadas. Em 2000, foram apresentados os resultados da primeira edição e assim seguiu-se a cada três anos. Em 2013, o programa foi encerrado, em sua quinta edição.

Além das bolsas de pesquisa, o Rumos Dança caracterizou-se por reunir uma equipe de pesquisadores de 13 universidades brasileiras e criar uma espécie de laboratório de mapeamento e pesquisa em dança, que se estendeu até 2010. O programa também se distinguiu pela distribuição de informação e foi, ainda, o primeiro edital no Brasil a apoiar a pesquisa e a realização de videodança.

Algumas mudanças aconteceram no decorrer de uma década e esse histórico está registrado na coleção *Cartografia da Dança*, uma série de publicações com os registros e as reflexões de cada edição.

Contudo, a última edição trouxe mudanças mais profundas, pois não se dedicou exclusivamente à dança contemporânea e apoiou-se nas questões em torno da formação e, nesse sentido, abriu novas carteiras de apoio: uma bolsa exclusiva de dança para crianças, que fomentou a produção dirigida ao público infantil; uma bolsa destinada a artistas que necessitassem de residência de criação; uma direcionada a formadores, entendendo como formador não só o professor formal ou informal, mas projetos que cumprem um papel de formação em determinado local; e, finalmente, a bolsa de criação que, desde o início, caracterizou o Rumos Dança.

Esta publicação pretende dar conta não apenas do que aconteceu no encontro – que trouxe os resultados do apoio, no mês de junho de 2013 –, mas refletir a partir das necessidades criadas pelas discussões. Esta foi uma edição especial, pois ao mesmo tempo ampliou sua abrangência de atuação e debate, encerrou um ciclo de cinco programas, e isso lhe concedeu um sentimento de revisão e de comemoração.

Em 15 anos, o Rumos Dança apoiou a pesquisa e/ou criação de 136 trabalhos coreográficos, 12 videodanças, construiu uma base de dados nacional, publicou três livros – acompanhados por uma série de DVDs distribuídos gratuitamente para acervos de educação e arte de todo país –, produziu ensaios fotográficos, cinco mostras nacionais – reunindo sempre mais de cem participantes, entre artistas, produtores, professores –, articulou redes e a difusão desses trabalhos em diversas regiões do Brasil.

Tudo isso é possível quantificar. Mas o mais potente, e talvez mais perene, é o que não se pode medir, o que decorreu das criações, dos encontros entre artistas, da circulação dos trabalhos, da distribuição dos livros, dos debates, do que estava dentro e do que não estava, do que ativamos e aprendemos, do que nos lembramos, do que foi subvertido, do que convergiu e divergiu, dos sentidos criados entre tudo isso.

O mais incomensurável talvez seja a força e o privilégio do trabalho em conjunto e de equipe. São muitas pessoas, no Itaú Cultural e de fora dele, que trabalham na realização do Rumos.

O momento agora é outro. Em 2013, o Rumos Itaú Cultural empreendeu mudanças estruturais e profundas em seus conceitos e suas ações. Resultado do diálogo entre artistas, produtores, pesquisadores, cientistas e gestores da instituição, chegou-se a uma estrutura que, independentemente da área de expressão ou do campo de reflexão, aposta numa ação menos tradicional de apoio ao desenvolvimento da arte e da cultura brasileiras.

Ao mesmo tempo que preparamos um projeto sobre o legado do Rumos Dança, com o mesmo entusiasmo iniciamos parcerias com os artistas e os produtores contemplados no novo Rumos. Isso nos dá a oportunidade de pensar, ao mesmo tempo, 15 anos de dança no Brasil e de estar aberto ao que está chegando.

**Sonia Sobral – Núcleo de Artes Cênicas**  
**Equipe Rumos Dança**  
**Itaú Cultural**

# Apresentação

Os encontros que acontecem durante o Rumos Dança são sempre mobilizadores. Como não existe no Brasil outra oportunidade para reunir artistas e pesquisadores de dança de todo o país, nestas situações tudo aflora de maneira singular e intensa: os desafios, os problemas, as carências e as experiências mais instigantes.

O objetivo desta publicação é compartilhar um pouco de tudo isso, mas também apontar os desdobramentos do programa. Assim, os textos dos colaboradores refletem muito do que se passou nos encontros e nas apresentações do **Rumos Dança 2013**, mas não se restringem ao evento.

Há reflexões sobre os temas que mereceram mais destaque, como a formação em dança (dentro e fora das instituições); os modos de criação; os diferentes entendimentos (e desentendimentos) do que seria uma pesquisa, um treinamento; a transmissão de experiências e metodologias de ensino; as estratégias políticas para abrir espaços, lidar com alteridades e dispositivos de poder, entre muitas outras discussões.

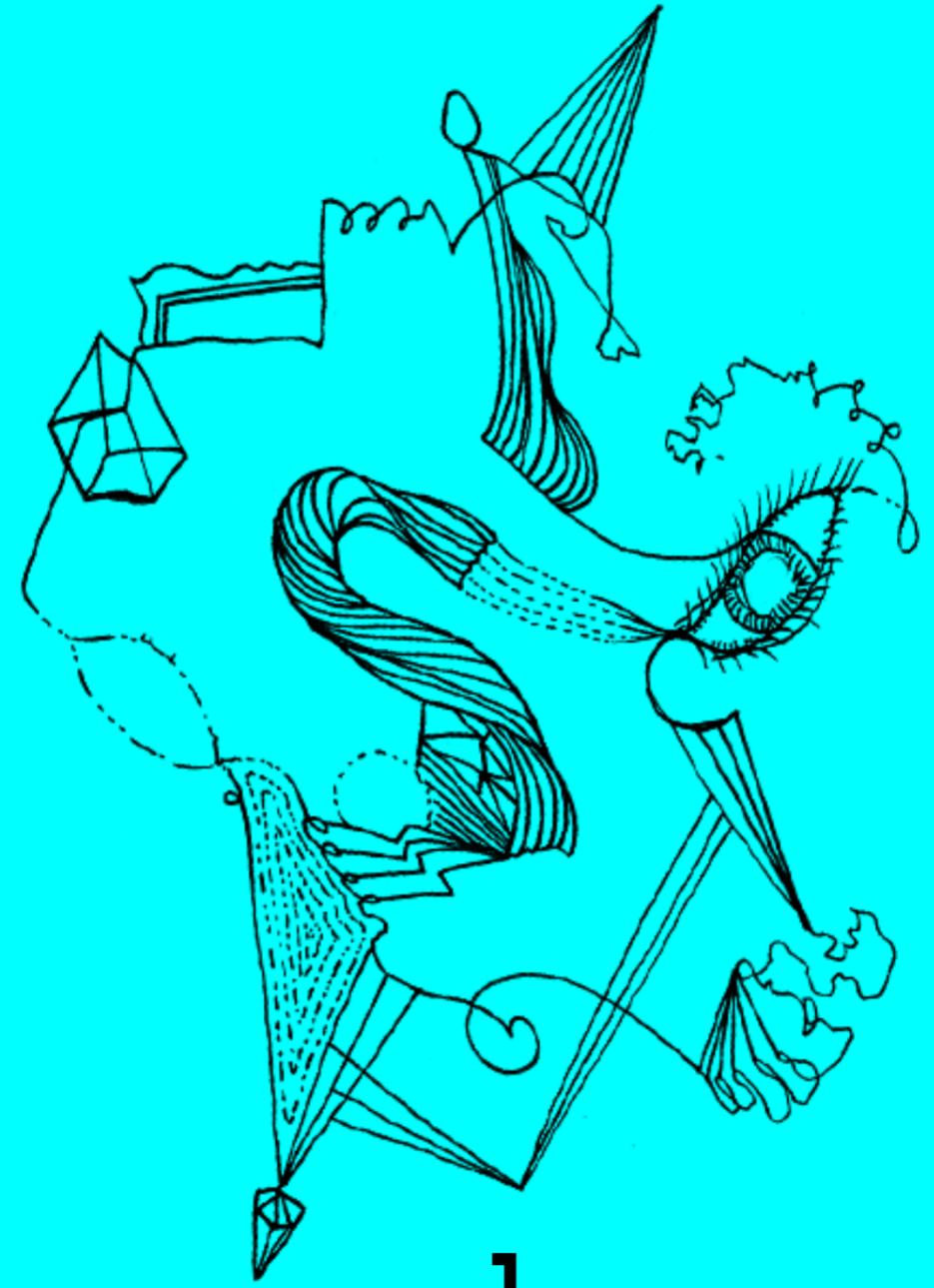
Os textos dos autores convidados a colaborar com esta publicação também não seguem sempre o mesmo formato. Há testemunhos e depoimentos, manifestos, entrevistas, textos poéticos, relatos e ensaios acadêmicos.

Esta não uniformidade já havia marcado o perfil do evento e, por isso, foi preservada nas reflexões que emergiram da preciosa oportunidade de estar junto, cada qual com sua singularidade, apresentando as especificidades de seus contextos.

Nos últimos anos, diversos filósofos e poetas demonstraram que o decorrer do tempo está submetido a uma ordem imperiosa que, muitas vezes, nos priva da potência do tempo presente. E é preciso tomar cuidado com isso. Todas as narrativas sobre a espera têm chegado à mesma conclusão: a ameaça tácita que nos espreita é deixar de acreditar no que podemos fazer, seguindo com aquilo que sempre fizemos, mesmo sem saber por que continuar. Para romper esse fluxo, é preciso dar visibilidade a algumas situações excepcionais que desafiam a apatia, o narcisismo e a inapetência pela ação.

Para muitos de nós, foi isso que representou o **Rumos Dança 2013**. Foi assim que compartilhamos a sensação de que talvez seja o momento de voltar a acreditar.

**Christine Greiner, Cristina Espírito Santo e Sonia Sobral**  
**organizadoras**



1

Criação

# Pesquisa e criação em dança - Emergência, coerência e ritual

*Alejandro Ahmed*

**P**esquisar é submeter-se a um labirinto transitório de questionamentos e pistas. O labirinto se instaura por escolha de quem o objetiva como caminho, no qual corredores e paredes se formulam por meio da própria investigação.

Pesquisar é uma deriva. Uma disponibilidade no tempo e com o tempo. Não é cortejar a novidade. Não tem como ser a solidificação de uma identidade. Pesquisar é tratar identidade como entropia.

Um processo não de ordenamento, mas de desorientação. Uma deriva na qual bússola, embarcação e meio são um corpo só. Uma fusão num crescente de transformação, moldada nas correlações e no trânsito entre funções das variáveis implicadas. Uma reinvenção.

A necessidade de se reinventar não é uma fuga. É um mergulho no próprio tempo, trilhando as pistas da nossa própria mudança. Nos vestígios desta dissipação transformadora de energia encontramos verdadeiras reinvenções de nós mesmos e nos potencializamos como criadores.

A criação é como uma clareira no meio da tempestade labirinto da pesquisa. Um desvendamento em suspensão no tempo que segue seu curso.

Criação é emergência.

Emergência viabilizada apenas na deriva/disponibilidade para outros trajetos. Aqueles apontados no percorrer do labirinto de pistas.

O processo de criação é um percurso originado na disponibilidade da pesquisa.

Pesquisa é compromisso. Sem promessas. Engajamento.

Minha pesquisa é uma experiência continuada junto ao Grupo Cena 11.

Nestes 20 anos à frente da companhia me guiou o compromisso de desvendar territórios específicos ainda desconhecidos. Este percurso é um ato de criação, formação e investigação. Um constante equalizar vida, história e tempo.

Criamos 12 “obras coreográficas” de dança como pontos de estabilidade de uma trilha calcada na pesquisa entendendo a dança como área de conhecimento.

Encontramos a dança como um campo específico no qual determinadas hipóteses podem ser formuladas e operar novos encontros com campos de conhecimento correlatos.

Esta trajetória redefiniu a ideia de corpo no campo de operação do Cena 11. O corpo assume diferentes funções na construção de coerência com cada ambiente proposto a cada trabalho.

Corpo como sujeito e objeto dele mesmo. Tecnologia como continuidade do corpo, seu fenótipo estendido. Corpo coisa. Corpo vodu.

Uma técnica específica foi desenvolvida para encontrar a viabilidade dessas definições como tecnologias de movimentação. Uma tecnologia para modos de controle do movimento que nomeamos de “percepção física”.

Este andamento da pesquisa só se tornou possível pela continuidade de um elenco que, ao investigar, treinar e criar proposições teórico-artísticas, a transforma numa ferramenta no corpo e do corpo que a instaura. Essas ferramentas são objetos de compartilhamento constante da companhia com quem a acessa para trocas ou coproduções de conhecimento, aumentando, assim, o potencial da rede cognitiva gerada por esses encontros.

Pesquisar se revelou no próprio fazer.

Uma curiosidade urgente de percorrer um questionamento. Fazer uma pergunta. Instaurar um vácuo que começa a ser preenchido por uma cartografia que se modifica constantemente e que, em determinado lugar no tempo, se mostra como um princípio estável. Um padrão que indica ter um formato e uma função de relações coerentes. Um design.

Território. Labirinto. Pesquisa. Cena 11. Criação. Tempo. Emergência.

Emergência é um fenômeno de formação de padrões complexos a partir de interações simples. Sem destino ou causa direta.

A propriedade emergente em si é comumente imprevisível e imprecendente.

Na emergência a autoria é correlacional.

Emergência é criação. Criação assim não é assinatura, é um modo remoto de organizar relações entre funções e formatos.

Autoria é um acordo temporário. Criar um terreno de exploração.

Pesquisa e método. Uma maneira de se disponibilizar as emergências.

Como parte de um método para criar ambientes de pesquisa e criação, escolhemos dar um nome às primeiras pistas e questionamentos que territorializam as fronteiras do que seria o mapa inicial de uma obra. O nome é um lugar de acesso à aparência deste mapa. Todas as minhas obras coreográficas foram nomeadas no início de seu processo de investigação.

Começamos nomeando e um questionamento se torna um território. Um mapa amplo, um labirinto. Uma nova deriva.

No nome temos alguns padrões simples que começamos a trabalhar. Na inter-relação entre esses padrões simples, correlações complexas emergem e fazemos escolhas, nos adaptamos ao ambiente que surge, tomamos novos caminhos, alinhamos formatos a funções. Coerência como emergência.

Design. Um território nomeado. Nome próprio de autoria emergencial. Suspensão no tempo.

Para operar no ambiente nomeado o corpo elabora habilidades.

Técnica é o modo de tornar viável a emergência no corpo. Modo de controle de movimento. O lugar de como operar uma tecnologia. A tecnologia de produzir reinvenções na relação entre gravidade, corpo e chão. Metáforas cunhadas em acontecimentos. A ficção não é mentira, é fato e expansão.

Uma extensão da realidade. Trânsito entre natureza e cultura.

Técnica e treinamento. A emoção como músculo treinável e operante na ação tal qual um impulso para realizar um salto. Reorientar suas habilidades músculo-esquelético-emocionais de defesa, prescindindo dos artifícios comuns à proteção. Disponibilidade como recurso para atenuar uma colisão. Mudar um verbo. Renomear por assimetria de função e familiaridade de formato.

Deliberar o movimento por causalidade espalhada. Observar o outro e não criar modelos. Treinar o mover para dar continuidade à capacidade adaptativa, a novos contextos de existência.

Nomeando designamos novos ambientes e pesquisamos para desvendar corpos capazes de os instaurarem.

*Violência. SKINNERBOX. Pequenas Frestas de Ficção sobre Realidade Insistente. SIM> Ações Integradas de Consentimento para Ocupação e Resistência. Carta de Amor ao Inimigo. Sobre Expectativas e Promessas.* Nomes de obras do Grupo Cena 11

*Violência* foi a obra na qual o grupo se territorializou nele mesmo. Encontrou uma possibilidade identitária e nela continuou a desvendar os labirintos que apontam para o que pesquisamos hoje.

Violência, substantivo feminino. Nome próprio. Uma coreografia. Antonin Artaud e a violentação da percepção. Um corpo virtuoso na falha. Palhaço de videogame. O chão vermelho e o vidro. Vitrine e escudo. Vaidade e queda. Não é um acidente nem um boneco. É uma coisa/corpo com nome. Coisa/pessoa.

Um corpo sujeito/objeto. O corpo vodu.

*Corpo Vodou* – propõem a ideia de violentação da percepção do outro considerando como metáfora o boneco vodu:

O boneco é o bailarino, os movimentos são as agulhas, o objeto do “feitiço” é o corpo do espectador.

*SKINNERBOX* foi realizada por meio de um projeto de pesquisa nomeado de Projeto *SKR*. Por meio de procedimentos teórico-práticos e parcerias interdisciplinares, a coreografia propõe a ideia de liberdade baseada em disciplina e regra.

Em *SKINNERBOX* a liberdade se revela num modo de operar, um jogo no qual regras são criadas para solicitar ao corpo seu modo de jogar.

Em *Pequenas Frestas de Ficção sobre Realidade Insistente*, a dança procura meios para perceber-se real. Ficção e realidade intercalam seus lugares e assim contam histórias. Peso e desequilíbrio como recurso de antivaldade, a autoria da ação divide assinaturas entre gravidade, ossos, músculos, cérebros e espectadores.

Dança como vestígio. Dança para não ter poder. Tempo para entendermos o tempo.

*SIM> Ações Integradas de Consentimento para Ocupação e Resistência* é um lugar para uma coreografia imaterial. Público e bailarinos dividem o mesmo ambiente, no qual as tensões entre uma escultura de movimento no espaço realizada pelos performers e a posição do público em função desta escultura é o objeto coreográfico, assimétrico e imaterial. Uma situação coreográfica.

*Carta de Amor ao Inimigo* questiona o que é estar junto e instaura um novo ambiente para definir coreografia no campo do Cena 11. A necessidade generativa das ações coreográficas leva o corpo e o modo de controle de seu movimento para um estado de disponibilidade e inevitabilidade que traz a instabilidade como materialidade para a interdependência de opostos.

*Sobre Expectativas e Promessas* é uma ida sem volta. Identidade como entropia. Um lugar de

desaparecimento e vestígio.

E, em todo esse tempo, pesquisa e criação caminharam juntas.

Uma dança em pesquisa revela pistas de novas possibilidades de existência. Recombinações que deslocam os padrões familiares para outras funções e outros formatos.

Um corpo em questionamento não é um corpo em estado de dúvida. A condição para um estado presente de ação é perceber, decidir e controlar. Um corpo em questionamento navega nessas três ações sem linearidade ou lugar fixo numa hierarquia de funções. Perceber, decidir e controlar estão em sincronia, fusão e redefinição mútua.

Observar uma proposição em questionamento, um projeto de pesquisa, não é apostar em certezas futuras, mas apontar o olhar para o tipo de pergunta que emerge daquele corpo, projeto ou procedimento. O tipo de pergunta indica novas possibilidades de entendimento de mundo, qualidades adaptativas e posicionamentos éticos. É necessário estar atento às nossas familiaridades, nossos limites de entendimento e nossos filtros de categorização ético-estética.

Por vezes somos pegos de surpresa na nossa segurança classificadora de mundos e rapidamente nomeamos antes de poder conhecer. É preciso estar disponível, mudar a maneira de aprender. Permitir que a informação seja um lugar de autonomia e não de domínio de saber.

Observar o outro é perguntar para o outro. Estar aberto para um novo vocabulário, por vezes feito com caracteres que parecemos conhecer, mas em que a combinação não nos é nada familiar. Como tentar entender uma nova língua?

Olhar para o outro é uma possibilidade de se reinventar.

A ideia de ser atravessado e modificado a todo instante pelo tempo implica nosso reconhecimento das mudanças que irreversivelmente nos transformam a cada segundo. Perceber as pistas dessas mudanças é poder acompanhar nosso conhecer e estar disposto para o mundo que muda e nos modifica.

A identidade como entropia propõe à nossa percepção que ela esteja aberta. Esta relação pode engendrar uma habilidade invisível e treinável. Uma habilidade fantasma. Vestígio, memória e conhecimento atuando em uma reconstrução constante de nós mesmos, com a função de não entrarmos no amortecimento de pensar que estamos prontos, fixos e previsíveis. Um interesse em buscar na instabilidade um retrato do tempo. Não um frame recortado, mas um mapa de possibilidades. Modos de incerteza.

Esta incerteza tem aparências precisas e organizações transitórias. Uma habilidade fantasma talvez seja um modo de existência e de controle em estados de instabilidade. Técnica vinculada às propriedades de instaurar coerência via emergência. Sua materialidade é uma tecnologia para modos de entendimento do tempo. Podemos presumir sua invisibilidade tendo como pressuposto que seu modo de atuar publicamente, aparência, é imprevisível no seu formato, mas exato no desígnio de sua função a cada problema proposto. A habilidade fantasma não pode ser capturada como imagem, apenas como princípio. E para tanto é necessário o seu estar no tempo. Nosso estar no tempo. Um atributo da presença.

A presença como ação de perceber e produzir no tempo, com o tempo. Inventar tempo. Presença como ritual. Ritual que suspende o que foi e o que vai. Um modo de construir no tempo, o tempo de cada coisa afirmando seu agora, agora e agora.

Pesquisar não é o que podemos capturar, mas o olhar para as mudanças decorrentes das presenças que nos atravessam e provocam nosso corpo a responder a isso.

# A dança e as crianças

**Lilian Vilela**

**A** criança compartilha o mesmo mundo do adulto: vê, percebe, vive o mundo em sua própria perspectiva, sim, mas no mesmo mundo. E, nesse mundo compartilhado, andam acontecendo coisas incríveis no âmbito das artes.

Saber delas, apropriar-se dessas coisas incríveis é uma interessante contribuição que o adulto pode fazer, por meio da iniciação a uma educação estética, possibilitando à criança transitar no campo da arte contemporânea. (MACHADO, 2010, p. 117-118)

O programa Rumos Itaú Cultural Dança, em sua quinta edição (2012-2014), encerrou um ciclo de editais de apoio direto à dança. Nesta mesma edição, promoveu a abertura de uma carteira específica e inédita na instituição: o apoio à criação de espetáculos de dança para crianças.

Num total de 62 inscritos, projetos de 15 diferentes estados do país foram selecionados para apoio e participação na *Mostra Rumos Itaú Cultural Dança*<sup>1</sup>, seis na carteira de espetáculos de dança para crianças: *Parquear*, do Dança Multiplex (MG); *EmQuanta*, do Núcleo Quanta (SP); *Guia Improvável para Corpos Mutantes*, de Airton Tomazzoni (RS); *Ninhos – Performance para Grandes Pequenos*, da Balangandança Cia. (SP); *Um Pedacinho do Buraco*, de Elizabeth Finger (PR); e *Clowndrinhos*, da Lamira Cia. (TO).

A abertura pontual de uma carteira específica de apoio e a decorrente inserção de espetáculos de dança para crianças dentro da mostra profissional *Rumos Dança* foi reflexo do interesse crescente por parte de artistas da dança neste segmento investigativo, da preocupação com a formação de público para a dança e da constatação do crescimento de espetáculos de dança dessa natureza e sua circulação no Brasil nos últimos anos.

*Senta que lá vem história...*

Em termos históricos, há 20 anos não se ouvia falar em dança cênica para crianças no Brasil. Pouco se encontra em registros documentais sobre espetáculos de dança concebidos e dançados por

<sup>1</sup> Mostra que aconteceu em junho de 2013, na cidade de São Paulo, em diferentes espaços de apresentação: Parque Trianon, Casa das Rosas, teatro e espaços dentro do Itaú Cultural.

bailarinos profissionais destinados ao público infantil.

No final dos anos 1990, a Balangandança Cia.<sup>2</sup>, na cidade de São Paulo, investiu na proposta de pesquisar a dança contemporânea para crianças. Quando a companhia começou, seus primeiros espetáculos eram apresentados em festivais e mostras de teatro infantil, já que não existiam mostras de dança para crianças.

Mas se anteriormente a existência de dança para crianças estava atrelada aos festivais de mostra de artes cênicas, ancorados nos anos de história do teatro infantil no país, a dança para crianças “pediu a vez” nos palcos e nas mostras profissionais de dança e entrou como um eixo de investigação potente também para criadores com histórias artísticas relacionadas ao público adulto.

Com o passar dos anos, outros criadores e outras companhias de dança começaram a idealizar trabalhos para o público infantil e estes começaram a circular pelo Sudeste: Meia Ponta Cia. de Dança (MG), Cia. Suspensa (MG), Margô Assis (MG), Giz de Cena (SP), Grupo Lagartixa na Janela (SP), Cia. Tugudum (SP), Confraria da Dança (SP), Grupo Dançaberta (SP), Magesto Cia. de Dança (SP), Cia. Druw (SP), Tiago Guedes (SP), Cia. Ana Vitória Dança Contemporânea (RJ), Andrea Elias e Teatro Xirê (RJ), Denise Stutz e Felipe Ribeiro (RJ), Paula Maracajá (RJ), Cia. Dani Lima (RJ), Márcio Cunha Dança Contemporânea (RJ), Paula Águas (RJ), entre outros.

Vários desses criadores e grupos combinam a investigação de dança para público adulto com a criação de espetáculos para crianças, ou seja, atuam tanto na criação de espetáculos adultos quanto infantis<sup>4</sup>.

No final dos anos 2000, percebemos a ampliação da produção contemporânea de dança para crianças com seu respectivo e “amplo” público – crianças e acompanhantes –, um volume crescente dentro das salas de espetáculos pouco relacionado com as apresentações de dança contemporânea para o público adulto.

Com o desejo de criar familiarização, surgiram mostras específicas para crianças. A primeira da fila foi *Dança Criança* (2005)<sup>5</sup>, no Rio de Janeiro, seguida por *Dança Rima com Criança* (2009), do Sesc-SP, *Dança para Crianças* (2010)<sup>6</sup>, do Itaú Cultural-SP, *Próprio para Menores* (2013), no Rio de Janeiro, entre outros.

Pouco a pouco, os grandes festivais e as mostras do público adulto abarcaram as novidades inte-

<sup>2</sup> Fui artista fundadora e intérprete-criadora da Balangandança Cia., de 1998 a 2005.

<sup>3</sup> Este texto apoia-se em referências de dança para crianças no Sudeste do Brasil, local onde moro e baseio minha pesquisa.

<sup>4</sup> Em vários casos, esses grupos têm seu principal enfoque de criação voltado para o público adulto com apenas uma ou pouca experiência com o público infantil. Um exemplo dessas experiências está no Balé da Cidade de São Paulo, com a criação de *Terra Papagallis!*, em colaboração com o grupo Pia Fraus, em 2012.

<sup>5</sup> Segundo dizeres no programa da mostra: “A Caixa Econômica Federal tem o orgulho de patrocinar DANÇA CRIANÇA, o primeiro festival do gênero no Brasil”.

<sup>6</sup> Premiado em 2010, ano de sua criação, como melhor iniciativa em dança pela APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte, o evento reuniu fóruns, oficinas e espetáculos.

grando à programação também o segmento infantil. Em 2008, dentro do Festival Panorama da Dança, iniciou o Panoraminha, no Rio de Janeiro; e o Fidinho, dentro do FID – Festival Internacional de Dança, em Belo Horizonte. Também, desde 2011, a Bienal Sesc de Dança em Santos procura contemplar espetáculos de dança para crianças, intensificando esta preocupação na edição de 2013.

#### *O que há de diferente em criar para crianças?*

A diferença entre o mundo adulto e o das crianças está na “alteridade” da infância, que se exprime na peculiar organização do simbólico (SARMENTO, 2011, p. 28). O corpo em movimento e as formas expressivas de ações e gestos corporais precedem a comunicação oral e compõem a cultura, no campo onírico e polimorfo, das crianças.

São diferentes os modos de pensar, sentir, significar e apreender o (mesmo) mundo em que vivemos (MACHADO, 2010). A criança transita por diferentes conteúdos expressivos e simbólicos de movimentos e brincadeiras de corpo, diversos de nossa ludicidade e maneira *adulta* de viver.

O corpo é o princípio, e com ele as crianças são. Elas experienciam, descobrem e vivem intensamente tudo aquilo que as cerca com intencionalidade expressiva. A criança apreende o mundo com seu corpo e, ao entrar em um espetáculo para ver dança, entra como um espectador ativo em toda sua potencialidade sensível e inteligível.

Então, para criar danças para este público especial, faz-se necessário um deslocamento da *visão adultocentrista*, um afastamento da hegemonia do mundo adulto, para escutar e olhar as crianças a partir delas próprias. A elaboração cênica deve estar em sintonia com a percepção infantil e não construída sob um pensamento simplificado do mundo adulto.

As brincadeiras e as explorações corporais são manifestações e expressões culturais próprias das crianças, com conteúdos diversificados e sensíveis. A capacidade de socialização, de invenção e de criação de propostas, além da atribuição de sentidos e significados com gestos e objetos, o jogo de “fantasiar o real” (SARMENTO, 2007), podem ser apropriadas pelo adulto na criação em dança de várias maneiras inusitadas. A escolha de uma questão a ser investigada deve ser interessante tanto sob a ótica do artista investigador quanto da perspectiva da criança, suas ideias e suas vontades, suas formas de conceber, relacionar e interagir.

A criança, ao criar seu *faz de conta*, compõe sentidos entre falas e gestos, transita de um personagem a outro ou assume ambos, não exige uma lógica formal em termos de espaço e tempo, roteiriza com improviso e, muitas vezes, aproxima imaginação e vida cotidiana. (MACHADO, 2010)

No mesmo lado, a dança contemporânea propõe a experimentação, o trânsito entre os componentes da ação criadora, a fragmentação ou praticamente o fim das narrativas lineares com suas lógicas formais, e propõe também o intercâmbio entre a dança, a música, o cenário/ambiente e o figurino/roupas. Na dança contemporânea, os movimentos podem ser combinados com movimentos de não-dança, como pentear os cabelos, correr, abraçar ou cair. Essas combinações modificam o modo como vemos o artista na cena, porque se movimentos de não-dança podem estar presentes, o corpo não especializado também poderá dançar.

O artista se aproxima do público, o que torna o bailarino uma pessoa tal qual a criança que está

na plateia, ou seja, já não é mais uma representação fantástica de fada, cisne ou príncipe. Os modos de fazer, a gestualidade e a comunicação em cena aproximam o espectador-criança, que sente a proximidade com seus modos próprios de criar, brincar e significar.

O corpo que dança está em diálogo entre o real e o imaginário, e a criação de personagens e a capacidade imaginativa é acionada por outros elementos cênicos criativos. Assim, o corpo da criança fica autorizado a participar da cena e, nela, poder se transformar pela ficção da realidade.

Somados estes elementos podemos perceber que a criança, com sua capacidade para ler a vida cotidiana de maneira imaginativa, aproxima-se muito das prerrogativas das encenações contemporâneas e estas, por sua vez, se aproximam do modo de vivência infantil.

O bailarino contemporâneo pode se mostrar em cena como outro referencial – de corpo e movimento, e conseqüentemente de estética – para as crianças, em outra direção, mais distanciada do consumismo e dos marketings hollywoodianos dos musicais, o que produz outras formas de fruição da dança pelas crianças. Uma dança capaz de colocar questões no seu corpo, dialogar com ele sobre o presente, não apenas entreter e alimentar estereótipos.

#### *Diferentes danças e diferentes crianças, nenhum padrão a seguir?*

A criação em dança contemporânea, como o brincar de *faz de conta* das crianças, depende dos elementos disponíveis na criação e do interesse investigativo de quem a faz. Provavelmente a criação da Lamira Cia. (TO) – moradores do Centro-Oeste do país com a maioria da população formada por jovens e crianças – tenha se pautado em interesses e condições distintas da criadora Elizabeth Finger (PR/Alemanha), vinda de uma experiência recente de habitar outro país e da maternidade.

O criador não deve buscar a universidade na linguagem da dança e tampouco na referência de cultura das crianças, pois estas não existem. As crianças deste vasto Brasil brincam, representam simbolicamente, dançam e sonham em diferentes contextos e assim também são suas apreciações e suas necessidades em dança. O múltiplo e diverso deve ser ofertado para que as crianças contemporâneas encontrem na arte da dança novos modos de significação para suas vidas, que sejam acolhidas em seus sentimentos e suas perguntas, e que caminhos sejam abertos para novas experimentações do corpo e do movimento.

Na dança podem ser criados novos sentidos para a imaginação e para a vida real, com a mistura destes campos tão próprios entre crianças e artistas contemporâneos.

A pesquisa artística, ao envolver diferentes crianças, coloca-se como mais um desafio para os criadores, até mesmo os mais experientes, pois envolve a observação das variadas vivências infantis e a captura de seus *olhares* sobre as representações. Estas especificidades podem guiar as experimentações, sem que se pense em uma criança *genérica* e, sim, percebendo elementos que vão aproximando ou afastando crianças que, num primeiro movimento, parecem semelhantes. (DEMARTINI, 2011)

Nesse jogo de criação estão postas as relações entre propostas distintas e pensamentos artísticos nas diferentes infâncias, o que as crianças revelam em suas significativas experiências de vida, bem como as histórias de corpo que vão sendo construídas nas diversas realidades socioeconômicas e culturais.

*O que a dança para crianças pode mover nos artistas?*

O artista criador contemporâneo apresenta suas inquietações na investigação encenada. Todos os seus interesses sobre corpo, treinamentos e composições são postos no momento de elaboração de uma obra artística, mas, como adulto, suas inquietações fazem parte do seu olhar sobre o mundo. Ao conceber criações para crianças, o deslocamento de olhar faz-se necessário durante a elaboração investigativa. No espetáculo infantil existe a possibilidade de se aventurar na dança com o olhar e os sentidos do outro, mesmo que esse outro sejam lembranças e memórias de infância, as memórias de si revisitadas pela ótica da criação.

Assistir e elaborar danças para crianças são maneiras de penetrar no campo de investigação sobre a infância em suas distintas formas. A amplitude de temas nas criações de dança para criança, assim como os procedimentos corporais e as abordagens coreográficas nos revelam diferenciais para adentrarmos em modos de ser e estilos de vida diferentes dos habituais.

As crianças são parte intrínseca de todo e qualquer espetáculo para elas; o adulto está em cena com elas, não somente para elas, pois os dois lados compartilham a encenação. Muitos pequeninos falam, andam, entram no palco, interferem na atmosfera inusitadamente e propõem novos referenciais para todos os que estão presentes. A reação e o interesse das crianças em relação à obra são notados durante a cena, no momento da ação performática.

Elas fixam e abandonam o olhar, conversam, perguntam, se interessam e desinteressam em plena luz do palco. Existe veracidade na receptividade das crianças, que não simulam atenção ou gosto para agradar ninguém, ainda que o artista seja um amigo ou sua mãe. Sendo assim, o artista exercita essa abertura performática, cujas reações livres de censura prévia exigem o estar presente com domínio e improviso constantes.

O dançar para crianças também pressupõe uma posição política de apoio ao acesso à arte. A necessidade de formação de plateia para a produção contemporânea também é uma vertente para este movimento de apoio. Porém, a importância do fomento à produção de danças para crianças não está somente no desejo de formar público futuro, mas porque talvez seja interessante proporcionar algumas inversões de papéis. Que nós, adultos, em vez de propormos unilateralmente arte para a infância, possamos lembrar com as crianças os diferentes modos de “fantasiar o real”, de ver o (mesmo) mundo e a arte, nos colocando no papel de aprendizes, menos seguros e mais abertos ao improviso e ao jogo, menos confiantes e mais atentos à reação crítica da plateia.

*E quem pensa em futuro?*

Estamos vivendo o início de novos tempos para a produção contemporânea de dança com as crianças lotando salas de espetáculos. É preciso dar atenção a este fato e potencializar esta ação no tempo, porque para estar familiarizado com esta linguagem e suas sofisticadas é preciso tempo, tempo de corpo, tempo no corpo.

A preocupação com a formação de plateia futura para dança é relevante, porém mais importante ainda é a presença das crianças como *crianças* nos espetáculos de dança: suas impressões, seus

comentários e seus sentidos atribuídos por seus modos próprios de perceber a apresentação. Ainda temos poucos registros das falas e dos retornos sobre dança a partir dos olhares e da escuta das crianças. O que reverbera neles?

Este caminho de retorno pode indicar novas perspectivas para a incorporação das crianças como participantes da produção de conhecimento sobre elas próprias. Quem sabe este seja o próximo movimento da dança.

### **Referências bibliográficas**

COHN, C. *Antropologia da criança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

DEMARTINI, Zeila de B. F. *Diferentes infâncias, diferentes questões para a pesquisa*. In: MARTINS FILHO, Altino & PRADO, Patrícia (Org.). *Das pesquisas com criança à complexidade da infância*. Campinas, SP: Autores Associados, 2011.

MACHADO, Marina M. *A criança é performer*. *Revista Educação & Realidade*. v. 35, n. 2. p. 115-137. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

MARTINS FILHO, Altino; PRADO, Patrícia (Org.). *Das pesquisas com criança à complexidade da infância*. Campinas, SP: Autores Associados, 2011.

SARMENTO, Manuel Jacinto; VASCONCELOS, Vera Maria Ramos de. (Org.) *Infância (in)visível*. Araraquara: Junqueira & Marin Editores, 2007.

SARMENTO, Manuel Jacinto. *Conhecer a infância: os desenhos das crianças como produções simbólicas*. In: MARTINS FILHO, Altino; PRADO, Patrícia (Org.). *Das pesquisas com criança à complexidade da infância*. Campinas, SP: Autores Associados, 2011.

Catálogo da Bienal Sesc de Dança 2011 e 2013.

Catálogos do Festival Panorama da Dança, no Rio de Janeiro, e do FID – Festival Internacional de Dança, de Belo Horizonte, de 2007 até 2013.

Catálogo da Mostra Rumos Itaú Cultural Dança 2012-1014, do Itaú Cultural em São Paulo.

Programa da mostra Dança Criança, Rio de Janeiro, em 2005.

# Acionamentos em criação

Lenira Peral Rengel

## Acionar, criar, contar histórias

**D**e um modo bem geral somos todos seres criativos. Lidamos com o cotidiano e estamos, quase sempre, prontos para enfrentar acasos e resolver situações. Respondemos perguntas de toda sorte – que as pessoas, a vida, a arte nos colocam –, mesmo que seja com outras perguntas. Então argumento que estar no mundo é agir em modos criativos. Porém, precisamos atentar para o fato de que, na grande maioria das vezes, o que estou chamando de criatividade se dá como um subproduto de uma necessidade que surge e, em emaranhados de possibilidades, damos recortes, focamos e multifocamos nossas ideias, nossos desejos e nossas reflexões.

Já a criação artística (que é também, claro, criativa) tem outro modo de operar. Ela também recorta, escolhe, mas tem algo muito diferente de um comportamento pragmático. Penso que posso afirmar, com referência em Denis Dutton (2010), que a criação artística é um complexo e complicado conjunto de instintos, impulsos, questões intelectuais, dificuldade técnica extrema, interesses eróticos e valor econômico que procura responder (e não precisa ser uma resposta definida, exata) ao ambiente, às circunstâncias da vida, aos sons, às cores, aos movimentos, de um modo particularizado, com habilidade, em geral, altamente desenvolvida.

Na mostra *Rumos Itaú Cultural Dança 2012-2014* prestei muita atenção nesse encadeamento da criação artística. Ao ler os releases dos trabalhos ou nas importantes conversas diárias sobre o que foi apresentado, pude confirmar o que já pensava: acionamento para a criação não tem começo nem fim. E ao refletir que a criação é processo e também resultado momentâneo de uma proposição penso, então, criação artística como fenômeno que também aciona.

A criação aciona e o acionamento cria. Imaginemos a dança: um movimento que se dá em outro, que se dá em outro e em outro. Uma luz que ilumina, que desenha junto com o corpo, com o espaço e aí... outro desenho, outro iluminar (ou apagar...), outro e mais outro. Um som, uma música, um ruído. E aí falamos, discutimos, refletimos a dança, não paramos... de falar, de pensar, de sentir, de gesticular, de dançar. De acionarcriar ou criaracionar.

“Nosso cérebro é um grande contador de histórias”, disse o neurocientista António Damásio em entrevista para o *Globo News Ciência e Tecnologia* (em 9 de julho de 2013). Como somos nosso cérebro, somos contadores de histórias. Também somos interpretadores, interrogadores. Em cada proposta artística da mostra *Rumos Itaú Cultural Dança 2012-2014* uma história. Importante ressaltar

que há muitos modos de se criar histórias, verbais e não verbais. Narrativas lineares ou não lineares. E importa menos saber se é de um jeito ou de outro, importa saber que é de múltiplas maneiras.

Penso também que o cérebro, a pessoa contadora de histórias, é uma questão de desejo de contato, de comunicação. Tanto do artista, como do público. E do público profissional também. Todos nós: artistas, formadores, residentes, membros de comissão, conversávamos buscando nos conectar com esses muitos modos de se criar acionamentos. De se criar histórias, sendo elas (as histórias) também esses acionamentos.

Intentamos nos nossos encontros dialogar, interpretar, interrogar, nos conectar com as inúmeras maneiras, ainda para muitos, bizarras, diversas, díspares, estrangeiras e estranhas, de se fazer dança. Penso no que escreveu a filósofa Olgária Matos (2006) em não integrar o “estrangeiro”, mas de acolhê-lo no estranhamento que é de ambos – no nosso caso, o “ambos” trata de público e obra. Nesse contexto, toda explicação se dá no sentido que nos ensina o biólogo Humberto Maturana (2006), que leva em conta o observador e o observado, a necessidade de não parar de acionar, criar, acionar, criar, acionar.

Assim, a explicação que “acolhe” (termo usado por Olgária Matos, 2006) é a explicação que não apenas descreve. Ficamos, de fato, num exercício de afinco, dedicação, respeito e compartilhamento nos dez dias de *Rumos*, atentos à não descrição. Descrever tão somente é um excesso de objetivação. E sabemos que objetividade e subjetividade não são dicotomias apartadas. Como dizer que o que penso de uma dança é “altamente subjetivo”? Como negar que o “meu” subjetivo não seja perpassado pelo objetivo do que estudei, li, vi, aprendi (onde quer que eu tenha aprendido ou estudado, ou lido, ou visto)? Mesmo assim, embora objetivismo e subjetivismo coexistam, estão de modo muito geral em domínios separados e não deveriam ser definidos por oposição.

Objetivismo e subjetivismo, mutuamente constituídos, traçaram as histórias de dança apresentadas. Histórias altamente significativas. Com significação não do tipo isso é isso, mas significação no mais amplo e profundo sentido, como nos diz Mark Johnson (2007). Significação não trata somente de conceitos e proposições. Ela expõe histórias de gritos, olhares, gestos, esquemas sensorio-motores, sentimentos, qualidades perceptivas. Todas essas instâncias constituem “nosso encontro significativo com o mundo”, afirma Mark Johnson.

## Espaços, territórios, espacialidades

Sou o poeta na cidade  
gosto das extensões  
azuladas das  
últimas montanhas  
contemplar nas estradas de  
topázio  
o anzol das constelações.  
(PIVA, 2008, p. 122)

Somos no espaço e não do espaço. Compomos com nossas espacialidades possíveis, estamos nelas. O corpo não se habita, não entramos nele, ou ele em nós. Mais ainda, somos corpo, não temos corpo. Danto (1999: 201) traz a consideração de “apagar as fronteiras” entre o corpo que sou eu e o corpo que é meu. “O pronome possessivo deveria colapsar inteiramente do discurso e não deixar nenhum self possuindo-o”, ou habitando-o. Retomando nosso exercício de afinco, dedicação, respeito e compartilhamento nos dez dias de *Rumos*, muitas de nossas conversas soavam com dicotômicas frases, distâncias imensas entre o mim e o corpo, o nós (pronome pessoal) e os corpos. É possível entender com o neurocientista António Damásio (2011) que temos um “self autobiográfico”. Esse nível de self nos dá um nível de consciência de nós mesmos. Porém, termos consciência, pensarmos, conversarmos conosco mesmos não quer dizer que “eu” sou uma substância e “meu corpo” é outra. Daí surgem muitas outras dicotomias, como por exemplo, espaço versus movimento, espaço versus dançarino.

Tomo como referência a abrangência do pensamento de Rudolf Laban (1879-1958), dançarino, criador e pedagogo que revolucionou a dança moderna, para tratar de espaço/movimento, espaço-dançarino/pessoa. Laban trouxe o espaço como um espaço mental também, de ideias, de vontades, um espaço que explode – a partir da pessoa que dança e/ou se movimenta, para inúmeras locações e/ou direções – para o mundo, para o contato com a natureza, com a cultura, com as pessoas. É possível, então, pensar o uso do espaço como território, no sentido em que Muniz Sodré (2012) estabelece esse termo como “lugar ampliado”, “lugar de ação humana”, um lugar não só físico, mas que é presente em um laço que desenha um lugar comum, que recebe diferenças e identificações. Lucrécia Ferrara (2007) esclarece que a espacialidade é a dimensão comunicativa do espaço. Ao transversalizar essas propostas com a dança, percebemos suas pulsões ampliadas e comunicantes. Assim, penso que as danças, todas as danças, tecem um “lugar ampliado”, configuram territórios no espaço, constroem espacialidades no espaço.

Como elemento bastante flexível, o espaço como território/espacialidade acionou/criou e deu margem a inúmeras “bricolagens plásticas” [denominação do pedagogo e artista da cena Jean-Pierre Ryngaert (2009)]. Muitas das danças, por exemplo, as feitas no Parque Trianon (*Parquear*), na Casa das Rosas (*Ninhos – Performance para Grandes e Pequenos*), as do palco do Itaú Cultural (*Ouriço, Sobre Expectativas e Promessas*), as feitas em outros espaços do edifício (*A Seguir, Sotaque*) e em outros prédios (*BioMashup*), casas e jardins (*Coreografias do Instante*) de São Paulo, criavam territórios/espacialidades como uma continuidade do corpo. Ou seja, não dava, não dá, como já conversamos, para desvincular o corpo do lugar, do território/espacialidade constituído. Os objetos (tanto nas criações dos adultos quanto nas das crianças) também construía um território, eram parte dele. Os corpos se metaforizavam em espirais, saltos, raízes, mágicas sensações/diversões (no caso das crianças). Digo metaforizavam, todavia, com atenção à metáfora não como caricatura, no sentido de mimese simplória. Metaforizar como criação, como elaboração do próprio corpo em dança, como transmutação do sentir ao pensar, do pensar ao sentir.

### **Mais modos de acionamentos e criações de espacialidades**

As espacialidades determinavam, acionavam, criavam a cena ou as cenas, pois a plateia é outra

cena..., mas que, estando ali, compartilha com a cena obra. François Frimat (2010) pensa a obra coreográfica, a composição em tempo real como “desobramento”, pois leva muito em conta a criação do espectador [como o faz também Rancière (2008) em *O Espectador Emancipado*]. Então não há como não tratar o público como parte da espacialidade. Alguns trabalhos, principalmente os que deslocaram a cena convencional para outros ambientes – ao ar livre ou não –, de início já contavam com o público para “desobrar”, ou seja, mexer na obra, nela interferir, mesmo apenas pelo fato de estar presente.

Outros modos de se criar/acionar espacialidades são músicas, sons, falas (vocalizadas em tempo real e em off). Também das crianças... Muitas danças vincularam-se a modos determinantes, ao quase colocar o movimento como visualização da música ou do som ou da fala (*Je Suis, Coreografias do Instante, Clowdrinhos*, Paula Pi). Por outro lado houve tratamentos elaborados como a construção de um terceiro elemento, uma textura que emergia da relação entre dança e música, ou som (*Fole, Foco*). Ou ainda havia interações de música, sons e dança que trilhavam seus caminhos e informavam uma à outra, coexistiam (*Perceptum*). Falas, cantos, uma rede de conexões, organizavam a mesma espacialidade de maneira singular, respeitando uma à outra (*HTML: o Corpo Hipertexto*). Uma potência de contraposições, justaposições, transversalizações e interconexões de música, de dança, de sons: da respiração (*Fole*), das britadeiras e dos basculantes, dos pássaros, dos carros (quando no Parque Trianon e na Casa das Rosas) e de instrumentos musicais inusitados (*Perceptum*).

**Dez dias de acionamentos em criações** impregnados de uma longa história (que continua a contar histórias) inscrita em nós. A arte, no nosso caso, a dança, é um modo de “fazer especial”, como nos ensina Ellen Dissanayake (2000), antropóloga da arte e da cultura com livros publicados sobre a arte como biocomportamento e como ponto de vista ético. Biocomportamento e história inscrita em nós querem dizer também o que Denis Dutton (2010) afirma sobre termos nos tornado uma espécie obcecada com a criação artística, desde jogos infantis a telas de televisão, ou uma sinfonia, ou uma dança.

Entendamos, assim, o que fazemos – seja ensinando, dançando, dirigindo, participando como público ou analisando criticamente – como necessidade biológica, como elaboração de uma pulsão rítmica primordial e como atitude ética que nos engaja no processo dinâmico do continuar a “fazer especial”.

### **Referências bibliográficas**

DAMÁSIO, António. *E o cérebro criou o homem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DANTO, Arthur. *The body/body problem*. Los Angeles: University of California Press, 1999.

DISSANAYAKE, Ellen. *Art and intimacy*. How the arts began. Seattle and London: The University of Washington Press, 2000.

DUTTON, Denis. *Arte e instinto*. Rio de Mouro/Portugal: Printer Portuguesa, 2010.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. *Espaços comunicantes*. São Paulo: Annablume, 2007.

FRIMAT, François. *Qu'est que la danse contemporaine?* Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

JOHNSON, Mark. *The meaning of the body – aesthetics of human understanding*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2008.

MATOS, Olgária. *Discretas esperanças – Reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo*. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.

MATURANA, Humberto. *Cognição, ciência e vida cotidiana*. MAGRO, Cristina; PAREDES, Victor (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

PIVA, Roberto. *Estranhos sinais de saturno*. Obras reunidas. v. 3. PÉCORÁ, Alcir (Org.). São Paulo: Globo, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éditions, 2008.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Jogar, representar*. São Paulo: Cosac Naif, 2009.

SODRÉ, Muniz. *Reinventando a educação. Diversidade, descolonização e redes*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

# No movimento da piracema: reflexões sobre a prática de dramaturgista

Silvia Soter

## Introdução

Desde 2002, durante a criação de Formas Breves, participo dos processos de criação da Lia Rodrigues Companhia de Danças. De lá até 2011, assinei a dramaturgia dos espetáculos *Formas Breves* (2002), *Ce Qui Ont Le Goût Difficile* (2004), *Encarnado* (2005), *Hymnen* (2007), *Chantier Poétique* (2008), *Pororoca* (2009) e *Piracema* (2011). Cada um destes trabalhos solicitou uma abordagem distinta, uma vez que cada obra traz questões e necessidades diferentes, impondo modos de funcionamento e de elaboração únicos. Cada uma destas obras tem também sua história<sup>1</sup>. Algumas foram provocadas por encomendas, responderam a demandas de programadores e festivais – demandas estas, de algum modo, externas à companhia. Outras nasceram de desejos da própria companhia, sem um tema ou proposta a priori. Tanto no primeiro quanto no segundo caso, em algum momento um núcleo de ideias se desenhou, uma base estável, que se tornou o fio condutor daquele processo.

Como também entendo a prática de um dramaturgista como algo intimamente ligado aos artistas com quem se trabalha, prefiro tratá-la em primeira pessoa, para que não haja qualquer risco de que esta reflexão sobre a minha prática venha a ser entendida como uma generalização ou, até mesmo, que seja tomada como uma espécie de receita a ser aplicada em outros casos.

Portanto, partindo do princípio de que cada criação inventa sua própria dinâmica envolvendo procedimentos únicos, este texto pretende apresentar alguns dos aspectos recorrentes em minha prática de dramaturgista na Lia Rodrigues Companhia de Danças, tomando o desenvolvimento do espetáculo *Piracema* como ponto de referência.

## Um outro ponto de vista

<sup>1</sup> Para mais informações sobre os distintos processos, ver “Um pé dentro e um pé fora: passos de uma dramaturg”. In: NORA, Sigrid (Org.) *Temas para a dança brasileira*. São Paulo: Edições Sesc-SP, 2010.

Nestes dez anos juntos, compreendemos que é preciso que o dramaturgista esteja próximo do trabalho diário, mas nem sempre presente. O ritmo de minha frequência nos ensaios variou para cada peça, assim como costuma variar em relação ao momento da criação – podendo intensificar-se com a proximidade da estreia, por exemplo. Mas, em todos os casos, muitos dias e até semanas de distância física dos ensaios se fizeram necessários. Manter-se afastado permite que o olhar do dramaturgista não se torne “viciado pela proximidade” (SAADI, 2010: 123) e que este esteja em melhor posição do que o encenador e/ou coreógrafo para identificar pontos e elementos presentes no trabalho que se desenvolve, mas que podem ter se tornado obscuros para os artistas, pela própria imersão no processo. A atitude do dramaturgista, ou “o estado de espírito dramaturgista” (DORT, 1986: 8-11), implica uma prática de ir e vir, de estar envolvido no projeto, no tema e na pesquisa, porém, ao mesmo tempo, guardar certa distância – o que autoriza um olhar menos familiar sobre o que se desenvolve no cotidiano dos ensaios. Assim, guardar “um pé dentro e um pé fora” – uma atitude aparentemente incômoda, talvez – faz-se, portanto, absolutamente necessário.

Esta postura ambígua articula-se com outro aspecto central da função do dramaturgista que, no nosso caso, inclui: o de ajudar os artistas a tomar consciência do que colocam em jogo. Dort identifica um “viés pedagógico” (SAADI, 2010: 109) na prática do dramaturgista, já que ajuda a conduzir “os envolvidos no processo de criação do espetáculo a tomarem consciência do sentido de sua atividade e, mais do que isso, a se tornarem responsáveis por ela” (SAADI, 2010: 109).

Mas por que seria interessante ajudar os artistas a identificar o que está presente no material trabalhado ainda durante o processo? Como destaca Fátima Saadi, dramaturgista da Companhia Teatro do Pequeno Gesto, “num espetáculo, o saber conceitual e o estético estabelecem pontes entre si; o dramaturgista colabora nessa construção apontando para ela, sem ser, no entanto, o único responsável por essa operação” (SAADI, 2010: 124). O que está em cena é, ao mesmo tempo, forma e conceito e, por isso, faz-se importante compreender esse material em suas várias camadas de visibilidade.

Minha prática junto à companhia possui pontos em comum com o exercício de crítica de dança.<sup>2</sup> Em ambos os casos, instalar a crise<sup>3</sup> no material criado, ou ainda em processo de criação, está no cerne destas funções. Para o crítico, colocar em crise é uma estratégia de revelar uma possível leitura, jamais a única nem a mais legítima, do modo como forma e conceito se imbricam.

Julgar – sobretudo para o exercício crítico – e auxiliar a separar e a decidir para o dramaturgista são algumas das ações que fazem parte da relação entre estes profissionais e as obras em questão. Conforme enfatiza Beatriz Cerbino (2010: 20), “o juízo que acompanha a experiência estética é reflexivo, pois analisa e estabelece significados para o acontecimento artístico”. No exercício de “quebrar uma

<sup>2</sup> Desde 1999, sou colaboradora do jornal carioca *O Globo* como crítica de dança.

<sup>3</sup> O substantivo (nome) “crise” vem do latim *crisis* – isto é, “momento de decisão, de mudança súbita, de crise (usado especialmente na acepção medicinal)” que, por sua vez, vem do grego arcaico *krísis*, “ação ou faculdade de distinguir, decisão” – por extensão, “momento decisivo, difícil”, derivação do verbo grego *krínō* (“separar, decidir, julgar”); já no latim, ocorre a acepção “momento decisivo na doença”; a palavra ganha curso em economia a partir do século XIX. Ocorrências verificadas em outras línguas: em francês, *crise* (1429); em inglês, *crisis* (1543); em alemão, *Krise* (século XVI); em italiano, *crisi* (séculos XVI-XVII); em espanhol, *crisis* (1705); em português, “crise” (século XVIII). (Ver *Dicionário Eletrônico Houaiss*.)

obra artística para pô-la em crise” (CERBINO, 2010: 21) produz-se reflexão e produz-se conhecimento.

Para os artistas, tomar consciência daquilo que está em jogo em cena amplia suas possibilidades de decisão e, conseqüentemente, auxilia na assunção daquilo que é afirmado em cada obra. No diálogo entre os artistas e o dramaturgista se revelam opções estéticas e éticas que implicam, necessariamente, renúncias. Junto com o dramaturgista, o material em gestação é desconstruído, questionado, triado e, por fim, reconfigurado em uma organização minimamente estável que chega à cena como obra. Na prática da Lia Rodrigues Companhia de Danças, essas obras seguem vivas enquanto são apresentadas.<sup>4</sup> Deste modo, já que as artes vivas sofrem modificações com o tempo, tal qual um organismo vivo nunca são congeladas numa forma fixa, continuam mudando e, talvez por isso, permaneçam<sup>5</sup>.

### A viagem da Piracema

Em 2011, a companhia voltou-se para uma nova criação. Mais uma vez, fui convidada a acompanhar o trabalho que se iniciava e que contou, assim como cada uma das peças anteriores, com um percurso bastante particular.

É sempre difícil identificar, com precisão, quando afinal se inicia o processo de criação de uma peça. O trabalho criativo é fruto de germinações simultâneas e intermitentes. Alimenta-se de discussões, de trocas de estímulos, de leituras, de memórias e de desejos; e ainda recupera e transforma material de peças anteriores que, em algum momento, ganham novo tratamento e outro rumo. No caso de *Piracema*, o momento decisivo constituiu a residência de criação que ocorreu em Vitry-sur-Seine, na França, com o apoio do Théâtre Jean-Vilar.

No início de março de 2011, a equipe composta de Lia Rodrigues, Ana Paula Kamozaki, Lidia Laranjeira – bailarinas da companhia – mais Guillaume Bernardi e eu se reuniu por uma semana inteira em torno de uma mesa, em uma primeira residência de criação, para trazer à tona os desejos e as possibilidades desta nova peça, ainda sem título naquele momento. Até então, os esboços de cada criação eram realizados com todo o grupo, no decorrer dos ensaios, a partir de propostas também corporais.

Esta ocasião foi igualmente a primeira experiência de troca com Guillaume Bernardi, diretor de teatro, cuja experiência com dança inclui a direção das óperas criadas por Trisha Brown. Para esta criação que se iniciava, Lia Rodrigues convidou-o para fazer parte da equipe como colaborador artístico. Sua presença foi de grande importância desde este primeiro momento, pois seu olhar de “estrangeiro” iluminou algumas questões centrais relativas à forma habitual de trabalho da companhia e às escolhas a serem efetuadas para o trabalho que se iniciava. Suas perguntas precisas e delicadas sobre o processo de construção de *Pororoca* (2009) – por exemplo, sobre como se estabeleceria a relação entre *Pororoca* e o novo trabalho, sobre como seria possível, já naquele momento inicial, articular ideias da criação com outros elementos tais como figurino, espaço cênico e luz – foram cruciais e ser-

4 Em 2012, a companhia detinha cinco obras em repertório: *Aquilo de que Somos Feitos* (2000), *Formas Breves* (2002), *Encarnado* (2005), *Pororoca* (2009) e *Piracema* (2011).

5 Em francês, tratados como *les arts vivants* (em português, “artes vivas” – tradução da autora).

viram de estímulo não só à reflexão naqueles dias de intenso trabalho, mas também posteriormente<sup>6</sup>.

A metodologia de trabalho destes dias foi sendo construída coletivamente, dia a dia, e alternou momentos de análise de trabalhos anteriores da companhia, sobretudo de *Pororoca*, com leituras compartilhadas e momentos de tempestade cerebral<sup>7</sup>; com visitas às exposições e muitas horas de discussão; com visita à sala onde o trabalho estrearia em novembro de 2011, no Centquatre<sup>8</sup> em Paris, e encontros com a equipe do Théâtre Jean-Vilar.

Ao final desta semana de trabalho em equipe, o grupo havia reunido um conjunto de referências e de ideais sobre os caminhos que começariam a ser trilhados pela companhia nos meses de trabalho a seguir. Havia um rascunho de intenções. O resultado desta imersão foi, ainda, compartilhado com o público de Vitry, no palco da EMA<sup>9</sup>, com o público presente e toda a equipe reunidos em um círculo. Para esse encontro, foram elencadas pela equipe dez perguntas, em seguida entregues em uma lista para o público. Todas as questões escolhidas pelo público foram tratadas neste encontro que serviu, também, para fazer avançar as ideias sobre o novo trabalho em gestação.

Nos dias subsequentes, a equipe se separou: Guillaume Bernardi voltou ao Canadá e nós ao Rio. Lia e as bailarinas Ana e Lidia retomaram suas atividades diárias no Centro de Artes da Maré e, de março a outubro, mergulharam com os outros bailarinos na tarefa de transformar aqueles desejos e aquelas intenções na peça que acabou estreando em Paris, em novembro de 2011.

O texto abaixo, escrito por Guillaume Bernardi a partir da síntese de nosso primeiro encontro em equipe, resume o que sabíamos, ao fim daquela semana de intensas trocas, sobre o trabalho que possuiria um título definitivo apenas em outubro de 2011, um mês antes da estreia na França:

Criação 2011 (Peça para 11 bailarinos) – em sua nova peça, Lia Rodrigues segue seu trabalho sobre as relações dos indivíduos com o grupo, questão que já estava no cerne de *Pororoca*. Mas, nesta nova etapa, a coreógrafa – que escolheu trabalhar com 11 bailarinos – usa como ponto de partida histórias pessoais, histórias que misturam o cotidiano ao mundo dos sonhos. Ela parte do indivíduo de sua percepção única das coisas, de seus estados de corpo para enfrentar o tema do coletivo.<sup>10</sup>

6 Em julho de 2011, Guillaume Bernardi veio ao Rio de Janeiro, onde trabalhou por dez dias com a equipe acompanhando os ensaios da companhia no Centro de Artes da Maré.

7 O *brainstorming* ou “tempestade cerebral” consiste em um método eficaz de levantamento de ideias. Ao reunir um grupo de duas a dez pessoas e solicitar que expressem seus diferentes pensamentos sobre determinado assunto, a técnica permite que se agreguem, de modo rápido, distintos elementos referentes a um mesmo tema.

8 <http://www.104.fr/> – Centro cultural na cidade de Paris, França.

9 Écoles Municipales Artistiques (EMA) em Vitry-sur-Seine, França.

10 “Création 2011 (Pièce pour 11 danseurs): dans sa nouvelle pièce, Lia Rodrigues poursuit son travail sur les rapports de l’individu au groupe, tout un questionnement qui déjà était au cœur de *Pororoca*. Mais dans cette nouvelle étape, la chorégraphe, qui a choisi de travailler avec onze danseurs, utilise comme point de départ des histoires personnelles, des histoires qui mêlent le quotidien au monde du rêve. Elle part de l’individu, de sa perception unique des choses, de ses états de corps pour affronter le thème du collectif.” (tradução para o português da autora)

Ainda que possa parecer vago, este texto aponta para uma certeza já presente naquele momento: a de que havia um desejo de que *Piracema* estivesse intimamente articulada com *Pororoca*, criação de 2009. *Piracema* começava revisitando questões que alimentaram *Pororoca* – relativas, especialmente, aos modos do “estar junto”. Se forma e conceito se atravessam em cena, seria possível reconhecer em *Pororoca* – na maneira como os 11 intérpretes permanecem em contato ao longo de todo espetáculo – um corpo coletivo construído como um amálgama que, ao mesmo tempo, destacaria e borraria singularidades. Já *Piracema* partiria da coabitação de 11 solos. De trajetórias que se cruzariam sem que houvesse contato físico, cabendo ao olhar do espectador a construção das possíveis relações entre os indivíduos em cena. Assim como *Pororoca*, *Piracema*<sup>11</sup> é uma palavra da língua tupi. Para a companhia, *Pororoca*, *Piracema* e a próxima criação – cujo título provisório é *Pindorama*<sup>12</sup> – deverão constituir um tríptico: ou seja, três peças que tanto poderão ser vistas separadamente quanto, igualmente, serem compreendidas como momentos distintos de uma única proposta.

### Dramaturgia no corpo

Provocada pelo título deste colóquio, me voltei para as peças criadas pela companhia nestes últimos dez anos. Constato que a escrita destas – a articulação e a ênfase atribuída aos distintos elementos da cena – se deu de modo diferente em cada uma. Constato, ainda, que recentemente houve uma importante mudança e que, a partir de então, este conjunto de peças poderia ser dividido em dois grupos.

*Formas Breves*, *Contra Aqueles Difíceis de Agradar*, *Encarnado* e *Chantier Poétique* fariam parte de um mesmo conjunto, tomando como a característica que os une o fato de se estruturarem em quadros de frontalidade assumida, constituindo-se como uma colagem de ideias, uma sucessão de cenas e imagens. Nas peças deste conjunto, ainda que haja – como não poderia deixar de haver – uma preocupação com a materialidade dos corpos, de algum modo a corporeidade de cada intérprete não era de todo transformada pela proposta. Cada intérprete imprimia, a seu modo, suas marcas próprias e uma das forças atuantes nestes trabalhos encontra-se na riqueza da variedade destas qualidades singulares.

Já *Pororoca* e, agora, *Piracema* – as primeiras partes deste “futuro” tríptico – pertenceriam a outra família. Nestas, a dança se inscreve de modo distinto no que se refere ao espaço e ao corpo. Há, me parece, uma maior compreensão das figuras espaciais em jogo, um enriquecimento da relação entre os corpos e um investimento mais forte na materialidade da dança, nas nuances de mudança de tonicidade, nas qualidades expressivas e na respiração, em sentido amplo. Há um modo de se mover particular a cada uma delas. Em *Pororoca* e em *Piracema* há uma corporeidade secretada pelo próprio

11 “*Piracema*” é o nome dado ao período de desova dos peixes, quando eles sobem os rios até suas nascentes para desovar. O termo tem origem na língua tupi e significa “saída de peixe” por meio da junção dos termos *pirá* (“peixe”) e *sem* (“sair”). (www.wikipedia.com)

12 “*Pindorama*” (em tupi-guarani, *pindó-rama* ou *pindó-retama*, “terra/lugar/região das palmeiras”) é uma designação pré-cabralina dada a regiões que, mais tarde, formariam o Brasil. Por extensão de significado, é o nome indígena por excelência deste país sul-americano (www.wikipedia.com).

corpo trabalhado. A corporeidade de *Pororoca* a ela, e apenas a ela, pertence. O mesmo acontece com *Piracema* – ao mesmo tempo, fruto do trabalho e da exigência dele. Assim, a ação dramaturgica se estende ao corpo, neste último caso.

O “estar junto”, questão sempre latente nos trabalhos desta companhia, ganhou centralidade nos últimos anos. A fundação do Centro de Artes da Maré, em 2008, e os projetos desde então desenvolvidos pela companhia em parceria com a Redes – neste lugar de criação, formação e difusão das artes situado no “complexo” Nova Holanda – vêm estreitando os laços desses artistas com o território que elegeram como local de atuação. Acredito que, na medida em que o convívio desses artistas com a Maré, seus habitantes e seu modo de funcionamento foi se intensificando, esta questão tornou-se ainda mais relevante. Eliana Sousa Silva – diretora e fundadora da Redes de Desenvolvimento da Maré – afirmou, ao assistir a *Pororoca*, que aquela era a primeira vez que reconhecia as riquezas, as tensões, as dores e as delícias da Maré na materialidade de um trabalho de dança. E esta surpresa tornava-se ainda maior pelo fato de *Pororoca* ser uma peça que não tinha a favela como tema. Na ocasião, disse: “*Pororoca* não é sobre a favela, mas a favela está aí. Na favela também é assim. É tudo junto e misturado”.

*Piracema* talvez sublinhe uma outra face deste “estar/ser junto”. Os 11 artistas que partilham a cena não se tocam fisicamente. Cada um possui um trajeto que lhe é próprio, uma partitura rigorosamente definida e escrita, tanto do ponto de vista do tempo como das trajetórias no espaço. As possíveis relações entre os bailarinos e os sentidos de cada encontro vão se desenhando pelo olhar do espectador. O coletivo se afirma como a coabitação de singularidades.

Esta peça foi criada, na maior parte do tempo, no Centro de Artes da Maré, lugar que em 2011 havia retornado ao estado de um canteiro de obras. As difíceis condições físicas do espaço exigiram um esforço ainda maior de Lia e da companhia. A poeira, o calor e o barulho deste lugar de trabalho talvez tenham impulsionado a escrita de *Piracema*. Em contraponto à confusão, a peça se teceu com fios claros e distintos.

Estive mais presente nos ensaios da companhia durante o processo de *Piracema* do que das peças anteriores. Regularmente, pelo menos uma vez por semana, assisti aos ensaios deste trabalho e pude partilhar com os artistas minhas impressões. Em novembro de 2011, dez dias antes da estreia, chegamos todos juntos ao Centquatre para uma residência de criação da luz. Nicolas Boudier, o iluminador, já conhecia a peça, pois havia estado no Centro de Artes da Maré e acompanhado os ensaios. Em Paris, reencontramos ainda Guillaume Bernardi e Astrid Toledo – esta, assistente de figurinos. Juntos, encaramos a nem sempre simples tarefa de “transplantar” para a silenciosa caixa preta de uma sala de espetáculos uma peça criada na amplidão branca, solar e ruidosa do Centro de Artes da Maré. Esta operação exigiu algumas mudanças e muitos ajustes, já que a recepção do espetáculo é radicalmente alterada no espaço de um teatro. *Piracema* estreou no dia 17 de novembro de 2011, no Centquatre, integrando a programação oficial do Festival d’Automne de Paris.

### Águas e marés

Para explicar o *modus operandi* de sua companhia, Lia Rodrigues usa uma imagem que me parece bastante esclarecedora: diz que cada criação em processo é um “lago”. Primeiro, a companhia joga

nesse lago “um monte de peixes” – pistas por onde o trabalho poderá circular. Em seguida, durante vários meses, as leituras, as ideias, as conversas frequentes, as improvisações e as discussões que acontecem durante os ensaios servem de “alimento para esses peixes”. Em muitas delas, também fui solicitada a “lançar peixes no lago”. Trazer imagens, referências, estímulos. A etapa seguinte é a da “pesca” – a peça será formada por apenas alguns dos “peixes” engordados no “lago”. Os outros peixes, de início aleatoriamente lançados no lago, lá permanecerão. Poderão ser alimentados e pescados durante o processo de uma próxima criação. Ou não. Em geral, este é um momento doloroso. Há “peixes” queridos e que precisam ser deixados de lado. A pororoca é um fenômeno natural ligado à água. A piracema – o rumor dos peixes em seus trajetos contra a corrente rumo à desova – se dá nos rios.

Nestes anos, uma de minhas tarefas tem sido escrever os textos dos programas, sempre a partir de referências e ideias centrais discutidas com Lia Rodrigues e com a equipe de artistas. Muitos desses textos nem são assinados por mim, uma vez que entendemos que constituem o produto de um trabalho coletivo, ainda que eu dê a eles sua forma final. Agora, em vias de concluir este texto, é que me dou conta de que – assim como Ismael, o narrador de *Moby Dick*, de Melville – me vejo contando uma história da qual participei, mas da qual não sou protagonista. Esta posição – a de “estar junto” e não “dentro” – tem sido a condição *sine qua non* para que nossa parceria siga em frente. De meu “bote”, às vezes de longe e outras de mais perto, venho participando, observando e também registrando algumas das experiências desta Companhia de Danças que escolheu ancorar em um bairro carioca chamado Maré.

Desta aventura intitulada Piracema participaram Lia Rodrigues, Guillaume Bernardi, Nicolas Boudier, Sammi Landweer, Astrid Toledo, Amália Lima, Ana Paula Kamozaki, Lidia Laranjeira, Calixto Neto, Thais Galliac, Jamil Cardoso, Leonardo Nunes, Gabriele Nascimento, Paula de Paula, Bruna Thimotheo e Francisco Cavalcanti.

### **Texto do programa de Piracema – criação da Lia Rodrigues Companhia de Danças – 2011:**

*Contra a corrente, o movimento é de avançar. Algo dispara em todos e em cada um. Viajar sempre próximos e sozinhos. Subir, não ser vencido pela fadiga, ora dentro, ora fora, continuar até o fim, até o início. As águas quentes e turvas indicam que a hora chegou. Piracema. O ciclo recomeça. Dois anos depois de Pororoca, sua última criação, a Lia Rodrigues Companhia de Danças apresenta Piracema. Piracema reafirma o desejo e o compromisso da Companhia em aprofundar seus laços com o ambiente que escolheu para ser a sua sede, no Centro de Artes da Maré, um espaço partilhado com a Redes de Desenvolvimento da Maré.*

*Se, em Pororoca, o estar junto tenta enfrentar as formas de convívio com o choque, o embate, a mistura, o ceder, o atacar, o agir e o permanecer, em Piracema se manifestam outros modos de coabitação. Partindo de solos criados pelos 11 bailarinos da Companhia, Piracema se constitui da fricção destes distintos percursos individuais, das singularidades que convivem no tempo e no espaço, sem estabelecerem uma relação direta.*

*Na língua tupi, a palavra piracema significa a árdua viagem dos cardumes para a desova, sempre contra a correnteza. Designa também a dança e o rumor que fazem os peixes ao subirem para*

*a nascente, em ciclos que se repetem a cada ano. Assim como a pororoca, a piracema necessita de um equilíbrio delicado das forças da natureza para ocorrer. O ambiente provoca no corpo a mudança, o impele à ação.*

### **Referências bibliográficas**

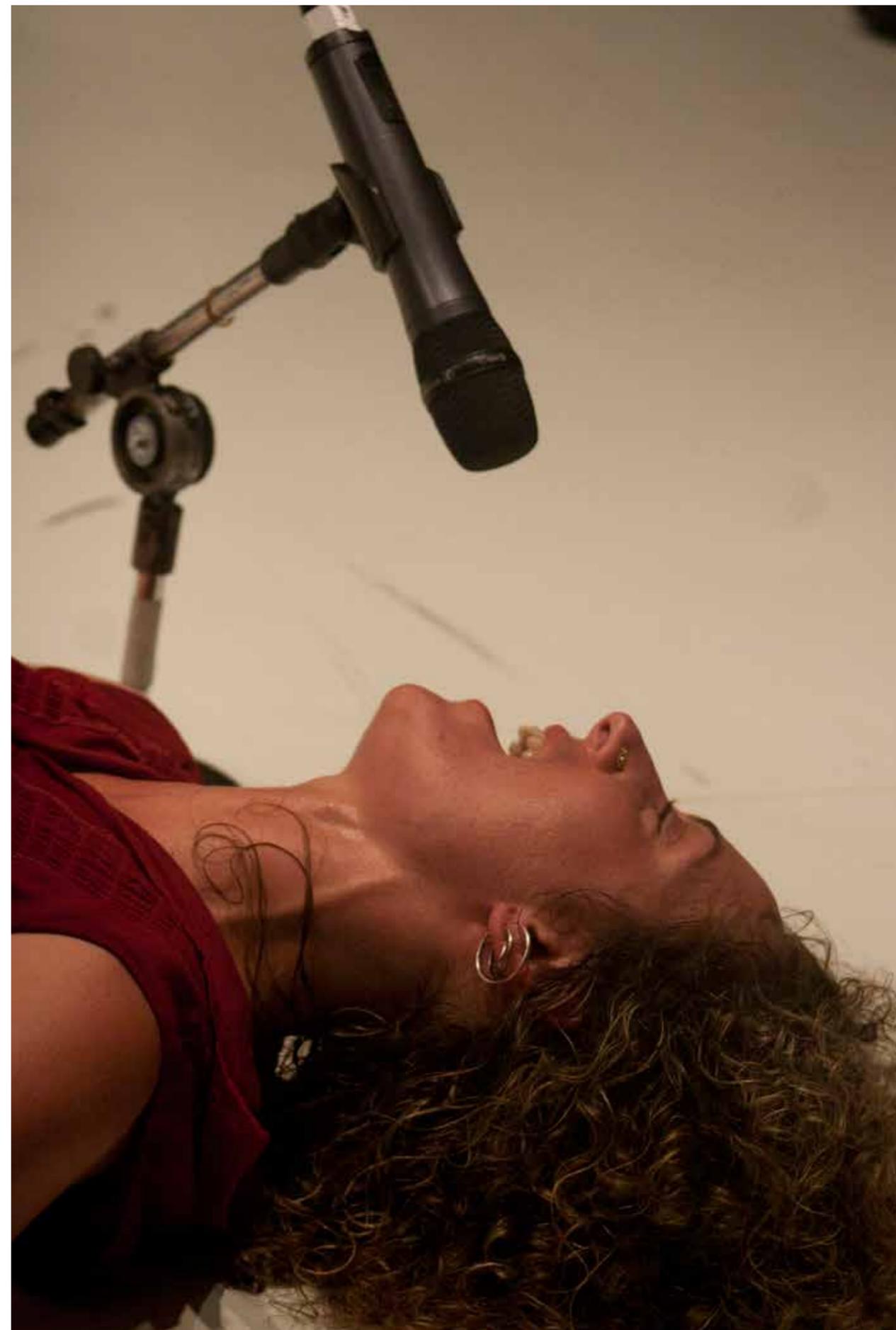
CERBINO, Beatriz. “Críticas de dança: considerações preliminares, aproximações possíveis”. In: NORA, S. (Org.) *Temas para a dança brasileira*. São Paulo: Edições Sesc-SP, 2010.

DORT, Bernard. “L’état d’esprit dramaturgique”. Gennevilliers: *Théâtre/public*, jan./fév. 1986, n. 67, p. 8-11.

SAADI, Fátima. “Dramaturgia / Dramaturgista”. In: NORA, S. (Org.) *Temas para a dança brasileira*. São Paulo: Edições Sesc-SP, 2010.



HTML: o Corpo Hypertexto | Foto: Paulo César Lima



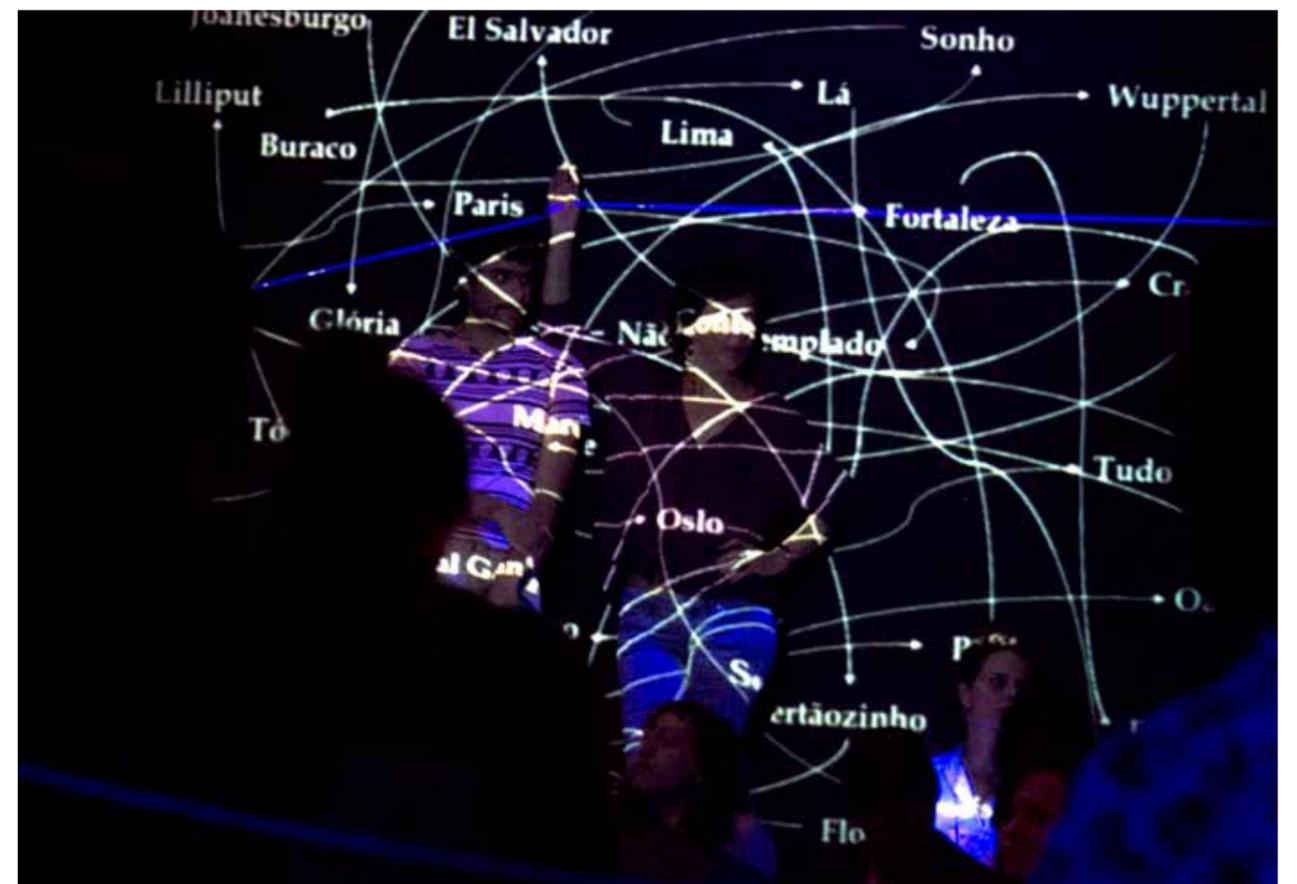
HTML: o Corpo Hypertexto | Foto: Paulo César Lima



Um Pedaco de Buraco | Foto: Paulo César Lima



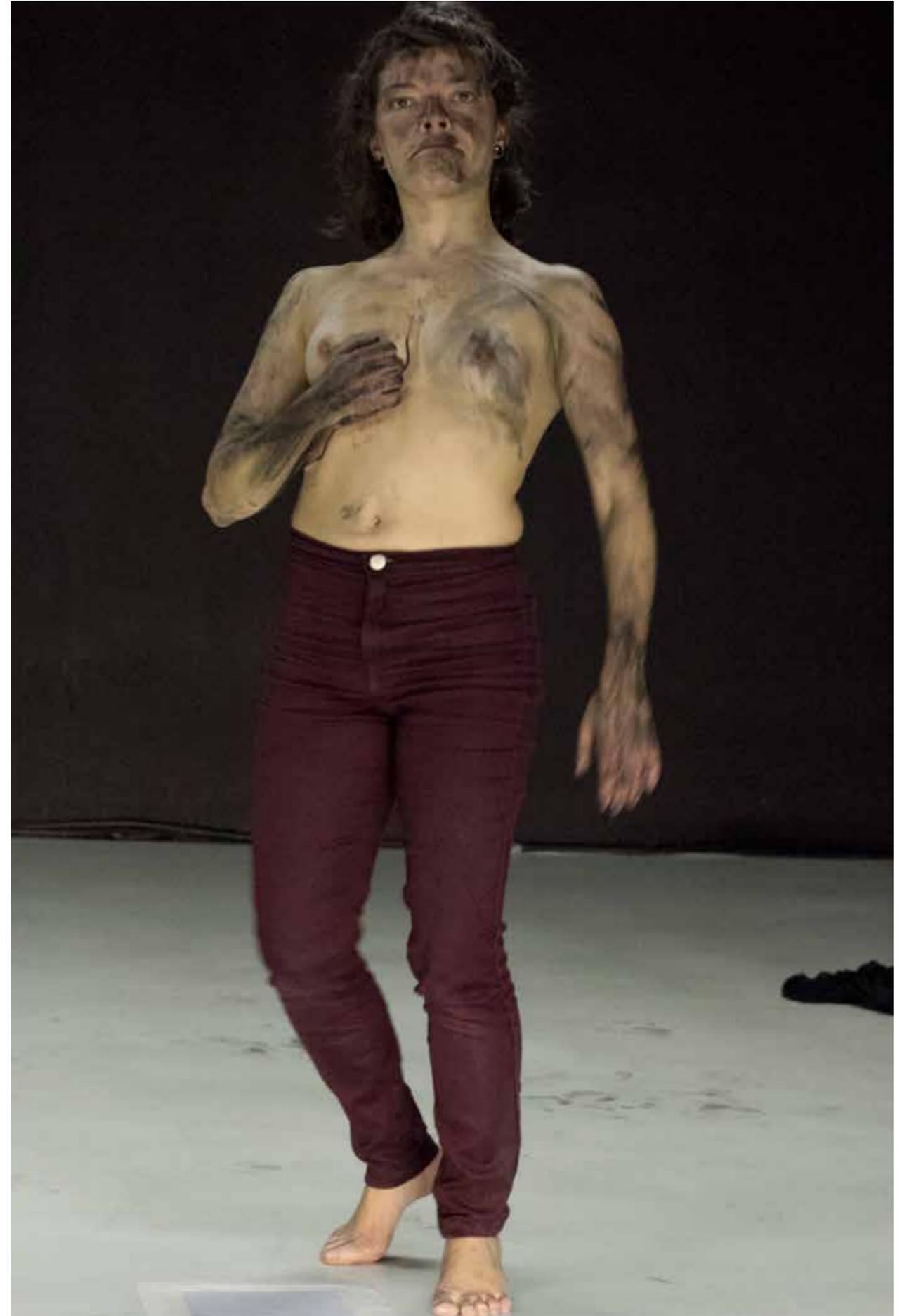
Ouriço | Foto: Paulo César Lima



A Seguir | Foto: Paulo César Lima



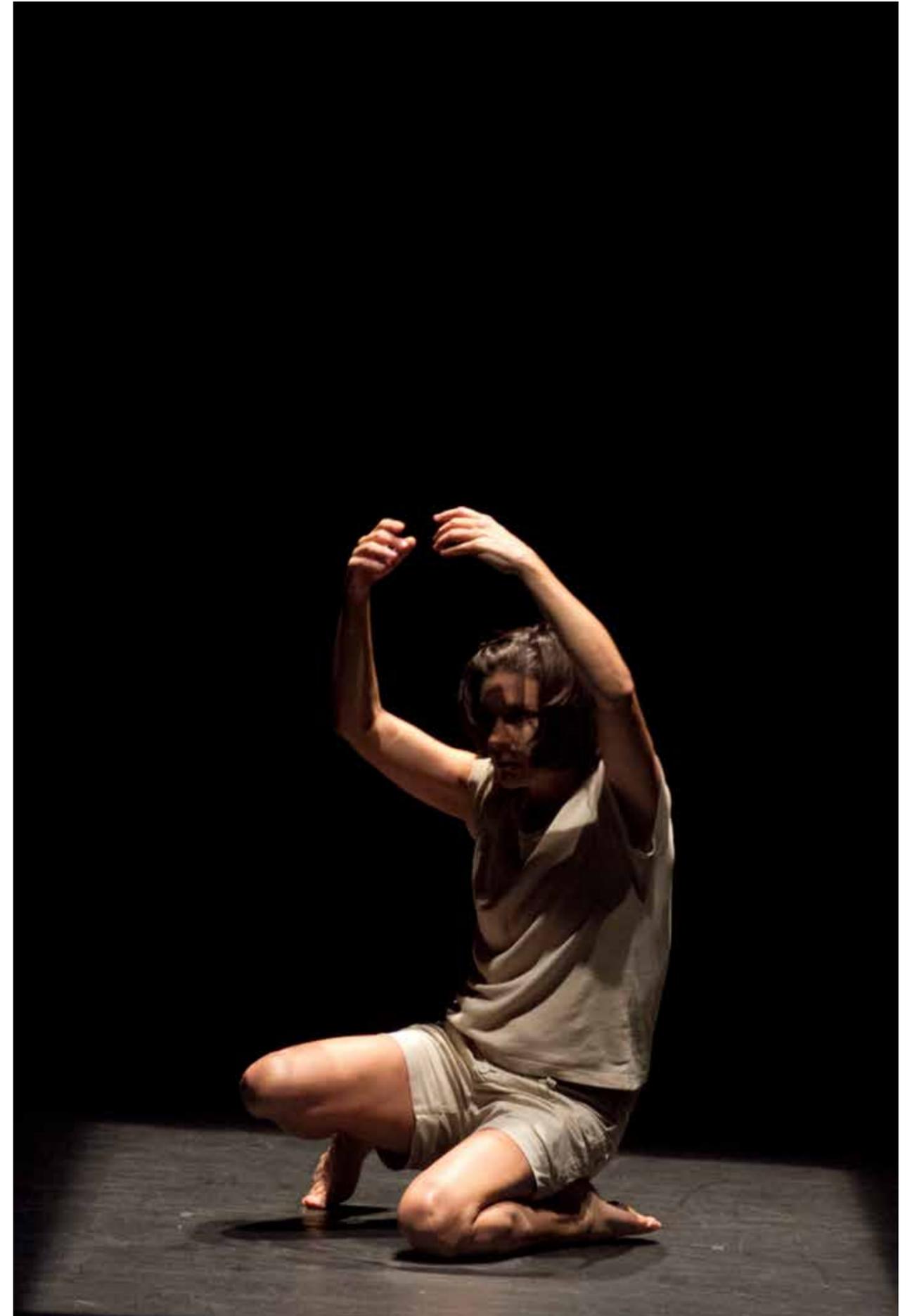
A Seguir | Foto: Paulo César Lima



Fole | Foto: Paulo César Lima



Coreografias do Instante | Foto: Paulo César Lima



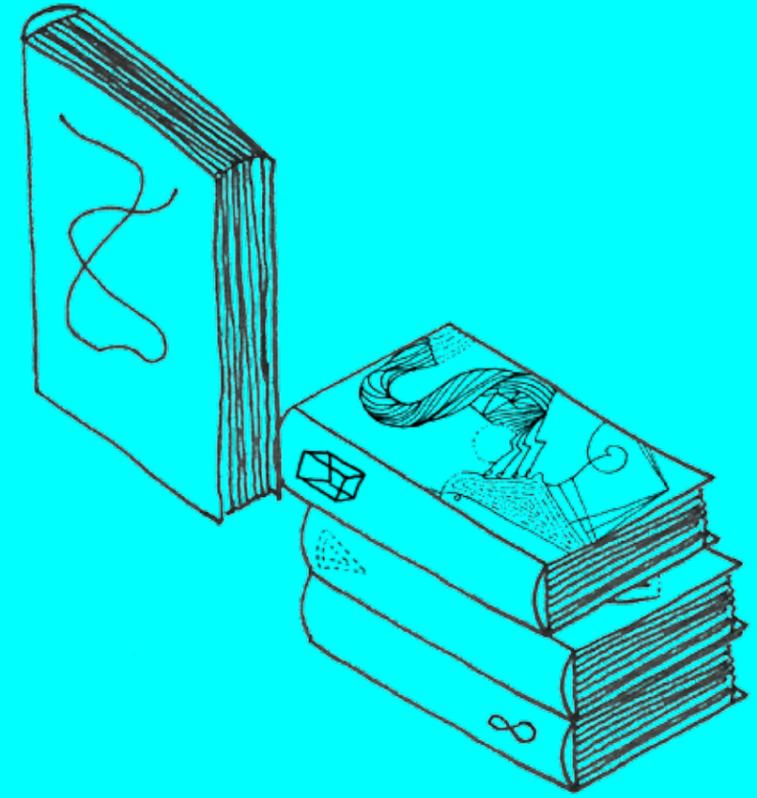
Coreografias do Instante | Foto: Paulo César Lima



Lamira | Foto: Paulo César Lima



Lamira | Foto: Paulo César Lima



2

Formação

# Esse acontecimento vai se dar em silêncio...

*Marcelo Evelyn*

**E**sse acontecimento  
vai se dar em silêncio...

Eu não vou  
falar,  
explicar,  
defender,  
retrucar...

Eu não vou dançar  
e vou tentar  
não fazer aquela cara  
de quem está dançando  
enquanto não tem nada  
acontecendo.

Resolvi não falar  
para não interromper  
o silêncio...

e um certo  
estado de ruminação  
e espreita...

proponho  
esse acontecimento  
como uma  
palestra-performance,

onde o público ao invés  
de ouvir vai poder ler...

proponho ler,  
porque acredito que  
essa prática pode ser  
prazerosa  
e  
transformadora  
no processo  
de formação  
de um artista...  
ler  
como maravilhosa  
ação física  
de absorver  
o mundo

Esse texto  
não tem a pretensão  
de ser  
uma narrativa  
da minha pesquisa...

nem a explanação  
de uma metodologia  
de trabalho

(na verdade eu não  
acredito ter nenhuma  
metodologia e espero  
continuar assim)...  
ou um artigo acadêmico  
e muito menos algo que  
possa parecer uma  
prestação de contas.

esse silêncio  
está preenchido  
por um desejo quase  
dissimulado de dançar...

um quase dançar  
que antecede  
o dançar  
como normalmente  
o percebemos...

O público pode ler  
pausadamente  
esse texto  
que vai estar passando  
numa projeção  
de baixo para cima  
em um fundo preto...

como os créditos finais  
de um filme  
que não foi visto...

como ação  
transcorrida,  
legendada  
posteriormente...

Nesse acontecimento  
eu não vou  
tirar a roupa,  
não vou  
estar de máscara,  
não vou  
me vestir de vaqueiro,  
nem  
brincar de boneca...

nesse acontecimento  
eu vou apenas  
jogar milho  
pras galinhas...

apenas isso...

jogar milho pras galinhas...

com isso  
não tenho  
a pretensão  
de falar  
do Nordeste  
(de onde eu venho)

nem falar

de origem,  
de tradição,  
de cultura popular..

Meu nome é Marcelo  
Evelin de Carvalho,

tenho 51 anos,  
nasci em Teresina  
e sou coreógrafo.

(não se preocupe, esse  
acontecimento não vai  
tratar de identidade).

Ganhei uma bolsa  
Rumos Dança na  
carteira de formador e  
passei nove meses me  
perguntando seriamente  
o que seria isso..  
...ser formador.

Não sou formado em  
nenhuma universidade,  
apesar de já ter  
frequentado  
algumas delas...

Também não me  
considero formado  
em dança,  
porque quando eu  
comecei a dançar  
quase não existia isso...

a gente se formava  
assim sem nem saber  
que estava se  
formando...

Mas isso não é motivo  
de orgulho pra mim...

Este texto se propõe a  
existir como imagem  
saturada de propósitos  
interconectados...

ricocheteado  
de um lado  
para o outro  
sem alcançar  
uma lógica  
convicente...

compreendido no  
sentido empregado  
por Roland Barthes  
em *A Morte do Autor*:

“texto como um tecido  
de citações,  
resultado de mil fontes  
de cultura”.

Durante  
os vários meses  
que antecederam

o dia de hoje,  
– a apresentação  
da bolsa Rumos  
no Itaú Cultural –  
andei com um caderno  
de anotações  
pardo  
e um bloco de  
marcadores-adesivos  
coloridos  
debaixo do braço  
para todos os lugares  
onde ia...

Mais do que um lugar  
para  
registrar,  
rabiscar,  
colar  
meus pensamentos  
sobre formação  
e as referências  
que me atravessaram  
desordenadamente,

o caderno de notas  
foi para mim,  
simbolicamente,  
uma espécie de  
passaporte  
de formador...

ser formador  
pode ser  
pura e simplesmente  
encontrar o outro

Pensando em o que  
seria ser formador,

me veio essa ação  
simples de jogar milho  
pras galinhas...

como metáfora  
do que entendo  
atualmente  
ser  
formador...

metáforas são  
transposições...  
que me ajudam aqui  
a produzir  
sentidos figurados...

Gosto de galinha  
como metáfora  
para artista,  
porque galinha  
é um bicho estranho  
não totalmente  
domesticável,  
mas próximo do convívio

Galinha  
é o animal mais  
difundido e abundante  
do planeta...  
vive em bando,  
cisca, cacareja  
e, se não for criada  
em granja,  
bota

**OVO**

eu sempre gostei  
da forma  
e da ideia

absoluta  
do ovo...

e gosto de pensar  
que artista  
quando cria  
bota ovo  
no mundo

não penso  
essa ação  
a partir de uma lógica  
de evolução,  
hierarquia entre espécies,  
submissão,  
controle  
e manipulação  
entre humano e animal

para mim  
lugar e ambiente  
são conceitos  
mais abrangentes  
do que a ideia de  
sujeito,  
seja esse sujeito  
eu mesmo  
ou as galinhas

ser formador  
seria, portanto,  
jogar milho  
pras galinhas  
no terreiro delas,

porque  
o terreiro existe  
antes das galinhas...

senão elas  
não estariam ali...

formação  
se daria, então,  
no âmbito  
do pertencimento  
ao terreiro  
e na troca  
com ele

a palavra terreiro  
me lembra  
café,  
candomblé,  
fazenda,  
feudo,  
terra,  
comunidade...

terreiro parece sempre  
convidar  
para algo  
inesperado...

um encontro,  
uma festa,  
um ritual,  
uma dança.

O mundo pode ser compreendido  
como um grande terreiro,  
com uma enorme variedade de galinhas...

Pensando em milho,  
galinhas e terreiro,  
gostaria de abordar  
a ideia de formação  
a partir da criação  
de um ambiente...

no dicionário,  
ambiente  
significa  
envolvente...

Ou o conjunto de  
condições  
biológicas,  
físicas,  
morais,  
econômicas,  
culturais  
e sociais  
onde vive  
o indivíduo

terreiro como  
ambiente  
suficientemente  
específico para  
transmitir,  
receber,  
transformar,  
devolver,  
ecoar,  
rejeitar,  
reabsorver,  
retornar  
o que estivesse  
sendo gerado  
ali,  
no *ménage à trois*  
corpo-tempo-espço.

terreiro  
como um  
povoamento  
de possíveis  
em vias de  
abundância...

poderíamos chamar  
esse acontecimento  
de prática de terreiro...

terreiro  
seria, portanto,  
o ambiente  
sensível  
propício  
à formação

corte transversal

Como falar  
de formação  
em meio a um  
excesso vertiginoso  
de informações,  
numa multiplicidade desenfreada  
de tutoriais  
e instruções  
nesse mundo  
*do it yourself*

?

Seria possível  
pensar  
formação  
fora das plataformas  
colaborativas  
propostas pelos festivais,  
pelas residências  
e pelos encontros  
de artistas  
subsidiados  
por editais

?

Seria possível  
falar de formação  
para além da  
academia  
que atualmente  
cada vez mais legítima  
bacharéis, mestres e  
doutores de Norte a Sul  
do Brasil

?

Como pensar  
formação  
sem impor  
e/ou reproduzir  
metodologias,  
formas, estilos,  
procedimentos  
e regras geralmente  
estrangeiras a nós

?

Como propor  
formação  
sem confirmar  
modelos,  
sem legitimar  
tendências  
e evitando a  
continuidade  
de um repertório  
de ações  
bem-sucedidas

?

Proponho  
a seguinte  
equação:

Formação  
=  
Criação

toda criação  
é uma gambiarra  
(Bebel Frota)

Só entendo criação  
como

Indisciplinaridade  
(pensamento  
selvagem)

Insubmissão

Resistência

Insistência

Continuidade  
(com interrupção)

Produto  
(mesmo que seja)  
Processo

Tatear  
com mãos  
de cego

Procurar  
agulha  
no palheiro

Mover montanhas

Fazer existir

Fazer existir

Fazer existir

o formador  
é uma espécie  
de gigolô...

um agenciador  
de corpos...

Penso formação  
fora do padrão  
de construção  
de um legado...

Fora  
do binarismo  
ensinar e aprender,  
professor e aluno...

Penso formação  
não como transmissão  
de valores  
ou como afirmação  
de entendimentos  
preestabelecidos,  
mas como  
mediação,  
transmutação  
e agenciamento

Formação  
sem seguir à risca  
passos já dados,

mas justamente  
apagando esses  
rastros  
para anunciar  
abismo,  
vertigem,  
completo  
desconhecimento  
das causas

Me dou conta  
de que, na verdade,  
o que venho  
tentando fazer é  
formar formadores...

O efeito é duplo,  
espelhado  
multifacetadamente...

formar formadores  
para  
formar criadores,  
que, por sua vez,  
vão formar  
formadores...

*Ad Infinitum...*

O problema  
de jogar milho  
pras galinhas  
é que as galinhas  
precisam  
se apoderar  
do milho...

e o milho  
precisa ser jogado  
no lugar delas,

porque, assim,  
elas podem  
se conectar  
com o instinto  
de sobrevivência  
e passar a considerar  
o milho  
como parte  
do próprio corpo  
de galinha...

Tropicalismo, Butoh  
Hijikata meets  
Caetano Veloso,  
morte e urubus,  
alegria, alegria,  
bomba de Hiroshima,  
Ditadura Militar,  
*Os Últimos Dias de  
Paupéria,  
Terra em Transe,*  
tá tá tá tá

o milho  
se for jogado  
em pequena  
quantidade  
cria animosidade...

coisa com a qual  
nem nós,  
nem as galinhas  
lidamos muito bem...

se for jogado  
em excesso,  
pode automatizar  
o saciamento  
e levar

as galinhas  
à morte  
como peixes...

consumindo  
compulsivamente  
o milho,  
sem pausas  
para a digestão...

ser formador pode ser,  
às vezes,  
extremamente  
solitário...

Antes de chegar  
às galinhas,  
o milho  
corre o risco  
de ser abandonado  
em lugar inadequado  
e apodrecer...

pode virar  
pedra dura  
e não virar  
adubo ou  
semente...

pode ser  
confundido  
com algum tipo  
de mercadoria exótica  
de valor  
inestimável...

o milho  
corre sempre o risco  
de virar  
propriedade

de alguns  
apenas...

se não for jogado  
democraticamente  
às galinhas...

nem só  
de galinhas  
vivem os  
milhos...

O Núcleo do Dirceu  
surgiu de um milho  
jogado  
com insistência  
num terreno árido  
e quente  
até virar

# pipoca

O Núcleo do Dirceu  
continua sendo  
uma plataforma  
para a pesquisa  
e o desenvolvimento  
das artes  
performáticas  
contemporâneas,  
implantada  
na periferia  
de Teresina,  
em 2006

O nome do Núcleo  
vem do bairro  
Dirceu Arcoverde,  
nome de um ex-governador

do Piauí,  
que, eleito  
posteriormente  
senador da República,  
morreu  
de um ataque do  
coração  
durante seu  
primeiro discurso  
no Senado.

O Núcleo do Dirceu  
surgiu dentro  
da instituição  
Prefeitura  
de Teresina  
tendo de,  
já de início,  
desviar  
de uma mentalidade  
e de uma organização  
formal,  
engessada  
e apática  
que garante a  
existência  
desse órgão...

Com três anos  
de atuação  
e mais de  
500 alunos  
de 5 a 82 anos,  
deixou o trabalho  
iniciado  
porque  
bateu de frente  
com um novo gestor  
que só entendia  
arte feita

no próprio  
quintal...

...e abominava

qualquer  
influência  
que viesse  
de além das  
fronteiras  
dos rios  
que margeiam  
a cidade...

o real  
é a subjetivação  
da realidade

Uma vez na rua,  
o Núcleo  
ocupou por  
empréstimo  
galpões  
e uma loja  
desocupada...

até ter assaltado  
e conseguir voltar  
para o bairro  
de onde havia saído  
e onde  
a maioria  
dos artistas  
moram...

ao mesmo tempo  
que se apresentava  
em festivais  
internacionais  
e recebia

um prêmio APCA  
de Formação,  
Criação,  
Produção,  
e Difusão  
em Dança...

O Núcleo  
conseguiu  
uma subvenção  
para manutenção  
de dois anos,  
enquanto  
adentrava,  
de visita ou assalto,  
mil casas  
do bairro...

A subvenção  
acabou  
e foi recusada  
uma extensão  
desse trabalho  
que só estava  
começando...

agora de forma  
ampliada,  
mais autônoma  
e independente...

estamos de novo  
na estaca zero,  
na vaga  
que se abre  
entre  
o que já foi  
e o que precisa  
ser continuado...

Se fôssemos analisar  
os últimos  
sete anos  
do Núcleo do Dirceu,  
talvez o melhor  
fosse adotar  
o critério de

número de  
reuniões,  
paus,  
pactos,  
confrontos,  
DR's,  
subvenções escritas  
e não ganhas,  
encontros  
para resolver  
como continuar,  
como pagar  
as contas,  
como lidar  
com a cidade  
de Teresina,  
que não absorve  
o trabalho  
e nos classifica  
de cabeções,  
como desviar  
de ironias vindas  
do sul maravilha,  
que nos aponta  
como artistas  
despreparados...

tudo isso  
dentro de uma  
instabilidade  
que, às vezes,  
parece crescente,

mas, certamente,  
é constante  
e acaba  
virando  
forma de  
resistência  
incorporada...

sem  
armas de defesa  
estratégias  
no front  
simbólico  
do fazer artístico

Me propus a  
apresentar  
o Núcleo do Dirceu  
nos últimos  
sete anos...

essa  
panela de pressão  
em alta voltagem...

Mas apresentar  
o Núcleo  
em dados e números  
se tornou um  
trabalho de Hércules,  
além do que  
o Núcleo do Dirceu  
é um organismo  
vivo,  
caótico e pulsante  
difícil de atrapar  
em estatísticas

Apresento aqui  
o Núcleo do Dirceu  
em 49 parágrafos,  
texto escrito  
por muitas mãos  
durante uma  
oficina de  
pensamento  
e publicado  
como um, entre  
os 2.362 posts no  
nucleododirceu.com.br

<bifão vertigem: postagem do site do núcleo “o núcleo em 49 parágrafos”>

O terreiro do  
Núcleo do Dirceu  
é o Galpão

## Galpão

=

## Ambiente

nos foi cedido  
em troca de  
um aluguel simbólico  
pelo  
Comercial Carvalho,  
uma cadeia de supermercados  
popular da cidade...

O Galpão  
servia anteriormente  
como o lugar

de revenda  
de produtos  
“estragados”,  
como latas  
amassadas,  
produtos com  
data de validade  
ultrapassada  
e legumes machucados...

O Galpão do Dirceu,  
mais do que um  
espaço físico,  
é um  
espaço político  
de ajuntamento...

Produz e recebe  
espetáculos,  
artistas em residência,  
processos de criação,  
batalhas de hip-hop  
encontros e palestras  
numa  
turbulência  
de instâncias  
auto-organizativas...

O Galpão é  
um arranjo  
de acontecimentos  
interconectados...

booboo  
ready to fish  
noise  
sublime  
the playing circle  
best boy  
I fix it

O caderno  
de anotações  
me acompanhou em  
reuniões,  
conferências,  
em muitas aulas  
dadas em tantas  
situações  
diferentes,  
em muitas instâncias  
de discussão,  
planejamento,  
avaliação  
do Núcleo do Dirceu.  
Nas salas de espera,  
nos aeroportos,  
nos aviões,  
nos trânsitos  
em táxis e vans  
e em quartos de hotéis.

de uma página  
deste caderno  
surgiu o

### **curto-circuito,**

um programa  
indisciplinar  
para criadores  
contemporâneos

por um lugar  
frágil,  
inútil,  
e improdutivo

construir uma democracia  
de diferenças,  
distinções e  
antagonismos  
(a partir de  
Chantal Mouffe)

### **curto-circuito**

é um projeto de  
formação artística  
e ocupação  
do Galpão do Dirceu  
por 16 artistas,  
ativistas e  
produtores culturais,  
durante o período  
de um ano

O programa  
propõe uma  
colaboração horizontal  
desses criadores  
com os criadores  
do Núcleo do Dirceu  
e outros convidados,  
para compartilhar  
as pesquisas  
e as experiências  
dos últimos  
sete anos,  
através de um  
processo  
de formação

imbricado em  
processo de criação  
sem foco  
em resultados.

### **curto-circuito**

É um programa  
indisciplinar  
e não adisciplinar,  
porque atua  
nas fronteiras  
entre as linguagens  
e nas zonas  
borradas  
entre o que seja  
ou não arte.

indisciplinaridade  
não  
como bagunça,  
baderna,  
nem mesmo como  
quebra de uma regra  
ou movimento de  
reação a uma causa

indisciplinaridade  
como insubmissão  
a regimes e estéticas  
como inclassificação  
de formas  
por vir  
Como insubordinação

a normas e instituições,  
a lógicas e crenças  
pela selvageria do  
pensamento  
na indisciplinaridade  
do acontecimento

### **curto-circuito**

propõe  
uma atuação  
nos desdobramentos  
e nas bifurcações  
que se dão  
no encontro entre  
diferentes maneiras  
de pensar e  
fazer arte,  
focando na geração  
de um conhecimento  
amplo,  
democrático  
e não formal,  
e em outros  
modos de existir,  
operar,  
produzir  
e compartilhar  
no campo  
das artes  
contemporâneas.

## RACHA

fenda

buraco

fissura

## SHOW

corpo = bicha

bicha crítica

bicha indisciplinada

bicha insubmissa

bicha atravessada

bicha deslocada

bicha vibrátil

bicha bifurcada

bicha alterada

desconstruindo  
a pinta

## FORA

de si

do lugar

do dentro

do centro

fricção  
circuito  
curto  
como  
unidade de tempo  
queimar  
e se tornar  
inútil  
intensidade  
material  
dualidade dos tempos  
dois fios  
para ignição  
autonomia  
com responsabilidade  
vontade  
sabotagem  
desvio  
(não desdobro)  
fluides

## GAMBIARRA

bricolagem

prótese

precariedade

O Brasil  
precisa investir  
em formação  
para além  
da novidade  
da semana

## oficina de pensamento

segundas de reflexão

teoria devolutiva

fluxo verborrágico

ouvir outras vozes

## virar outro

“mas os vaga-lumes  
desapareceram nessa  
época de ditadura industrial  
e consumista em que  
cada um acaba se exibindo  
como se fosse  
uma mercadoria  
em sua vitrine, uma forma  
justamente de não aparecer.  
Uma forma de trocar  
a dignidade civil por  
um espetáculo  
indefinidamente comercializável.  
Os projetores  
tomaram todo o  
espaço social, ninguém  
mais escapa a seus  
'ferozes olhos mecânicos'.

E o pior é que todo  
mundo parece contente,  
acreditando poder novamente  
'se embelezar', aproveitando  
dessa triunfante  
indústria da exposição política.”  
(Georges  
Didi-Huberman)

# Um olhar sobre os formadores

**Alexandre Molina e Rita Aquino**

O texto propõe reflexões sobre a formação em dança, na perspectiva das questões desdobradas pelos artistas participantes da carteira Dança para Formadores, estabelecida pelo Itaú Cultural, na quinta edição do programa Rumos Dança.

Partindo inicialmente da observação do conjunto de propostas apresentadas nesta carteira, destacamos aspectos sobre formação em dança, considerando o universo de proposições encaminhadas, no sentido de traçar algumas linhas em relação ao perfil tanto dos artistas formadores quanto dos projetos inscritos.

Em seguida, em relação aos seis selecionados, observamos aspectos pertinentes ao contexto dos propositores e, sobretudo, à posição dos formadores em relação a isso. Questões estas discutidas nos painéis apresentados durante a *Mostra Rumos Itaú Cultural Dança*, em junho de 2013, em São Paulo. Retomamos aqui alguns dos pontos que pareceram mais recorrentes nos debates: a relação entre viabilidade e visibilidade dos processos de formação e a ideia de formação como compartilhamento.

A carteira Dança para Formadores, realizada pela primeira vez na quinta edição do Rumos Dança, no biênio 2012-2014, foi criada no intuito de reconhecer e valorizar profissionais que desenvolvem experiências para incentivar e formar novos artistas, seja de maneira individual ou compartilhada, em diferentes universos onde já atuam, de forma continuada, há pelo menos quatro anos.

Nesta edição, o programa recebeu 529 inscrições das quais 452 foram validadas. Deste montante, 69 foram para a carteira Dança para Formadores, o que corresponde a 15% das inscrições válidas, oriundas de 36 cidades, num conjunto de 17 estados. Foram recebidas inscrições de todas as regiões do país, sendo o Sudeste com a maior participação (48% das inscrições validadas na carteira) e o Centro-Oeste com a menor (4% das inscrições válidas).

Quanto ao perfil dos formadores inscritos, a maioria era do sexo feminino (65% do total) e mais de um terço tinha entre 30 e 39 anos de idade no momento da seleção. Outro dado interessante se refere à profissão autodeclarada no formulário de inscrição. No conjunto das 69 apresentadas, foram identificadas 44 denominações profissionais diferentes. A que ocorre com maior frequência é a de professor (a) (13%), seguida de bailarino (a) (6%).

É importante destacar, contudo, que quase a metade (48%) foi composta de mais de uma atua-

ção profissional, como profissional de dança e eutonista, por exemplo. Este percentual é formado por 30% de denominações que fazem referência a duas atuações profissionais, 11% a três e 7% a quatro.

Quando todas são decompostas em suas funções e contabilizadas, encontramos 37 denominações distintas em 117 ocorrências, o que aponta para a diversificação e para o acúmulo de atividades dos profissionais de dança. Nota-se, além disso, uma maior tendência à especialização no modo de enunciar: enquanto 38% se identificou de forma mais ampla, como artista, jornalista etc., 62% utilizou terminologias mais específicas, a exemplo de professor de educação somática, professor de forró etc.

No que diz respeito às propostas de formação, a maioria não apresentou distinção do que já vinha sendo realizado pelo candidato, mas possibilidades de potencialização da atuação do formador em seu contexto. Notamos assim a recorrência de projetos que conjugavam os verbos *continuar*, *prosseguir*, *aprofundar*, *complementar*, *organizar*, *sistematizar* e *publicar*.

Observamos, portanto, que a perspectiva temporal não apontava somente para o futuro, para aquilo que seria desenvolvido, mas tinha significativa referência às experiências construídas ao longo de um trajeto.

Deste modo, ao enunciar-se, a carteira, de alguma forma, atribuiu a si não somente a tarefa de analisar propostas, mas a de reconhecer e visibilizar práticas já existentes e extremamente relevantes para o campo da dança. Neste sentido, Dança para Formadores se aproxima da já consolidada carteira Desenvolvimento de Pesquisa para Criação, também voltada para profissionais com uma trajetória reconhecida nacional ou localmente.

A formulação da carteira Dança para Formadores preenche uma lacuna importante no campo da dança, verificada na quantidade de propostas com mérito e relevância que justificariam a seleção. E, ainda mais, possibilita colocar em pauta uma discussão sobre formação em dança que está inevitavelmente implicada com questões sobre configurações estéticas, fronteiras institucionais, mecanismos de fomento e políticas públicas. A presença marcante de um público regular e participativo na apresentação dos painéis e nos debates da *Mostra Rumos Itaú Cultural Dança* mais uma vez reitera o interesse da comunidade artística na temática.

Outra observação que nos parece relevante é a diversidade de configurações dos projetos. A descrição da carteira Dança para Formadores, que previa o desenvolvimento de *experiências para incentivar e formar novos artistas*, foi respondida com residências artísticas, sistema para internet, qualificação de atuação curatorial, publicação de livro digital, estudo qualitativo para a criação de uma formação em dança no formato EAD, observatório de crítica de dança, seminários, mostras, encontros, manutenção de grupos artísticos, criação de espetáculos seguida de temporada de apresentações e/ou circulação, projetos de assistência social e promoção da saúde, entre outros.

Os distintos formatos apontam para entendimentos de formação amplos, diversificados e não escolares. A análise de cada projeto implicou a busca pela compreensão não apenas da proposta, mas da atuação dos formadores em relação às suas especificidades. A descrição da carreira dos formadores foi extremamente significativa, pois com frequência identificou-se coerência entre o formato e as adversidades experienciadas pelo próprio formador ao longo de seu trajeto. Isto é, em muitos casos, as propostas de formação são respostas às dificuldades enfrentadas, contribuições para tornar o campo

de formação em dança no Brasil um terreno menos árido.

Destaca-se a recorrência de pressupostos artístico-pedagógicos contidos em termos como *colaboração*, *troca*, *diálogo* e *discussão*, que apontam para uma perspectiva dialógica de construção de conhecimento. Do ponto de vista da abordagem do corpo em movimento, encontram-se os termos *experimento*, *experimentação*, *pesquisa* e *investigação*, em acordo com a descrição do programa, que prioriza o caráter investigativo e a pesquisa de linguagem, assim como as iniciativas desenvolvidas fora do âmbito institucional e que não apresentam apelo comercial e/ou apoio financeiro estável.

Foram recebidos projetos pontuais, com 18 horas de atividade, até ações continuadas, realizadas ao longo de um ano. O perfil e a quantidade de participantes não foram explicitados na totalidade dos projetos, tampouco o procedimento necessário para a participação nas atividades previstas – inscrições, convites, grupos fechados etc. – que constituiriam informações importantes para a compreensão dos contextos de atuação. Entre as propostas que explicitaram seu público-alvo, nem todas estavam direcionadas à formação e ao incentivo de novos artistas, afastando-se, assim, dos propósitos da carteira.

Foram selecionados seis projetos de Dança para Formadores, oriundos de quatro das cinco regiões do Brasil. Apenas o Centro-Oeste não teve trabalhos selecionados nesta carteira. Dos contemplados, três são do sexo masculino e três do feminino, numa média de idade na casa dos 40 anos.

Para a discussão sobre os selecionados, consideramos aqui não apenas a ocasião da inscrição, mas também o momento de compartilhamento dos resultados durante a *Mostra Rumos Dança*. Não foi instituído nenhum formato específico para a apresentação. O programa previa um dossiê teórico-prático do processo de formação, que poderia envolver a demonstração de procedimentos, a apresentação da metodologia utilizada ou dos processos de sistematização, acompanhados de conteúdos relevantes para a pesquisa.

As apresentações foram realizadas em três painéis, com dois formadores cada, sempre sucedidos de um bate-papo mediado. Adriana Grechi, João Fernandes, Jussara Xavier e Marila Veloso compartilharam suas experiências por meio de relatos dos processos de trabalho, acompanhados de registros fotográficos e/ou audiovisuais. Erikelto Viana e Marcelo Evelin adotaram formatos cênicos para suas apresentações.

Por ocorrer em dias consecutivos, com um público regular e participativo, as discussões nos três encontros foram se encadeando, possibilitando aprofundamento em relação a alguns aspectos e certas temáticas. Pretendemos aqui retomar a *relação entre viabilidade e visibilidade dos processos de formação e a ideia de formação como compartilhamento*.

Temos acompanhado, há algumas décadas, o rompimento do paradigma epistemológico positivista e de um determinado modelo de racionalidade que, conforme apontou Boaventura de Sousa Santos (2010), já se mostrava exausto. Tal paradigma estabeleceu uma visão binária que, por sua vez, propõe distinções entre sujeito e objeto, natureza e cultura, conhecimento científico e outras formas de conhecimento. Esta perspectiva moderna propõe, ainda, a redução do mundo a leis simples e quantificadas por formulações matemáticas; uma realidade regida pelo mecanicismo determinista e o estabelecimento da verdade como representação transparente da realidade.

A superação desses pressupostos do pensamento moderno, também conhecido como crise paradigmática da modernidade, abriu possibilidades para novas significações. A superação dessas dico-

tomias favoreceu novas relações entre natureza e cultura e entre sujeito e objeto, alimentadas por uma concepção construtivista de verdade, propondo, por fim, uma relação mais equilibrada entre o conhecimento científico e outras formas de conhecimento.

Apropriar-se de algo nos aproxima dele, segundo o pesquisador e professor espanhol Jorge Larrosa (2002). No sentido proposto pelo autor, é possível compreender tal experiência de aproximação a partir de três dimensões: da exposição – colocar-se a ver; da paixão – por identificação ou semelhança; e da singularidade – por ser sempre *de* alguém. É a experiência do encontro como potente espaço de (trans)formação.

A noção de encontro parece interessante para pensar os processos de formação em dança desenvolvidos na Carteira de Formadores. O encontro não implica posições assimétricas estabelecidas anteriormente – o único a priori é a própria condição de estar com o outro, de estar junto e, portanto, igualmente aberto, ainda que em distintos níveis, às possibilidades de transformação. Como já anunciava o educador brasileiro Paulo Freire, os homens se educam em comunhão (1996).

Presente nas seis propostas, o *compartilhamento* aparece como parte do procedimento metodológico no Curso-Residência Dança Contemporânea de Caráter Investigativo (Marila Veloso), no Laboratório Corpo e Dança (Jussara Xavier) e nos Exercícios Compartilhados (Adriana Grechi). É identificado também como princípio de formação na Sistematização do Núcleo do Dirceu (Marcelo Evelin), nas relações proporcionadas pelo Conexões Dança (Erikelto Viana) e pelo Casarão de Ideias (João Fernandes).

A ideia de partilha é mencionada por Rancière (2005) ao criticar as concepções pedagógicas que se baseiam em uma relação de desigualdade de inteligências. O autor propõe que dois procedimentos presentes na prática do artista – fazer do trabalho um modo de expressão e buscar a partilha como forma de relacionar-se com o outro – constituem uma lição emancipadora. Uma sociedade de emancipados, segundo Rancière, seria uma sociedade de artistas, onde não haveria uma divisão entre os que sabem e os que não sabem, mas sim “espíritos ativos: homens que fazem e que falam do que fazem e transformam, assim, todas as suas obras em meios de assinalar a humanidade que neles há, como nos demais”. (RANCIÈRE, 2005, p. 104)

O encontro e a partilha marcam, portanto, um entendimento de formação enquanto convivência no próprio fazer artístico. O espírito ativo a que se refere Rancière aponta para uma postura crítica e interventora, em que possibilidades de transformação de si estão em congruência com possibilidades de transformação do contexto.

É importante ressaltar que a experiência de compartilhamento foi também vivenciada ao longo deste processo de acompanhamento da categoria Dança para Formadores – da discussão do texto que definiria a carteira, o exercício de leitura cuidadosa e a seleção em coletivo das propostas inscritas, os debates dos painéis, até a escrita deste texto, com importantes colaborações.

Nesta reunião de pessoas, propostas, reflexões e escritas, há o engajamento em algo que pode ser partilhado, reconhecido como comum e que, juntamente a isso, proporciona o reconhecimento da atuação daqueles que tomam parte neste comum: reconhecimento dos formadores, dos que se encontram em formação, dos que se interessam por refletir esta formação, seus espaços, tempos e meios.

O compartilhamento parece aqui prática de resistência, que visibiliza e viabiliza modos de existir na dança como formadores. Modos inventados, partilhados e reinventados. Talvez seja possível afir-

mar que esta carteira nos coloca em posição de esforço comunitário. E que o formador em dança é um mediador de diferenças na construção de comunidades. E ainda neste propósito de construção – seja pela exposição, por identificação ou ainda na singularidade do que é experienciado enquanto formação – os artistas aqui envolvidos vão criando frestas nas bordas de conceituações enrijecidas pelas práticas da fragmentação.

Trazendo o foco para os espaços de formação fora da universidade, evidenciou-se a grande dificuldade de viabilizar o trabalho continuado com mecanismos restritos para a obtenção de recursos financeiros. Discussões sobre políticas públicas e editais foram evocadas, sobre a falta de um olhar específico para o campo da formação. A importância da carteira Dança para Formadores foi registrada não apenas pelo incentivo às propostas selecionadas, mas também pelo espaço de apresentação e debate, no qual a reflexão coletiva sobre a formação passa a ter lugar. Seria a visibilidade condição de viabilidade dos processos de formação? Que formas de reconhecimento foram/são praticadas em relação a iniciativas de formação com 5, 10, 12 anos? Quais as estratégias de resistência dos formadores em seus contextos de atuação?

As questões não se encerram por aqui. Ainda nesta perspectiva, pensar na relação entre criação e formação também esteve no interesse dos artistas-formadores selecionados, bem como dos que participaram das conversas. Para Adriana Grechi, ao compartilhar procedimentos de investigação e criação como ação de formação em dança, ou quando Marcelo Evelin enuncia, em letras garrafais: formação = criação? Assim, poderíamos continuar perguntando: um ambiente de criação artística em dança poderia também se configurar como um espaço de formação em dança? O que há de formação em um processo criativo? Todo ambiente de criação artística é também um espaço formativo? E o contrário, é pertinente? Quais são as condições para esta equação? Ou ainda quando observamos nas discussões a relação entre o espaço de formação da universidade e outros espaços de formação. Questões que já se colocam para a continuidade do debate.

### Referências bibliográficas

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Trad. João Wanderley Geraldi. *Revista Brasileira de Educação*, n. 19 – jan./fev./mar./abr., 2002.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Trad. Lilin do Valle, 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. v. 4. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

SODRÉ, Muniz. *Reinventando a educação: diversidade, descolonização e redes*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

# Possíveis conexões entre dança e universidade

Giancarlo Martins

**E**m 1956, foi criado na Universidade Federal da Bahia o primeiro curso superior de dança do país. Passaram-se 28 anos até que, em 1984, fosse criada em Curitiba a segunda graduação. De lá para cá, houve uma vertiginosa expansão, principalmente nos últimos dez anos, de cursos de dança em universidades brasileiras. Segundo levantamento realizado no V Fórum Nacional de Coordenadores de Dança, há atualmente 45 graduações em dança<sup>1</sup>, que abrangem 77% dos estados brasileiros, com uma oferta anual de 1.175 vagas. São cursos bastante diversos, que carregam uma multiplicidade de propostas, objetivos e também de entendimentos acerca da dança.

Essa expressiva proliferação de cursos poderá desempenhar papel importante no ensino e na pesquisa em dança. Contudo, o resultado disso só poderá ser percebido ao longo do tempo – muitos desses cursos sequer formaram sua primeira turma. Mas, diante desse panorama e de alguns efeitos já detectados, algumas questões emergem: Qual o papel da universidade na formação do artista da dança? Quais relações entre a universidade e o ambiente artístico podem ser estabelecidas no sentido de potencializar sua inscrição e sua visibilidade no espaço público, não como mero entretenimento, mas como um fazer que coloca no mundo ideias-ações, experiências com potência de questionamento e transformação?

Tanto a produção acadêmica quanto a artística são constituídas por saberes e práticas específicas que se estruturam a partir de modos distintos de constituir o conhecimento e sua legitimação.

Trata-se de diferentes instâncias de valoração e legitimação, [...], cada qual com seus rituais e mecanismos de assimilação e expurgo, cada núcleo institucional ou parainstitucional aponta para certas configurações estratégicas e determinadas imagens de seus personagens e atores; portanto, camadas próprias de mediação. (BAUSBAUM, 2006, p. 72)

A aproximação entre esses modos de configurar o conhecimento pode render bons frutos para

<sup>1</sup> Segundo dado do MEC, desse total, 32 cursos são licenciaturas e 13 bacharelados. Mais informações podem ser obtidas em: <http://emec.mec.gov.br/>.

ambos os ambientes. Pode gerar novas estruturas de produção de conhecimento que desestabilizem alguns dispositivos de poder constituídos como dominantes e válidos, estruturados a partir de um aparato institucional de legitimação, criando-se, assim, não apenas o estreitamento entre as pesquisas desenvolvidas na universidade e as experiências artísticas presentes no ambiente, mas um entrecruzamento que constitua outra escala de valoração e validação dos conhecimentos e de suas formas de produção.

Essa perspectiva aponta para a proposta defendida pelo sociólogo português Boaventura de Sousa Santos, na qual afirma que se faz necessário o estabelecimento de uma dinâmica que proporcione saberes críticos propositivos, que contem com a participação de diferentes saberes e sujeitos. Um sistema que construa uma *poética da relação*, que contemple a emergência de diferentes lógicas que desestabilizem estruturas há muito sedimentadas, proporcionando visibilidade a experiências que se organizam a partir de outras lógicas, de singularidades locais. A esta proposição foi dado o nome de *ecologias dos saberes*.

A ecologia dos saberes procura dar consistência epistemológica ao saber propositivo. Trata-se de uma ecologia porque assenta no reconhecimento da pluralidade de saberes heterógenos, da autonomia de cada um deles e da articulação sistêmica, dinâmica e horizontal entre eles. A ecologia dos saberes assenta na independência complexa entre os diferentes saberes que constituem o sistema aberto de conhecimento em processo constante de criação e renovação. O conhecimento é interconhecimento, é reconhecimento, é autorreconhecimento. (SANTOS, 2010, p. 157)

Nesse sentido, a criação de estruturas que promovam ambientes de cooperação pode irromper novos fluxos e novas estruturas de produção de conhecimento – artístico e acadêmico. Pode construir um valor potencial que transborda para além do espaço acadêmico, podendo gerar mudanças na sociedade, ou seja, gerar compartilhamentos que estimulem o desenvolvimento, em que as resultantes beneficiam não apenas os participantes de cada sistema, mas todo o ambiente.

Muito embora a fissura entre teoria e prática ainda persista e se imponha como uma *vontade de verdade*, o impacto da produção em dança (artística e teórica) gerada na academia pode ser identificado em ações de muitas dessas graduações que, partindo do reconhecimento do corpo como lugar de pensamento, reflexão e questionamento de si mesmo e de seu lugar na cultura tem alimentando sua pesquisa, sua criação, sua discussão e sua difusão.

Exemplos podem ser identificados em ações de cursos, como os da Universidade Federal da Bahia e da Universidade Estadual do Paraná/FAP, que – entendendo a relação entre teoria e prática como acionamentos que se revezam<sup>2</sup>, e que, ao se revezarem, transformam informação em conhecimento – têm proposto em aulas grupos de pesquisa e projetos de extensão, relações nada ortodoxas entre

<sup>2</sup> Foucault (1979) trata desse tema numa conversa com o filósofo Gilles Deleuze. Para eles “a prática é um conjunto de revezamentos de uma teoria a outra, e a teoria um revezamento de uma prática a outra.” (op. cit. p. 69-70), ou seja, formada por uma multiplicidade de elementos que se compõem por interação e não de maneira totalizadora, antes sim, multiplicadora e dinâmica. “(...) só existe ação: ação de teoria, ação de práticas em relações de revezamento ou em rede.” (Ibid., p. 70)

teoria e prática, criando um campo de possibilidades para que os envolvidos neste processo possam desenvolver competências para intervir de maneira crítica em seu espaço social a partir de suas experiências corpóreas, provocando uma distensão daquilo que venha a ser chamado de dança e seus diversos produtos – textos, obras coreográficas, vídeos etc.

Outro aspecto a se destacar nesta exemplificação diz respeito à difusão e ao compartilhamento da produção. Num ambiente escasso de ações que promovam a difusão e o compartilhamento das produções em dança, mesmo sem grandes repercussões, têm sido de grande importância as atividades e os eventos propostos por essa e outras universidades, que promovem, por meio de seminários, mostras artísticas e fóruns, a expansão dessas informações, alimentando o fluxo de troca entre a academia e seu ambiente sociocultural, ampliando seu raio de apreensão, colaborando com a criação de terrenos favoráveis para a informação seguir um fluxo contaminante, criando “possibilidades de todo o ambiente se reconfigurar, assim como os que dele fazem parte”. (KATZ, 2006:5)

A produção de conhecimento em dança se constitui a partir da experiência e pode prescindir de todo e qualquer conhecimento acadêmico. Do mesmo modo, a formação do artista não é algo circunscrito a um espaço-tempo determinado, a partir do qual ele possa atuar, muito menos está ligada a uma única instância. Nesse sentido, mais do que a premissa formativa de um artista da dança, o espaço da universidade pode ser de compartilhamento e convergência, possibilitando ao artista (ou aspirante a artista) encontrar interlocução e acolhimento para suas inquietações e acesso ao tipo de conhecimento que esse ambiente pode construir nos limites de sua temporalidade.

Assim, pode-se dizer que, mesmo não sendo necessariamente um espaço de formação de artistas, o papel da universidade fica cada vez mais delineado como o de um espaço a colaborar nessa trajetória, juntamente com outras instâncias que caracterizam a formação do artista brasileiro – academias, escolas, cursos livres, artistas, grupos.

Aliás, iniciativas têm desempenhado papel de relevância e potência transformadora não apenas em ambientes desprovidos de graduações em dança. Há exemplos de acionamentos que promoveram o desenvolvimento de pesquisas, experimentações e compartilhamentos, e também a formação, como no caso da Casa Hoffmann, em Curitiba, PR (entre os anos 2003 e 2005), que alimentou e potencializou transformações já em curso na universidade ou extraoficiais – como o Núcleo do Dirceu (Teresina, PI) ou a Híbridos (Ipatinga, MG) –, que testam modos de atuação, procedimentos artísticos e estratégias de comunicação do corpo. Dessa maneira, reforçam a ideia da constituição de uma *ecologia dos saberes* que, conjuntamente com ações promovidas no contexto das universidades, pode configurar espaços de resistência aos dispositivos de poder que impactam a produção em dança, trazendo à luz outros modos de construção e comunicação de saberes que, por não se encaixar nos modelos legitimados, se assentam na invisibilidade.

Neste cenário de continuidades e transformações, onde nada está pronto e acabado, a partilha se faz necessária, pois a integração efetiva-se por meio de uma troca recíproca que repercute tanto sobre o todo como também sobre suas partes de maneira complementar. Uma mescla de disposições e investimentos, criando ideias e ações que auxiliem na transformação e na oxigenação, no caso da dança e de seus ambientes de existência.

## Referências bibliográficas

BASBAUM, Ricardo. *O artista como pesquisador*. Revista Concinttas. Ano 7, v. 1, n. 9, jul. 2006. p. 71-75

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

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

KATZ, Helena. *Pesquisa em dança: entre a circularidade viciada e o mapa de navegação*. Dança, Salvador, v. 1, n. 1, jul./dez. 2012. p. 94-106

MARTINS, Giancarlo. *Ações que se espraiam no tempo*. In: Núcleo de Artes Cênicas (Org.). *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2006-2007*. São Paulo, Itaú Cultural, 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo*. São Paulo: Cortez, 2006.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

SHIRKY, Clay. *A cultura da participação: criatividade e generosidade no mundo conectado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.



Ninhos – Performance para Grandes e Pequenos | Foto: Paulo César Lima



EmQuanta | Foto: Paulo César Lima



Fole | Foto: Paulo César Lima



Sobre Expectativas e Promessas | Foto: Paulo César Lima



Sobre Expectativas e Promessas | Foto: Paulo César Lima



Um Pedaco do Buraco | Foto: Paulo César Lima



BioMashup | Foto: Paulo César Lima



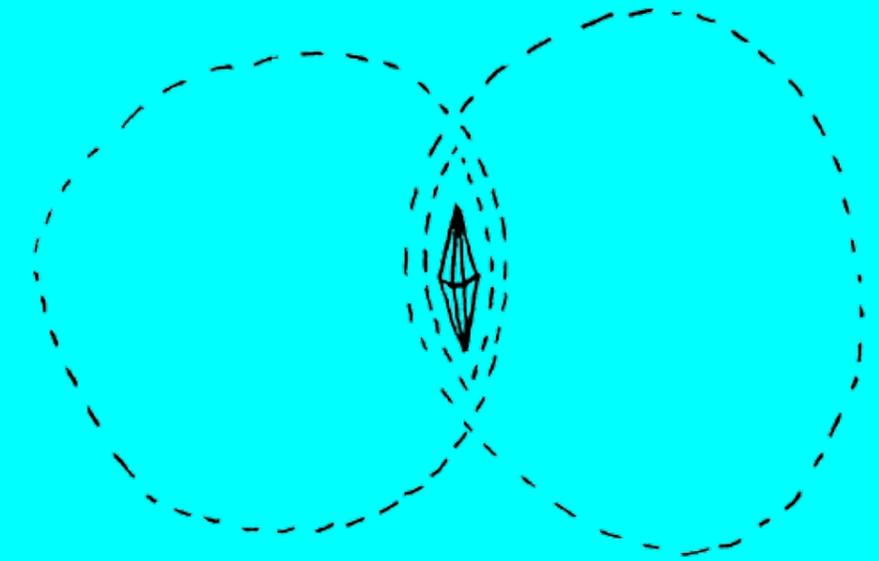
BioMashup | Foto: Paulo César Lima



Foco | Foto: Paulo César Lima



Foco | Foto: Paulo César Lima



3

Encontros e Conversas

Durante as apresentações dos formadores, percebemos que havia dificuldade para sintetizar as pesquisas e estratégias de formação, pois, quase sempre, elas haviam sido desenvolvidas pelos professores e artistas ao longo de mais de uma década. Foi a primeira vez que essa modalidade de bolsa fez parte do programa. Por isso, não haviam modelos prévios de exposição e cada um teve liberdade para escolher o seu próprio modo de apresentação. Essa diversidade também aparece na documentação a seguir. Em vez de pedir a cada um que escrevesse um artigo, optamos pelo formato entrevista. Para escapar às perguntas genéricas, marcadas pelo senso comum, escolhemos ou entrevistadores que já conheciam com profundidade a trajetória dos entrevistados ou interlocutores que partilhavam interesses comuns. A maioria das entrevistas foi realizada presencialmente. Nos pequenos textos de abertura, os próprios entrevistadores contextualizam a obra dos entrevistados e falam sobre as condições em que as conversas ocorreram e sobre quais foram os principais aspectos norteadores do diálogo.

# Giancarlo Martins entrevista Marila Velloso

Com o objetivo de fomentar e incentivar a formação de criadores em dança contemporânea, o Curso-Residência em Dança Contemporânea de Caráter Investigativo foi idealizado pela artista e pesquisadora Marila Velloso. Seu principal objetivo foi criar um espaço para o desenvolvimento de práticas e reflexões sobre os processos criativos. O trabalho se configura como uma continuidade das ações desenvolvidas com a participação de Marila, tanto em âmbito institucional quanto em iniciativas extraoficiais. Estruturado em módulos teórico-práticos, esse curso-residência propôs uma formação condensada em encontros de imersão, visando subsidiar os artistas e os projetos de investigação e criar um campo de possibilidades para a permanência e para a continuidade de processos investigativos. A entrevista abaixo foi realizada ao longo de diversos encontros entre os meses de setembro e outubro de 2013 e aprofunda questões sobre os motivos para a idealização do projeto, sua relação com o contexto, as estratégias metodológicas propostas e suas resultantes.

## Giancarlo Martins

Como surgiu e quais fatores impulsionaram a elaboração de um curso-residência para criadores e intérpretes em dança contemporânea?

## Marila Velloso

São muitos cofatores. A provocação do Itaú Cultural, com o lançamento dessa carteira, foi, sem dúvida, o *start* desse projeto, pois viabilizou pensar (e escolher) essa modalidade em detrimento à carteira de criação. Outro cofator, que estava junto a mim, sendo maturado, pensado, é o “vão” deixado pela Casa Hoffmann<sup>1</sup>, principalmente pelo projeto desenvolvido entre 2005 e 2009 sob minha coordenação, com a curadoria de Fabiana Britto e com as colaborações de artistas e pesquisadores da cidade. Esse projeto foi um aprendizado em vários níveis, o que me fez entender a importância daquele espaço (e de outros) para a formação e para a criação artística. Entendo o projeto atual como

---

<sup>1</sup> A Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento – foi criada em 2003, com o intuito de inaugurar, na cidade de Curitiba, um espaço de referência para os estudos do movimento. Fomentando a pesquisa e a reflexão sobre dança contemporânea, veio contribuir com a assimilação de outros modos de fazer-pensar a dança, reconfigurando o cenário local e sua inserção nacional.

uma continuidade que emerge das relações entre as instituições públicas de educação e de cultura onde trabalho (ou trabalhei) – Casa Hoffmann, Curso de Dança da FAP<sup>2</sup> –, do projeto Modos de Ver, Ler e Criar Dança e até mesmo do próprio *Rumos*, com as provocações que ele traz desde sua criação.

## G.M

Com isso, podemos dizer que o panorama atual da dança em Curitiba influenciou o desenho do projeto?

## M.V

Acredito que sim. Principalmente depois das mudanças no edital criado pela Fundação Cultural de Curitiba especificamente para a dança contemporânea e também na condução das ações para a dança na cidade, mudanças que passaram a ocorrer a partir de 2009. Durante esse tempo, notei transformações importantes no edital, elaborado a partir de uma ideia de programa com instâncias diferentes: pesquisa do iniciante e do residente, bem como uma estruturação mais elaborada de pesquisa. Tudo isso indicou esse “vão”, essa ausência de um espaço onde se aprende, pratica, experimenta. Ao mesmo tempo, no Brasil, não temos nenhum curso de formação voltado para a criação, como, por exemplo, o SNDO<sup>3</sup>. Dentre os cofatores, houve também minha vontade de aprender e de continuar aprendendo a ter mais subsídios para a criação em dança contemporânea e suas especificidades. Houve igualmente a vontade de criar um curso de pós-graduação em criação, já intuindo as mudanças em andamento na Casa Hoffmann. No entanto, entendi que não era esse tipo de ambiente, mas outro, não sei se mais informal, mas necessariamente não acadêmico.

## G.M

A experiência da e na Casa Hoffmann parece ter sido uma grande mobilizadora. Contudo, acho importante lembrar que alguns projetos que você empreendeu – como Encontro das Novas Dramaturgias do Corpo e Conexão Sul (encontro de artistas contemporâneos de dança da região sul) – já apontavam, em grande medida, para ações formativas e informativas. Retomando sua fala sobre formação, pergunto: você acredita que, no país, ela é frágil em relação à criação? O que é possível identificar como fragilidade? Qual seria o papel do formador nesse contexto?

## M.V

Em artistas como Adriana Grechi, eu consigo observar uma formação criadora. Eu não sabia tudo o que tinha lá, mas dava conta de olhar e enxergar uma formação que não possuo. O mesmo

---

<sup>2</sup> Segundo curso superior de dança mais antigo do país. Foi criado em 1984, a partir de convênio entre a Pontifícia Universidade Católica do Paraná e o Centro Cultural Teatro Guaíra. Posteriormente foi transferido para Faculdade de Artes do Paraná – atual Campus II da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR).

<sup>3</sup> Fundado em 1975 e com sede em Amsterdã, o SNDO - School for New Dance Development - é um curso superior que concede o diploma de bacharel em dança – coreografia.

com artistas como Marcelo Evelin ou Fernando Belfiore, que estudou no SNDO. É possível enxergar outros tipos de mecanismos de dramaturgia no trabalho deles. Vejo claramente como usam tecnicamente determinados fatores, as habilidades do corpo, da voz. Não que haja, obviamente, um modelo, mas nós não temos esses espaços. O próprio relatório do *Rumos Dança 2011* aponta, nas entrevistas com os artistas participantes, que, no Brasil, todos aprendemos “picado”. Esse é o lance da formação do criador no país. Ela pode ser muito bacana, mas é também uma realidade que leva a pensar em projetos, não com o intuito de resolver um problema, mas com a intenção de contribuir com outras formulações de ambientes, de tempos, de permanências para a formação do artista. Entendo que o formador, mais do que educar na sala de aula, é principalmente aquele que, no contexto de criação, formula ambientes.

**G.M**

A graduação em dança, em que você atua como professora e pesquisadora, colabora para a formação do criador?

**M.V**

Faltam lugares para os criadores. Para o bailarino, bem ou mal, teve e tem. A academia é um lugar com um potencial gigante, mas nela não é possível aprofundar. Representa muito pouco, principalmente para esses pressupostos de criação não ancorados em princípios tradicionais.

**G.M**

Quais aspectos você destacaria como importantes na estruturação desse curso-residência?

**M.V**

Há dois aspectos importantes a pontuar: o primeiro é que não pensei apenas na Casa Hoffmann, mas também em uma das novas disciplinas do Curso de Dança da FAP – abordagens e lógicas da dança –, em que consegui sistematizar muitas coisas. Elas poderiam ser desenvolvidas, mas, naquele espaço, isso não pôde acontecer. Nesse sentido, a FAP foi muito importante, pois percebi que, com 25, 30, 40 alunos, não é possível aprofundar pequenas relações. Mesmo que o curso tenha durado apenas três meses ou 110 horas, tivemos condições de potencializar a informação, pois houve um processo de seleção. Escolhas foram feitas previamente, delimitando quem iria escutar e ao mesmo tempo propor, sugerir e investir seu tempo no estúdio. O segundo aspecto diz respeito à escolha dos temas, daquilo que é mais importante a ser desenvolvido, tais como as lógicas e abordagens da dança, a construção dramática ou a educação somática do corpo. Escolheu-se também confiar nesses professores, artistas e pesquisadores que colaboraram com a realização do projeto. São profissionais que, nos últimos anos, construíram uma produção muito expressiva.

**G.M**

Parece que a seleção foi um aspecto importante para o desenvolvimento do projeto. Fale um pouco sobre ela.

**M.V**

A seleção possibilitou escolher pessoas que estivessem no mesmo patamar a respeito dos assuntos que seriam tratados. O objetivo era dar uma equalizada nesse entendimento de dança contemporânea, na criação, investigação e também nas habilidades sensório-motoras. Entendo que a seleção faz parte da coerência e da eficiência do projeto e das suas propostas. Escolher pessoas dispostas a ouvir a partir de determinados pontos não é questão de receita, mas, sim, uma espécie de tecnologia.

**G.M**

Quem foram os artistas que procuraram a residência? Como foi a interação?

**M.V**

Tivemos alunos e egressos da FAP como, por exemplo, Ryan Lebrão ou Priscila de Moraes. Tivemos também artistas que passaram pela Casa Hoffmann e que, assim como eu, foram deixando de criar e voltaram tempos depois. São patamares de experiências pelas quais cada um tem a oportunidade de passar e que fazem a diferença, como se observa na mostra de resultados do projeto. As pessoas vêm mais velhas e maduras, depois de anos produzindo para ganhar dinheiro. Ao ter esse espaço para pensar em suas propostas, que seja por apenas três meses, de modo mais responsável e comprometido com seu desejo, e tendo já realizado trabalhos em outras instâncias, elas podem reconhecer se as ideias que lhes são apontadas interessam.

**G.M**

A residência foi estruturada em módulos conduzidos por você, mas também com a participação de colaboradores convidados. Fale um pouco sobre eles, como foram organizados, os seus objetivos...

**M.V**

Em primeiro lugar, todos os encontros foram presenciais, pois gosto do processo contínuo e de imersão. Tem um resíduo no corpo dessa imersão que potencializa a informação. Busquei para o curso um formato com mais coesão, criando uma forte articulação entre os módulos e os processos de pesquisa. O módulo “corpo e movimento” teve enfoque na atenção direcionada para o trabalho com o corpo e com o movimento, e tentou aprimorar a percepção da própria estrutura corporal, de sua consciência e compreensão com vistas ao estabelecimento de repertórios e estados corporais através da educação somática. Acredito que, ao se trabalhar com o corpo, a articulação com certas práticas somáticas pode mudar completamente a discriminação de algumas coisas que estão para (ou podem) acontecer e que podem ser levadas para as práticas de pesquisa. Por isso, convidei a professora e artista Cinthia Kunifas. Para o módulo “organizações e estruturas de pensamento”, convidei [Giancarlo Martins] para, juntos, propor a reflexão sobre abordagens e lógicas de sistemas de criação em dança, bem como a relação entre lógicas organizacionais e formatos de movimento. Já no “laboratório de investigação”, visei o engajamento em processos criativos. Propus o estudo de procedimentos e o uso da improvisação como meios de operar diferenças na linguagem da dança e de nortear as buscas investigativas em direção à construção de um processo de criação. Para tanto,

convidei a colaborar com as artistas e pesquisadoras Gladis Tridapalli e Carolina de Nadai, que propôs uma minirresidência. Por fim, no módulo “produção de ambientes e de condições para criação e apresentação de processos em dança”, quis, em colaboração com a artista Olga Nenevê, discutir meios para estabelecer uma proposta investigativa em dança, levando em conta seus modos de apresentação e, com isso, permitir sua permanência e longevidade. De uma maneira geral, todos os módulos foram de experimentação, mais direcionados ao teste de procedimentos – ficar mais tempo no fazer e ver como ele se desdobra. Com os convidados, o objetivo era propor questões como: o que é um problema? Como criar procedimentos para testar suas questões etc.

**G.M**

A minirresidência com a artista Carolina de Nadai escapou um pouco dessa lógica. Qual foi a intenção dessa atividade dentro da dinâmica do curso?

**M.V**

A minirresidência foi um pouco diferente mesmo, pois foi um estudo de caso um pouco mais aprofundado no método trabalhado pelo artista português João Fiadero, com o qual a Cacá de Nadai estudou. Foi um exemplo de método de criação/trabalho. Ela se diferencia dos outros módulos, pois neles se promovia a produção individual de cada um.

**G.M**

Dentro da dinâmica de trabalho, também havia um espaço onde eram realizados encontros de orientação. Como eles funcionavam?

**M.V**

A partir do que era trabalhado nos módulos, sempre havia uma tarefa ou um exercício. Eles tinham de relacionar com seu trabalho algum pressuposto daquele módulo que tivesse relação com a pesquisa. Também era um momento de interlocução comigo e com os demais, pois os encontros de orientação eram individuais e em grupo.

**G.M**

Ao longo da conversa, você menciona a falta de espaços voltados para o criador e diz também que a universidade não comporta de maneira satisfatória essa demanda. Esse espaço preencheria a lacuna que você identifica na formação do criador?

**M.V**

É preciso entender a necessidade de espaços que permitam ao artista não apenas criar, mas realizar uma interlocução com o outro. Cada vez mais acredito que não precisa ser um lugar específico. Está muito claro que pode ser qualquer lugar. Tendo pessoas interessadas, encontraremos outras formulações de propostas e de projetos, e daremos espaço, nessas iniciativas, para as coisas que não cabem na academia, na instituição, no edital, na apresentação artística – em determinados ambientes.

É um espaço importante para quem trabalha com dança no Brasil. É minimamente um espaço dentro da cidade. Acho que as pessoas formadas em dança, mas não como criadores, precisam ter esses espaços, isso é o mais importante.

**G.M**

Para finalizar, o que mais você gostaria de dizer em relação a essa experiência?

**M.V**

Foi tão caseiro, mas diferente de algo mal feito ou descuidado. Criou um vínculo na prática, testando coisas muito ouvidas, muito estudadas. Trouxe pessoas para falar e sentimos que essas micro-articulações têm potência.

# Sandra Meyer entrevista Jussara Xavier

**L**aboratório *Corpo e Dança* é um programa de formação em dança contemporânea com foco no desenvolvimento de investigações e de estudos teórico-práticos, elaborado para promover e estimular a criação dessa arte no estado de Santa Catarina. Formado e coordenado por Jussara Xavier e realizado no período de janeiro a junho de 2013, em Florianópolis, na Sala Espaço 1 do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, o projeto engloba ações complementares: aulas, mostras e bolsas de estudo e criação. O programa ofereceu gratuitamente três oficinas (20 horas cada) distribuídas ao longo de dois meses, em Florianópolis, com artistas-professores convidados: Alejandro Ahmed (SC), Micheline Torres (RJ) e Vanilto Lakka (MG). E abriu 20 vagas para residentes em Santa Catarina, selecionados por meio de currículo e de carta de intenção.

Na segunda etapa, dois artistas receberam uma bolsa de estudo e criação para desenvolver, durante 3 meses, um trabalho solo com acompanhamento da coordenação do projeto. A seleção ocorreu entre aqueles que frequentaram integral e ativamente as oficinas e que apresentaram propostas de pesquisa inéditas, nas quais o corpo fosse tomado como fundamento compositivo.

Na última etapa, duas mostras públicas dos trabalhos desenvolvidos foram realizadas para compartilhar e discutir os resultados dos processos e do projeto.

## Sandra Meyer

Há um bom tempo você atua nas áreas de gestão cultural, de ensino e de pesquisa com uma participação ativa e contínua no estado de Santa Catarina, em especial. O que a levou a desenvolver o projeto *Laboratório Corpo e Dança*, ou seja, o que foi detectado nas áreas de formação e de pesquisa que lhe fez escolher o formato de estímulo à criação e os artistas Alejandro Ahmed, Micheline Torres e Vanilto Lakka, não outros? O que lhe fez vê-los como bons interlocutores para o projeto, até mesmo em relação à sua própria pesquisa?

## Jussara Xavier

É importante dizer que eu pensei esse projeto quando ainda morava em Joinville e trabalhava na Escola Bolshoi. Lá eu fiz duas edições do *Laboratório Corpo e Dança*, em 2008 e 2009. Ao acompanhar a produção de dança local, notei que ela é muito ligada ainda à estética de festivais de dança competitivos. Havia muitos bons bailarinos, inclusive por ter uma escola de formação como o Bolshoi,

mas havia poucos e bons coreógrafos. Percebia que os bailarinos tinham o desejo de dançar e que, muitas vezes, para isso, faziam suas próprias coreografias. Na Escola, havia um projeto chamado *Sexta com Arte*, com apresentações de dança de alunos e de convidados todas as semanas. E sua lógica era sempre rearranjar passos; esse era o entendimento do coreografar, ou seja, apenas a montagem e colagem de movimentos. Eu pensei o projeto exatamente por conta dessa necessidade de promover outros pensamentos de dança, pois, até então, havia um único jeito de pensá-la, algo hegemônico. O modo de realizá-la era sempre escolher uma música e fazer uma coreografia colada nela. Aquela coisa bem tradicional. Percebi que faltava informação sobre composição, criação e pesquisa em dança. Então fiz duas edições com o apoio do Edital Municipal de Apoio à Cultura em Joinville. Como não havia muita verba, cada edição era composta de um único curso de composição. A primeira edição foi com Zilá Muniz e a segunda com Diana Gilardenghi, ambas profissionais de dança contemporânea atuantes em Santa Catarina. A intenção era escolher bailarinos interessados em composição, propor que apresentassem um projeto de criação. Começava aí a tentativa de provocar a escrita de um projeto, do que significa ter uma ideia e eleger uma metodologia, pensar em como fiscalizar a ideia. Acho que foi o próprio ambiente que pediu esta informação, um projeto como este. Foi algo modesto, mas que eu senti que foi bacana, que fez diferença.

## S.M

O projeto deixou traços na produção de dança na cidade?

## J.X

Eu acredito que sim, até pelas discussões suscitadas, pelos processos e pesquisas que acompanhava, tentando provocar questões. Primeiro, ao ajudar no reconhecimento de que há outro modo de pensar coreografia, outro modo de produzir dança. Eu os vi começando a pensar com outra lógica. No final, havia apresentações e conversas com o público. E eles ficavam mais à vontade para fazer e assumir um experimento. Era algo ao qual eu dava muita ênfase, a questão do processo, da investigação. Eles podiam experimentar sem a finalidade de apresentar em uma seleção de festival, sem o compromisso de agradar professores e jurados. Foi uma experiência bastante singular e pessoal para os oito bolsistas dessas edições.

## S.M

Esse tipo de oportunidade em Joinville tem uma importância fundamental, não?

## J.X

Sim, porque a produção escoa somente nos festivais competitivos, ela é feita com esse objetivo, coreografias curtas para circular em pequenos festivais. Não há uma companhia profissional na cidade. Os bailarinos participantes ampliaram suas perspectivas, enxergaram outras possibilidades, por exemplo, o Marcio Vinicius Silveira, um dos bolsistas do projeto em Joinville, hoje dança no *La La La Human Steps*, companhia canadense. Conhecer outras referências, escrever, pesquisar e discutir outras coisas lhe deu mais coragem para pensar e colocar suas próprias questões, procurar seus pró-

prios caminhos. Sair um pouco da visão única que havia do que era coreografar. Pensar o espaço, um fazer diferente, com outro jeito de pensar dança. Ele fez um trabalho de composição em um corredor, em um espaço limitado e de passagem, algo novo para uma formação tradicional como a da Escola Bolshoi. Foi uma mudança tímida, mas importante.

#### **S.M**

Você falou sobre pesquisa em dança, sobre espaço de investigação e acompanhamento também. Percebo que, em seus projetos, tanto nos desenvolvidos em Joinville quanto nesse realizado pelo Rumos Itaú Cultural Dança, há uma preocupação em instigar a pesquisa e seu acompanhamento, especialmente em um estado como Santa Catarina, onde há cerca de 70 festivais de dança com a lógica que você citou. Como ocorre esse acompanhamento? Pois não é somente largar uma informação em um ambiente, mas observar como ela pode ganhar corpo, para que tenha uma potência minimamente transformadora. Não é somente formular uma boa ideia, pois ela pode se esvair em relação a outras forças do ambiente. Percebo esse cuidado nos projetos que você elabora.

#### **J.X**

Sim, ter uma boa ideia é fácil, temos ideias o tempo todo. Nesse sentido de acompanhamento, no projeto do Rumos Itaú foram três cursos, cada um com uma carga horária mais extensa que o outro, e eu lhes assisti o tempo inteiro. Quando os participantes me enviaram projetos de pesquisa, considerei não somente o que estava bem escrito e a proposição de uma boa ideia, mas a postura, o comprometimento, a qualidade da presença das pessoas nas aulas. Ali, em ação, já se vê como elas formulam as questões no corpo e isso também conta na escolha dos bolsistas. Pois não adiantava vivenciar as três oficinas de qualquer jeito e depois fazer um projeto maravilhoso. Já é possível perceber o nível de interesse e de engajamento da pessoa na prática. Os professores-artistas também ajudaram na escolha dos bolsistas. Depois, quanto às propostas de pesquisa que selecionei, assistia aos ensaios uma vez por semana para ver a evolução dos trabalhos, fazendo o papel de provocar, de fornecer referências teóricas e artísticas que conversavam com algum tipo de pensamento proposto pelo artista. O projeto era direcionado para o intérprete-criador, algo que deveria ser construído no próprio corpo e não havia a indicação de um diretor para os trabalhos. O meu papel era funcionar como um olhar de fora para provocar, não para direcionar. Acho importante poder conversar com alguém durante o processo e, nas mostras finais com o público, isso também ocorria. Aqui em Florianópolis, e também em Joinville, faço esses projetos pelo desejo de trocar informações. Eu aprendo muito com as pessoas que escolhi como oficinairos: Alejandro, Micheline e Lakka. Alejandro cria aqui na cidade e eu quero acompanhar seu trabalho, ele é uma referência. O trabalho dele é uma contribuição à pesquisa em dança no Brasil. Os três são bem diferentes e eu quis essa diferença, pois são artistas que eu estudei no doutorado, e tinha o interesse pessoal de estar próxima, um interesse que se estendeu ao desejo de contribuir com o desenvolvimento profissional do contexto em que vivo. O Lakka traz a questão do vigor físico, uma questão que me interessa. Micheline se aproxima da arte da performance, com a ideia do “roubar” e do compartilhar, também relacionada com a montagem que estou dirigindo agora na universidade [Universidade do Estado de Santa Catarina], chamada *Assemblage*. E tem o

modo como ela gerencia sua carreira, como se liga a coletivos em diversas partes do mundo; acho-a interessante por isso também. Aliás, o Lakka também tem essa questão gerencial do próprio trabalho; são artistas muito articulados.

#### **S.M**

Essa questão de gerenciamento da carreira é um aspecto que me parece lhe instigar a desenvolver projetos como o *Laboratório Corpo e Dança*, de pensar a autonomia do artista.

#### **J.X**

A gente falava sobre isso durante o projeto, de como gerenciar a própria carreira, de, por exemplo, ter um assessor de imprensa. Falava sobre esse cuidado com a manutenção da própria carreira. Da importância de o artista saber como se manter vivo no mercado, como ter sustentabilidade financeira, como se organizar, não só em termos de criação artística. Lakka e Micheline administram bem suas carreiras solo, sendo que nunca estão sozinhos! Ela atua por meio de coletivos e ele, por projetos em que chama outras pessoas para dançar junto. Não pertencem a um grupo estável, como Alejandro pertence ao Cena 11. São perfis diferentes e interessantes, gerenciamentos que funcionam bem e de modo distinto. Penso que esses artistas fomentam uma cultura empreendedora e, por meio da própria atividade, demonstram a viabilidade de buscar e de testar alternativas para o desenvolvimento do trabalho com dança.

#### **S.M**

E há também a questão do que é pesquisa em dança, que acaba quase em jargão, bem como das especificidades da pesquisa no campo acadêmico e no campo artístico. Há uma contaminação dos fazeres em dança na contemporaneidade, que busca operar sem as estâncias modulações do que seria teoria e prática. Como você pensa a noção de pesquisa nesse projeto? Lakka defendeu o mestrado na área de sua atuação, Micheline é uma leitora de filósofos contemporâneos e Alejandro também tangencia outras áreas de conhecimento. Qual foi a noção de pesquisa dos participantes do projeto, mais de 20 pessoas, depois de passar por esses três interlocutores? Ela foi dilatada? Como ela reverberou naquele grupo distinto?

#### **J.X**

Para o que entendo por pesquisa, percebi uma dificuldade muito grande em ficar debruçado por um bom tempo e de vários modos sobre uma questão. Aquilo fica o tempo todo lhe atravessando, lhe perseguindo, aquela questão gruda em você e você tem uma necessidade de investigá-lo e de tratar daquilo, mesmo fora da sala de ensaio. Eu sinto que há uma dificuldade grande em lidar com isso.

#### **S.M**

Em relação ao comprometimento ou à conceituação?

**J.X**

Acho que ao comprometimento mesmo. Fazer pesquisa em dança não é fácil, precisa de empenho para buscar algo, seja dentro ou fora da sala de aula, necessita de dedicação e de tempo de estudo. É preciso um tempo dilatado e hoje todos têm pressa, estão sempre correndo, com muito a fazer. Isso se reflete no que se está produzindo hoje em Santa Catarina. Como se todos quisessem pegar uma ideia pronta, genial e fazer uma performance daquilo, no sentido de resolver no ato. A pesquisa exige um compromisso e uma responsabilidade grande. Percebi, nos projetos entregues pelos participantes, uma tendência de ir para o lado da performance, de querer resolver rapidamente, como se a noção de performance fosse somente essa imediatez. Desde Joinville, a proposta do *Laboratório Corpo e Dança* tinha como interesse estimular as pessoas a (caso não conseguissem, que ao menos desejassem) resolver as questões no corpo, investigar uma movimentação, outra corporeidade, uma fisicalidade diferente. E percebi que isso é bem difícil, poucas pessoas têm essa disponibilidade.

**S.M**

Haveria uma pressa em encontrar um conceito ou problema, solucioná-lo rápido, em vez de inventá-lo?

**J.X**

Sim, tanto que recebi muitas propostas nas quais a questão já estava resolvida, já existia um roteiro de ação, não se tratava de uma proposta para pesquisar algo, pois já havia toda uma descrição minuciosa do como resolver o problema. Muitas respostas e formulações prontas no lugar de perguntas e inquietações.

**S.M**

Já estava dado.

**J.X**

Sim, e aí eu falava: “bem, não era isso que eu estava propondo”. Poderia ser interessante, mas não era esse o ponto central do projeto enviado ao Itaú Cultural. Havia ideias bacanas, que poderiam render boas propostas, mas já estava tudo realizado no papel: uma lista de ações determinadas, o local da ação definido e também o que seria colocado para o público. Essa era uma característica constante: testar ações em frente ao público. Por exemplo, a proposta de disponibilizar materiais (tinta, fitas adesiva, comida etc.) no espaço, ficar nu e imóvel em frente ao público e esperar que ele reagisse ou não. Embora as propostas apresentassem boas argumentações e eu soubesse que nunca se pode desconsiderar o corpo, pois ele está sempre presente, eu procurava pesquisas consistentes que buscassem transformá-lo. Investigar o vocabulário em dança, estados corporais, ou seja, levar o corpo a inventar um modo de dizer o que ele está falando, um fazer-dizer, lembrando aqui a tese de Jussara Setenta. Do corpo inventar as suas falas. Um corpo engajado em uma questão. No revés do imediato, do resolver somente por meio de uma série de ações com o público para ver no que vai dar. Eu me perguntava se, para esse tipo de proposta, seria realmente necessário comprovar um cronograma de

três meses de trabalho e ganhar uma bolsa de pesquisa, sendo que o projeto foi criado na contramão do que é estabelecido a priori em termos de composição. O trabalho seria buscar uma metodologia para quebrar os padrões de ação institucionalizados no corpo e não a proposição de movimentos coreográficos fixos, que eu já sei que funcionam.

**S.M**

A contaminação da performance tem ocasionado trabalhos muito vigorosos na dança, ao mesmo tempo em que sua noção parece legitimar muitas vezes a falta de tempo e de rigor para uma investigação mais dilatada. A imediatez não pode ser subterfúgio para a ausência de uma investigação mais intensa.

**J.X**

Isso eu admiro nos trabalhos da Micheline. Estão muito colados na performance, mas ela faz aulas de balé e de outras técnicas, é uma pessoa muito engajada, tem um rigor muito grande de treinamento, há uma seriedade em seus processos de investigação e composição. Acho que sua participação foi interessante, pois levou a refletir questões referentes à preparação técnica dos participantes do projeto, e a compreender a relação entre as tantas aulas que ela faz e a realização de um trabalho como *Carne*. Como ela mesmo relata, tudo na obra é muito bem pensado e experienciado, há precisão nos deslocamentos em cena, ela sabe o número de passos para a esquerda ou para a direita, o momento de tirar a roupa, o porquê de suas escolhas. Há rigor em seu trabalho com a dança, um trabalho no qual o produto encosta, sim, no campo da performance, mas contrariando o senso comum de que, nesse lugar, tudo é feito à revelia, com rapidez e facilidade.

**S.M**

Isso faz pensar em nossa realidade em Santa Catarina, os problemas de formação. Como há uma escassez de ensino de dança contemporânea, os jovens entram em processos criativos sem uma vivência em dança mais extensa e intensa. A performance parece resolver tudo, em um lugar onde não há muita tradição no ensino, nem a vivência de pesquisa em processos de continuidade.

Escolhidos os projetos que ganharam as duas bolsas de pesquisa, no caso Daniela Alves e Lincon Soares, no debate após a apresentação dos processos em Florianópolis, surgiu a questão da dramaturgia. Como levar um processo investigativo à formalização, à construção de um trabalho artístico? Esse parece ser um momento crítico do processo de criação.

**J.X**

No caso dessa última edição do *Laboratório Corpo e Dança*, eu tinha seis meses para a execução de todo o projeto, ou seja, havia pouco tempo para o desenvolvimento dos processos, por conta dos prazos estabelecidos no próprio edital. A bolsa de pesquisa durou somente três meses. Não era obrigatório, portanto, a formalização de um trabalho cênico pelos dois bolsistas. Mas eles estão dando continuidade ao trabalho iniciado. Daniela Alves, inclusive, ganhou o edital catarinense Prêmio Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura, para realizar um espetáculo e dar andamento à pesquisa. Para ajudá-la nessa formalização, na construção de uma dramaturgia, ela convidou profissionais que

assinarão a direção: Andrea Bardawil, Valeska Figueiredo e Adilso Machado. Ficou evidente, nas conversas realizadas com a plateia das mostras, que algo interessante havia sido feito e que o nó, a partir daquele momento, era continuar os trabalhos e formalizá-los em termos cênicos. É preciso pensar nas questões referentes à metodologia de pesquisa em dança, dramaturgia e direção de modo interligado. E ninguém nasce sabendo, a intenção do projeto é exatamente a compreensão de que isso também se estuda e pratica, não é dado de graça.

#### **S.M**

O projeto se preocupa em promover um referencial de sustentabilidade. Nessa perspectiva, como você situa a relação com os editais? Como fazer a lógica dos editais ser positiva para a cadeia de produção em dança?

#### **J.X**

Quando lancei o edital de concessão de bolsas dentro do projeto premiado pelo Itaú Cultural, ou seja, um edital dentro de outro edital, percebi haver um interesse grande dos participantes na ajuda financeira, talvez mais do que em se engajar no processo de pesquisa. O dinheiro motiva muito, não tenho dúvida, precisamos sobreviver. Estamos escravos dessa estrutura ligada a prêmios e editais, e não vejo muitas saídas. Se não houvesse esse edital do *Rumos*, eu não teria executado esse projeto de natureza formativa. Não condeno editais, acho que correr e buscar financiamento direto das empresas é missão difícil. A gente conhece os manuais de patrocínio ligados ao marketing cultural e à responsabilidade social das empresas, da tendência dos patrocinadores em optar por projetos que deem mais visibilidade, em concentrar recursos em artistas, eventos e marcas consagradas com maior veiculação na mídia. Obter financiamento para um projeto que aposta na pesquisa e na experimentação, que investe no processo e na formação, exatamente o caso do *Laboratório Corpo e Dança*, é complicado. Quando entro em competição com grupos e projetos de manutenção e circulação, óbvio que não ganho. Por isso, é muito importante essa diferenciação feita pelo Itaú Cultural ao lançar um edital com concorrências específicas: formação, criação, residência. A maioria dos editais mistura tudo e, como a demanda no Brasil é enorme, tudo é muito urgente e focado no resultado, deixando a educação em segundo plano. O nome *Laboratório* já fala que o projeto é feito para propor experiências, que podem ou não resultar em um produto.

#### **S.M**

Voltando ao trabalho dos artistasicineiros convidados, você começou pelos modos de operar coletivos proposto por Alejandro, depois passou pela fisicalidade requisitada pelo Lakka e chegou à Micheline, com a proposição de engajamento no ato de pesquisar.

#### **J.X**

Micheline trabalha sozinha e sempre se pergunta como manter o interesse naquilo que faz. Ela fala o tempo inteiro dessa questão do interesse, de buscar estratégias para se manter engajado naquilo que se faz, dar atenção ao que se faz.

#### **S.M**

O interesse é literalmente estar-entre. Como se manter vivo e comprometido em relação àquilo que é proposto.

#### **J.X**

O mais interessante dos três é a dança que se produz pelo modo de aprender, um modo de estar não somente em sala de aula, pois ele vai dançar tal como o corpo aprende. O modo de aprender de Micheline tem muito a ver com esse interesse, com alguma questão central colocada a si mesma e, mesmo não estando na sala de ensaio, mas no cinema, aquele filme acaba por ter relação (ou não) com aquilo sendo investigado. Ela se interessa pelos modos como uma ideia pode atravessar o corpo, ganhar fisicalidade ou, diz Micheline, como a questão pode “encostar em mim”, como eu me incorporo dela e então tudo se relaciona e isso vai enriquecendo o trabalho. Ela vê o corpo como discurso daquilo que nele toca e ganha espaço. E isso fez sentido para os participantes do projeto e para mim também. O Alejandro, com seu método de percepção física, enfatizou como o corpo se relaciona com as coisas no mundo, como ele lhes responde e faz troca com elas. Como o corpo forma e é formado ao mesmo tempo. E é esse jeito específico de se relacionar que prepara o corpo para dançar. E o Lakka também. Interessante que ele fale muito em “escanear o chão”, aborde como trabalhar em um ambiente fora da sala de aula. Era também o corpo aprendendo a lidar com aquelas informações novas, construindo-se com elas, em um espaço de risco, como ele salientava. Um espaço da rua que tem outros níveis e texturas (não o chão liso e plano da sala) e como meu corpo vai dançar nesse outro lugar. Nesse sentido, meu corpo está aprendendo e, ao mesmo tempo, fazendo outra dança. De modos diversos, essa questão de como aprender ligada ao jeito de produzir dança estava presente nos três criadores. É outro jeito de pensar preparação técnica, pesquisa e coreografia, a produção em dança, um jeito de pensar que sai completamente da lógica de coreografia como uma junção de passos.

#### **S.M**

Muitos artistas de dança contemporânea, na relação entre a pedagogia e a cena, organizam uma experiência de oficina que é muito parecida com o modo como eles trabalham. Há coerência nesse compartilhamento de processos, de cenas criadas. Há uma isomorfia entre o processo de criação e o modo de conduzir uma oficina.

#### **J.X**

O Alejandro trabalhou o método que desenvolve no Grupo Cena 11 Companhia de Dança denominado *Percepção Física*. Compartilhou alguns exercícios importantes na composição do espetáculo *Carta de Amor ao Inimigo*, do trabalho com Luis Garay, *Estudio Para Certezas de Incompletud* (EPCDI) e na composição do novo espetáculo sendo gerado neste momento. Ele lançou algumas questões sobre as quais tem pensado para o novo espetáculo e é exatamente isso: o ato de compartilhar processos junto à criação espetacular do grupo, um modo de propor e de trocar conhecimento. É interessante notar que os três criadores pensam o corpo como conexão, não faz sentido

pra eles a separação entre pesquisa, criação e formação. Além de tudo, os três são extremamente alertas e disciplinados.

#### **S.M**

E tem a proposta pedagógica de conduzir um grupo de pessoas com experiências heterogêneas e lhes problematizar questões próprias. De certa forma, essa vivência afetou os três oficinairos, em um sentido de troca, bem como aguçou o trabalho dos participantes do projeto.

#### **J.X**

É uma proposta pedagógica orientada para gerar estados singulares de percepção. O pensamento dos três está muito interessado na troca, na provocação, há essa abertura, o desejo de afetar e ser afetado, de lançar e testar hipóteses, de conduzir o outro a uma experiência que será simultaneamente pessoal e coletiva.

#### **S.M**

Virginia Kastrup, na obra *Políticas da Cognição*, propõe outra noção do que seria um processo de aprendizagem, partindo das teorias de Francisco Varela. Em vez de solução de problemas, a cognição estaria situada na ideia de invenção, de investigação de outras possibilidades de relação com o mundo. Vejo essas três propostas de oficina como políticas diferenciadas da cognição que, por sua vez, trazem uma ética do estar junto com uma experiência em dança. Não se trata da perspectiva de dar uma aula, de ensinar uma técnica.

#### **J.X**

Sim, vejamos o caso de Alejandro. Ele compartilhou suas questões para ver como aquele grupo as resolveria e é claro que eles não responderam do mesmo jeito que os integrantes do Cena 11. Sua proposição técnica era verificar como o corpo opera por meio de estímulos e as respostas foram sempre particulares. Ao mesmo tempo, parece-me que Alejandro está interessado na diferença que emerge em uma composição de forças, de um grupo de pessoas atuando junto, no paradoxo entre o uno e o múltiplo. Ele pesquisa a questão do bando, do coletivo, incluindo propostas de formação compartilhada com muitas pessoas. Isso foi trabalhado na oficina, com muita gente em conjunto. Micheline também se interessa pelas relações, não somente aquelas diretamente ligadas à ordem do corpo que dança, mas as relações sociais em si, relações de poder presentes no modo como elas formatam o corpo e produzem discursos. A questão ética se impõe na consideração de que o corpo é sempre político, de que a revisão dos próprios conceitos e das práticas de dança é um ato político. O Lakka também tem uma atitude que diz respeito à não-conformação com o estabelecido, à mobilização dos corpos com vistas a uma nova relação com a cidade. Os três trabalham no sentido de ativar a cognição e a imaginação.

#### **S.M**

São artistas que se colocam e instauram estados de invenção, cada qual à sua maneira.

#### **J.X**

Uma das proposições da Micheline no primeiro dia de oficina foi pedir a todos que levassem livros importantes para a própria vida, livros que estavam lendo ou que teriam sido significativos. Os livros eram compartilhados por todos, disponibilizados na sala e havia a proposição de conhecê-los por meio da troca. A relação com o outro era algo importante, a diferença: alimentar-se da diferença. O Lakka, pela atenção ao espaço diferente, o subir em árvores, a movimentação nas mesas, escadas, pedras... tudo isso opera na transformação do comportamento de um corpo, dispara outras sensações e possibilidades, transporta para outro lugar. A Micheline, penso, está em um momento de se abrir para o outro, para o diferente. As pessoas e locais que ela conhece em suas viagens são um motor criativo, vide o espetáculo que ela está circulando: *Pequenas Histórias sobre Pessoas e Lugares*. Alejandro, não preciso falar, é esse modo de atuar – desde sempre (eu o conheço há cerca de 30 anos) – contra a dominância de ideias, clichês e lugares-comuns, contra a paralisia criativa, mesmo quando parece estar contra seus desejos (a eterna falta de recursos). Os três são artistas obstinados, exemplos de que criação é trabalho. Foi importante que os participantes do projeto tivessem frequentado as oficinas antes de escrever suas propostas de pesquisa em dança. As aulas certamente geraram impulsos inventivos, fato comprovado pela presença nos projetos entregues de termos e noções compartilhadas pelos artistas-professores. Também ajudou a clarear o que seria a construção e a eleição de procedimentos específicos de pesquisa.

#### **S.M**

Você falou de questões importantes acerca da pesquisa, começando pela questão do tempo. E agora menciona a relação com o outro.

#### **J.X**

Sim, tempo e relação com o outro – com tudo o que é diferente de mim – são aspectos fundamentais quando falamos de construção de uma experiência de mudança de comportamento, de pesquisa em dança. O projeto tem alguns eixos formativos, como a imersão e a intensidade, por exemplo. Pelo tempo de ocorrência, conforme o edital, as ações programadas tiveram que ocorrer de modo intenso e concentrado, mais para funcionar como um impulso, instigar os participantes a reelaborar seus pensamentos e práticas. Nesse ritmo intenso, o engajamento pessoal foi obrigatório. Outro eixo do projeto é a escuta e a percepção, no sentido de buscar perceber como o ambiente ressoa em mim, como eu posso provocar outros movimentos em meu corpo e no corpo do outro, como o modo de aprender afeta o meu fazer. A proposta de formação em dança do *Laboratório* está muito ligada à exigência de buscar novos modos de ver, de ouvir, de sentir, de pensar, de fazer. É recolocar aquela pergunta famosa: o que pode meu corpo? A partir dessa pergunta, escolhi professores-artistas capazes de ajudar os participantes a explorar a potência do próprio corpo, estimulando conexões e experimentações. A questão da experiência e do risco também norteia o projeto, por isso a exigência de comprometimento, abertura e disponibilidade. Penso que essa experiência é fundamental para desconcertar comportamentos rotinizados e produzir algum estranhamento em relação ao que se sabe ou se pensa saber.

**S.M**

O que essa experiência, além dos avanços elencados durante a entrevista, representou para você?

**J.X**

O fato de as pessoas estarem juntas, convivendo, dando-se tempo para ter experiências diversas. Acho importante favorecer os encontros. Acho fundamental criar oportunidade para que as pessoas se encontrem, considerando que temos menos coletivos, mais solistas e pouco tempo disponível. Já houve convites entre os participantes para trabalhos conjuntos em novos projetos. Uma participante decidiu dar continuidade à pesquisa iniciada no *Laboratório* em uma das disciplinas da faculdade de teatro que ela frequenta. O fato de o projeto conceder duas bolsas de investigação em dança estimula a organização de um processo, é um fator que move. Considerando que o pré-requisito para obtenção do apoio é o nível de aproveitamento e de comprometimento nas oficinas, vale notar que os participantes também trocaram impressões sobre as aulas, formularam relatos das experiências, alguns bem elaborados, com citações teóricas, outros em forma de relato pessoal. Tudo isso acrescenta qualidade ao processo formativo, que é realizado com maior atenção e consciência, estimulando o pensamento. Fico contente em perceber o potencial de mobilização do *Laboratório*, em perceber que ele instiga os participantes a seguir produzindo e compartilhando conhecimentos. Principalmente a interação promovidas, as oportunidades de articulação geradas entre os próprios artistas, entre teoria e prática, entre os artistas e o público, a dança e a cidade, o corpo e o ambiente. Acho que saímos mais próximos da dança, do corpo, do outro, da diferença, e esse conhecimento me interessa.

# Dameres D'Arc entrevista João Fernandes

O festival Mova-se, já em sua 5ª edição, pretende ser um lugar para discussão e diminuição de distâncias entre artistas de diferentes regiões do Brasil, buscando também desenvolver um trabalho para a formação de público na cidade de Manaus. O evento é um projeto idealizado pelo artista João Fernandes, selecionado no Rumos Dança 2012-2014 na categoria artista formador. A entrevista abaixo foi realizada no ponto de cultura Casarão de Ideias. Nela, João fala sobre a sua trajetória na área artística de Manaus e como formador na Universidade do Estado do Amazonas, além de explorar temas como política cultural e novas formas de pensamento sobre a dança contemporânea.

## Dameres Darc

João, você foi premiado no Rumos Dança 2012-2014 na categoria Formadores. O que é ser um formador?

## João Fernandes

Ser formador é diferente de ser educador. Diferente do entendimento de que a formação está agregada à questão educacional, sempre dentro da educação formal, das instituições e das escolas. E eu acredito que, nessa carteira do Rumos, o formador, além de proporcionar estudo, pesquisa e diálogo, estimula encontros. O formador proporciona esses encontros de maneira formal ou informal, possibilita um lugar de encontro onde o conhecimento tem outras ramificações. É nesse lugar que acontece essa práxis. Perguntar-se, questionar-se, rever-se e discutir-se. Acredito ser esse o papel do formador, e é nele que eu me encaixo, não para transmitir conhecimento, mas para proporcionar o encontro no qual esse conhecimento possa ser realizado.

## D.D

Em sua perspectiva sobre o que é ser um formador, como essa prática se dá na cidade de Manaus?

## J.F

Na cidade de Manaus, temos um distanciamento desse formador, dos outros formadores, dos outros lugares. Eu acho que aqui nós ainda estamos muito distantes desses encontros que proporcionam discussões, pesquisas e debates. Em Manaus, assim como em toda a região Norte, ainda há

necessidade de que um maior número de pessoas se encarregue de tomar essas frentes. Eu acredito que hoje, em Manaus, não somente na área da dança, mas nas outras frentes em que eu atuo, consigo proporcionar o diálogo. Talvez não seja o que se espera como um todo, mas outras pessoas tem também o papel de ocupar esse lugar. Aqui na cidade ainda existe uma grande lacuna no quesito de formadores ou de inquietadores.

## D.D

Como você, que é professor no curso de dança da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e produtor do *Festival Mova-se*, pensa a formação de bailarinos e coreógrafos dentro dessa instituição acadêmica?

## J.F

Dentro da academia, ainda temos um grande problema. Mesmo o curso tendo 11 anos, ainda não se definiu o perfil de formação dentro da universidade, embora existam as habilitações de bacharel e de licenciatura. O bacharel está habilitado para ser bailarino e coreógrafo. Contudo, ele ainda não consegue agregar essa formação ao universo da pesquisa e da inquietação. Não sei se isso ocorre pela falta de espetáculos de dança na cidade durante o ano. Temos anualmente um evento de dança na cidade. Talvez, raros eventos não instiguem os alunos. A visão que eles têm dentro da universidade do que é dança contemporânea ainda se resume apenas a dançar sem sapatinha. Eles ainda não conseguiram perceber as inquietações, acompanhar os eventos de dança que acontecem, os espetáculos. E isso já é algo educacional. Essa ausência de uma educação para ter essas vivências artísticas reflete no que eles são como acadêmicos e nos profissionais em formação.

## D.D

Como surgiu a ideia do *Mova-se*?

## J.F

O *Mova-se* surgiu quando eu ainda era acadêmico do curso de dança. Queria fazer um trabalho dentro da universidade, com apresentações de solos de dança dos acadêmicos e, na época, por causa de todas as impossibilidades sempre colocadas pela universidade, o projeto ficou somente na minha vontade e não aconteceu. Quando eu saí formado, decidi criar o festival de solos, muito pela questão financeira, porque seria mais fácil dialogar tendo recursos. Porém, na mesma época, surgiu uma pessoa com um trabalho em duo e, logo em seguida, outra com um trabalho em trio. Então ficou decidido que o festival seria para solos, duos e trios, pois esse formato é raro no país, e eu percebia muitos artistas vindo buscar essa experiência, pela facilidade de viajar, de juntar, já que essa ideia de grupo está cada vez mais distante. Eu percebi que muitos artistas estavam produzindo coisas nesse formato e considerei também a questão financeira do custo amazônico, pois a possibilidade de trazer pessoas de fora seria mais real se o festival tivesse o formato atual. Outro motivo para criar o *Mova-se* foi a sensação de vazio. Tinha acontecido um evento dois anos antes, chamado Laboratório *Contemporâneo*, com quatro trabalhos de artistas locais. Eles realizaram uma edição e

não a fizeram mais. Vi ali uma lacuna, embora houvesse na cidade um festival de dança mais focado nas companhias, nas escolas e nas academias, uma vertente que eu não queria trabalhar. Com isso, veio a ideia de criar o *Mova-se*, para ter esse lugar de discussão e de diminuição de distâncias, um lugar para trazer grupos de fora, intervenções, lançamentos de livros. Tentei fazer uma programação com ações que não ocorressem durante o ano. O festival, primeiramente, aconteceu dentro de um formato de três dias e cresceu até chegar a uma semana, como é hoje. Em cinco anos, impulsionado pela demanda, o festival teve esse crescimento. No início, tínhamos apenas seis inscritos e agora temos, em média, 20 trabalhos para selecionar. Se antes dialogava apenas com os grupos locais e convidados, agora ele se ampliou. Hoje nós temos uma demanda nacional para o evento. O *Mova-se* foi criado a partir de uma inquietação minha como acadêmico, mas que não consegui realizar como estudante. Depois de formado, busquei mecanismos para colocar o projeto em prática, dialogando com parceiros e patrocínios.

**D.D**

Qual a contribuição desse evento para a formação artística em Manaus?

**J.F**

Desde a primeira edição, quando trouxemos a Vera Sala para fazer uma instalação em dança – algo sobre o qual muitas pessoas tinham lido e ouvido falar, mas não tinham presenciado –, muitas coisas começaram a surgir. Claro que outras instalações em dança aconteceram na cidade, mas não com aquele pensamento de se instalar, construir e dialogar sobre a obra. Pois frequentemente as pessoas faziam suas ações, mas, na hora de conversar sobre isso, não tinham o mecanismo de como aquilo acontecia. Outro ponto importante foi o lançamento de livros de dança dentro do festival; o contato com os autores desses livros só contribuiu para o evento, sobretudo, as mediações dos debates. Encontros como esse potencializam e abrem novos horizontes para a compreensão que os artistas têm de seu próprio trabalho.

**D.D**

Quais aspectos importantes você quer desenvolver no *Mova-se*?

**J.F**

Nós, do *Mova-se*, já desenvolvemos um aspecto muito importante que é a formação de plateia, pois temos um público que busca saber quando o festival acontecerá. As atividades infantis, com o *Mova-sezinho* e as oficinas para as crianças também são algo em que venho pensando como formador. Se elas serão artistas ou não, isso já não nos cabe, o importante é sensibilizá-las para as artes. Com relação aos grupos locais, ainda não conseguimos definir a cena para que os espetáculos no festival possam entrar em temporada. O *Mova-se* precisa possibilitar que os espetáculos locais tenham uma vida mais duradoura, que eles possam circular por outros centros. Começamos a fazer esse trabalho ao trazer curadores de outros centros e ainda fortalecer o diálogo com os outros estados do Norte. Conseguimos fazer trocas com outros estados do Brasil. Entretanto, a Região Norte é um lugar que

ainda não conseguimos mapear, trazer essas pessoas para assistir, ou seja, ainda faltam ações que agreguem mais ao nosso eixo, juntamente com os demais artistas das outras regiões.

**D.D**

O *Mova-se* traz trabalhos de artistas de Manaus e de outros estados do Brasil. Qual a efetiva participação dos artistas locais e como se dá a troca de informações e formações entre os artistas daqui e de outros estados?

**J.F**

Na última edição do festival, os artistas que vieram mostrar seus trabalhos passaram a semana inteira em Manaus e tiveram vários encontros em que puderam dialogar com os artistas locais. Os artistas de fora participaram de todos os debates, mas ainda falta que os locais também queiram se aproximar, porque nós abrimos a possibilidade e precisamos que eles tenham a consciência de que, quanto mais estiverem presentes nas ações, mais terão produtos para seu próprio trabalho. Estamos trazendo diversos pensadores da dança contemporânea para esse lugar de discussão. Como já disse, temos poucos eventos de dança na cidade, então a ideia da imersão no festival possibilita uma formação prática e teórica. Temos essa parte teórica dentro da universidade e a parceria com essa intuição possibilita trazer os alunos para ver os trabalhos e levar os artistas para dentro da academia para falar sobre seus trabalhos. A participação dos artistas locais é efetiva quando eles têm os mesmos lugares de discussão nos debates.

**D.D**

O *Mova-se* já está em sua 4ª edição. Gostaria de saber no que ele afeta, a médio e a longo prazo, a cena cultural de Manaus?

**J.F**

A médio prazo, afetou no sentido de levar mais grupos locais de dança a se inscrever. Na primeira edição, tínhamos seis grupos, agora esse número chega a 20. Antes convidávamos as pessoas a apresentar seus trabalhos e hoje recebemos cerca de 30 projetos a cada edição. A médio e a longo prazos, o *Mova-se* atua na formação de plateia, pois as pessoas vão assistir aos trabalhos e, estando presentes, conseguem perceber um movimento de dança na cidade. Constantemente, direcionamos as pessoas a assistir as temporadas de grupos em outros lugares. A longo prazo, precisamos solidificar ainda mais o festival, no sentido de ter mais grupos presentes, mesmo sem que todos os seus trabalhos seja selecionados. Não ser selecionado não é um demérito, pois significa apenas que, naquele momento, o trabalho não tem o perfil sendo agregado pelo festival. Entretanto, ser inserido nas palestras, nas oficinas e nos debates é um ganho artístico. O festival acontece uma vez por ano e nele conseguimos dialogar com vários pensamentos, diálogo que reverbera nas companhias e nos trabalhos dos artistas independentes.

**D.D**

Você poderia falar sobre a falta de uma política cultural sólida na cidade de Manaus?

**J.F**

A política cultural tem duas mãos: temos a mão do poder público, com os recursos financeiros de nossos impostos. Devemos receber o que foi investido. Há também a mão artística. Se os artistas não se contrapõem ao atual modelo cultural e não fomentam novas práticas artísticas, muitas vezes acabam investindo em algo que não existe e a cena local tem um pouco disso. Ela é muito esporádica, acontecem coisas pontuais. Se não intensificarmos as ações independentemente do poder público, ele não vai querer ver ou perceber a nossa existência. Eu sei que as instituições públicas têm responsabilidade na política cultural, investindo em mais equipamentos culturais e temporadas. No entanto, os artistas ficam muito à espera do poder público, à espera do edital. Precisamos do edital, é um direito nosso, mas que outros mecanismos podemos criar para fomentar a política cultural? Algumas vezes, vamos às mesas de discussão com as instituições públicas e não temos números, não conseguimos lhes mostrar nossa grande demanda. Quando não se consegue quantificar o número de grupos, de espetáculos e de espectadores, infelizmente, não é possível sensibilizar esse poder, pois, na maioria das vezes, ele se importa apenas com dados quantitativos. Isso ocorre frequentemente com o dança local. No ano de 2013, nós tivemos três ou quatro temporadas na cidade, talvez menos. Para o poder público, isso mostra não haver demanda, enquanto nós precisamos mostrar o contrário: temos que nos solidificar, ocupar os lugares ociosos, as ruas e as praças. Quanto mais ocupação fizermos e quanto mais elas reverberarem na mídia, melhor. Não adianta eu fazer um espetáculo para mim e para os meus, tudo que é feito tem de ser divulgado. Quanto mais divulgamos as ações, mais teremos um quantitativo para colocar na discussão sobre a necessidade urgente de repensar as políticas públicas aqui na cidade de Manaus.

**D.D**

Você falou durante sua apresentação no Rumos Dança, ocorrido em São Paulo em junho passado, sobre uma presença massiva de evangélicos no curso de dança da UEA. Você poderia se aprofundar mais sua reflexão sobre esse fenômeno?

**J.F**

A questão religiosa não aparece só na UEA, ela está presente hoje. Voltando à pergunta anterior sobre políticas públicas, sabemos que elas estão também atreladas a essas questões, pois a bancada religiosa dentro do Estado é muito grande. E ela também está dentro da universidade. Não sei se é um problema, mas ela muitas vezes retarda o movimento contemporâneo da dança porque os alunos já chegam com um único objetivo. Quando isso ocorre e não há abertura de pensamento para outras discussões, a ampliação do diálogo buscada por outras pessoas acaba impossibilitada. É diferente do ocorrido no curso de teatro, que tem a questão verbal, e os textos vêm carregados de muitas palavras. Se pegarmos um texto de Nelson Rodrigues ou de Plínio Marcos, muitos membros de determinada igreja não desejam pronunciar-lo. A dança é esse lugar de possibilidades, pois, não havendo fala, o corpo consegue dialogar sozinho. Vejo dentro da universidade cada vez mais essa demanda. Esse grupo muitas vezes se coloca apenas como transmissor de uma evangelização, e ela ganha uma conotação que não é a da universidade, com seu pensamento de pesquisa, de extensão e de estudo. Há

conflitos com a questão religiosa. Muitas dessas pessoas não querem absorver algumas discussões, os pensamentos contemporâneos da questão do corpo, do corpo mutilado, do corpo transgressor, do corpo travestido e todas as inquietações vividas na arte contemporânea, pois elas contrariam seus princípios religiosos. Eu, como professor, muitas vezes dentro da sala de aula, digo a todos que, no lugar onde participam de algum tipo de culto, podem executar o que acham coerente, mas que, dentro da universidade, têm a obrigação de ampliar o olhar e a discussão, pois só assim a universidade cumpre seu papel, que é o de lançar pesquisa, lançar referências teóricas no mercado. Temos apenas uma publicação que conta a história da dança no Amazonas, apesar de toda a sua trajetória. A universidade deveria ser esse lugar de fomento e inquietação, mas, muitas vezes, não conseguimos que ela o seja, pois as pessoas chegam ali com um olhar pequeno, focado em fazer determinada coisa e se formar. O que mais coloco na sala de aula é que estamos na universidade para possibilitar discussões capazes de se tornar referência, pesquisa e prática artística. Não estamos na universidade apenas para proporcionar algo que se volta somente para um determinado lugar e para esse corpo já definido por uma questão religiosa.

**D.D**

No que isso afeta sua prática como formador dentro dessa instituição?

**J.F**

É bem complicado, pois sou professor das disciplinas de improvisação e de consciência corporal. No primeiro momento, é sempre um pouco difícil, até porque o trabalho que faço tem influência do teatro e das artes performativas, uma influência que levo para a sala de aula. Inicialmente sempre existe rejeição. Os alunos participam das aulas porque tem a questão da nota, e, por isso, estão com o pensamento voltado a fazê-las apenas para cumprir a grade curricular obrigatória do curso. Aos poucos, eles encontram e veem que não é nenhum bicho de sete cabeças. Muitos não têm prática de dança quando chegam à universidade, nem têm ideia do que é um curso de dança, e isso é um problema. Muitas vezes são estudantes sem referência alguma do que vai acontecer na universidade. Eles encontram nesse lugar algo não imaginado por eles, e, nas minhas disciplinas, esse estranhamento é ainda maior. Então é necessário um início com bastante conversa sobre o que é a prática artística, para que eles percebam outro olhar sobre a dança. Permaneço como professor deles até o 4º período, então acabo acompanhando a turma, o que também me dá ganhos, pois, como formador, consigo dosar o assunto a cada semestre. A ideia não é mudar o pensamento deles, mas gerar a aceitação de outra visão sobre a arte.

**D.D**

Você foi coordenador do curso de dança da UEA. Como você administrou esse fenômeno?

**J.F**

Como coordenador, eu também acreditava na necessidade de instigar e investigar mais. Contudo, encontrava uma barreira na maior parte desses alunos. Muitos estavam dispostos a investigar,

mas a mesma quantidade estava sempre presa a doutrinações religiosas. Fui coordenador do curso durante um ano e tentamos dar outro olhar, principalmente durante a jornada do profissional da dança. Levamos oficinas, foi o primeiro momento da jornada com mesas de discussões, porque, até o momento, as jornadas pedagógicas consistiam apenas de oficinas e apresentações. Foi a primeira vez que paramos para discutir sobre dança. Outra ideia bacana foi trazer convidados de fora da universidade, algo que ainda precisamos ampliar. Muitas vezes, esses convidados externos não têm títulos acadêmicos, mas têm prática, vivência e experiência. A academia precisa desses relatos de artistas com grupo solidificado, de pessoas que pesquisam, que já moraram fora de Manaus e voltaram para a cidade com outro olhar. Como coordenador, creio que essas foram as primeiras mesas com falas sobre dança contemporânea e performance. Os alunos as receberam e hoje, dois anos depois de ter sido coordenador, fico muito feliz de ter um evento local chamado *Festival Alimenta Dança*, do qual os alunos da universidade se interessaram em participar. Embora os trabalhos ainda estejam quadradinhos, dentro da ideia do que eles imaginam ser contemporâneo, acredito que já houve um grande ganho pelo simples fato de eles terem tido a iniciativa e sair da universidade, de se expor e de propor algo. Esses que saem dessa zona de conforto e começam a mostrar suas inquietações servirão de referência para os demais alunos da universidade. Acredito que, quando fui coordenador, comecei a instigar essa atitude nos alunos.

#### **D.D**

Nessa sua apresentação no Rumos Dança, em São Paulo, você disse que quase não consegue dar aulas por conta do entendimento de corpo das pessoas dentro do curso de dança da UEA. Você poderia aprofundar mais o que é esse entendimento de corpo que elas têm?

#### **J.F**

Como já disse, os alunos chegam à universidade diretamente do ensino médio e muitos não passaram por nenhuma escola ou academia e dançam por aptidão. Para eles, o entendimento de corpo é o corpo vestido, clássico, correto em suas formas, planos e eixos. Ao trazer discussões sobre o que se quer dentro da universidade, sobre proporcionar novos diálogos e inquietações, sugerimos que esse corpo seja desconstruído. Muitas vezes, para eles, é muito complicado realizar exercícios que necessitam tocar o corpo do outro, devido à questão religiosa. Eu uso práticas somáticas para que eles possam construir esse novo corpo, pois muitos têm potencial, mas ainda têm esse corpo inibido. Para o universo que buscamos dentro das inquietações da arte contemporânea, esse corpo tem de estar disponível à experimentação. Nas aulas, sempre trabalho a questão da experimentação. Trabalho com venda nos olhos, com elementos cênicos e sons. Busco dar o máximo de elementos para estimular inquietações corporais. A própria questão do corpo mutilado, cheio de codificações, por exemplo. Se pegarmos a questão indígena, corpos que têm mutilações se transformam com adereços e pinturas. Nos alunos, também há um lugar de rejeição da própria identidade cultural e esse é outro aspecto que busco trabalhar dentro da sala de aula: a questão da aceitação. Se for feito um levantamento de dados sobre quantos trabalhos de conclusão de curso pontuam sobre esse corpo local, chegaremos à conclusão de que não existe quase nenhum. Muitas vezes, eles querem se apegar a essa ideia do

que é mais fácil, e meu trabalho tem sido desenvolvido para causar inquietações, para que esse corpo possa se desnudar, não no sentido do corpo nu, mas de tirar essas capas cobrindo o potencial de investigação nele existente.

#### **D.D**

Na apresentação do Rumos Dança, você mencionou ter um clube noturno. Há alguma relação entre a prática de formador e a prática de proprietário de um clube?

#### **J.F**

Eu acredito que existe relação sim, pois, no ambiente da boate, também abrimos possibilidades. Na boate Cabaret, sempre tento colocar pessoas que fazem performances e trabalhos. Se investigarmos o que é a performance, veremos que ela surgiu dentro desses lugares. Além disso, nas discussões LGBTT, a boate tem esse lugar, ela instiga nesse sentido. Não que essas pessoas tenham de dialogar diretamente com esse espaço, mas acho que ele é um lugar de pesquisa. Como observador, muitas das coisas que levo para meus trabalhos vêm desses lugares. Ele é, sim, um lugar de discussões capaz de proporcionar novas formas de entendimento, pois nele estão muitas características que podem ser transformadas em uma questão de formação.

# Angela Souza entrevista Erivelto Viana

**E**rivelto Viana, artista maranhense, foi um dos selecionados na carteira de formadores do Rumos Itaú Cultural Dança 2012-2014, com o projeto *Conexão – Lugar de Encontro e Dança*. Sua trajetória foi construída a partir de oficinas, vivências em grupos de teatro e de dança da cidade de São Luís, em um trânsito entre fazer-aprendendo e aprender-fazendo. Trânsito que conforma um ambiente artístico-formativo semelhante ao de outras cidades, mas que não produz espaços institucionalizados e legitimados de formação. Na capital do Maranhão, apesar da existência de cursos superiores e técnicos nas áreas de Educação Artística e de Artes Cênicas, em particular na formação em dança, os artistas demonstram desejo de especialização. Como pode ser observado na entrevista a seguir, devido às especificidades locais, formar em São Luís demanda ainda a disponibilização de informações e de trocas, bem como a conquista de um ambiente de criação. É isso que Erivelto tem feito de maneira absolutamente ousada. Sua entrevista ressalta a diversidade da dança no Brasil e a multiplicidade de estratégias para se pensar a formação nas diferentes regiões de nosso país.

## Angela Souza

Quais foram as suas primeiras experiências com o fazer artístico?

## Erivelto Viana

Quando criança, eu fazia umas pecinhas no Clube das Mães, onde a mamãe era sócia. Era uma creche com alfabetização para crianças carentes. Lá se faziam umas atividades, eu era Jesus, mas acho que eu sempre fui artista. Eu também fazia roupa de boneca. Em casa, a mamãe costurava; a relação com a arte era essa. Eu fazia as peças na escola e sempre participava das atividades, quadrilhas, danças, gincana, esses tipos de atividade da escola.

## A.S

Depois você frequentou escolas, dança, teatro. Como foi início de sua formação?

## E.V

Já na adolescência, eu jogava handebol, em uma associação perto de casa. Uma vez, passei em frente a uma escola de balé e perguntei quanto era a mensalidade. A secretária disse tanto, e eu não

lembro se achei caro ou se perguntei só por perguntar. Era a primeira escola da Olinda Saul, que fica bem perto da minha casa. Só depois eu soube que homem não pagava; não sei se ela achou que eu tinha perguntado para minha irmã. Um tempo depois, fui estudar na Olinda. Tinha um amigo, John Lennon, que me chamou para uma oficina de teatro no Odylo [Centro de Criatividade Odylo Costa Filho], minha primeira oficina. A professora era Sandra Cordeiro [atriz, bonequeira e arte-educadora]. A oficina se chamava “interpretação” ou “sensibilização teatral”, não tenho certeza. Lá, conheci o Urias de Oliveira, que estava dirigindo uma peça, *O Menino Invisível*. Conheci Hélio Martin [bailarino e ator]. A partir dessa oficina com a Sandra, fomos [Erivelto e John] trabalhar com o bonequeiro Beto Bittencourt. Foi tudo meio que ao mesmo tempo: fizemos a oficina da Sandra, ela era amiga de Beto Bittencourt, eles tinham uma companhia [Companhia Circense de Teatro e Bonecos] e o Beto precisava de um assistente. Fomos chamados para ajudar a fazer os bonecos e ganhávamos um troco. Criamos dois palhaços e fizemos festa de aniversário, mas isso foi depois e é outra história... Eu devia ter uns 16 ou 17 anos. Não me lembro direito da data, mas acho que foi entre 1992 e 1993. Nesse mesmo momento, também comecei a fazer balé. O Hélio Martins era muito amigo do Beto, perguntou se queríamos fazer aula e conseguiu bolsas de estudos na escola de balé da Olinda Saul. Fiz aulas de balé, dancei todos os balés de repertório, como *Copélia*, *Dom Quixote*... A primeira aula que fiz foi com Cléo Junior [bailarino, professor e coreógrafo da Pulsar Companhia de Dança] e com Anette Lepoq [bailarina, professora, atua na FA Contemporary Dance, na França]. Eu fazia um monte de coisas ao mesmo tempo. Também foi nessa época que conheci o Urias e fizemos *O Menino Invisível*.

## A.S

Você viveu um período marcante da história recente do Teatro Arthur Azevedo, a gestão de Fernando Bicudo, criador da Ópera Brasil e produtor de obras como *Catirina* e *Nordestenamente*, obras que agregavam elementos da cultura popular do Maranhão, como o bumba-meu-boi e outras danças populares. Você integrou o elenco da Ópera Brasil. Como foi esse período, o que você pode contar sobre esse momento do seu percurso?

## E.V

Antes da Ópera Brasil, eu tinha saído da Olinda, com o Cacau e vários homens que lá faziam aula. Continuei com o balé até entrar na Ópera [Brasil] e, nesse tempo, já estava bem nas aulas. Mas não entrei como bailarino. Entrei como ator, entrei para o circo, porque, na primeira obra, *O Sonho de Catirina*, havia um circo. Era uma obra do Chico Maranhão [compositor]. Ela só durou um ano, pois, em seguida, o Chico e o Fernando Bicudo brigaram, e, muito rapidamente, o Fernando fez *Catirina*. Foi uma época muito importante, na qual aprendi a dançar tudo que foi dança popular, tanto daqui, como do nordeste. Fizemos o *Nordestenamente*, os meninos vieram de Recife para montar, o Mário [Cardona], o Denilton, que já era professor e dançava no Balé Popular do Recife, Nanny [Alves]. Fazíamos aula de balé com o Gaspar [Antônio Gaspar, maranhense e bailarino do Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro] e de dança popular com esse pessoal.

**A.S**

Vários integrantes da Pulsar Companhia de Dança, considerado precursora na dança contemporânea do Maranhão, passaram pela Ópera Brasil. Foi nesse mesmo período que o grupo surgiu?

**E.V**

Sim, na Ópera, o horário de trabalho era à tarde e à noite, mas havia períodos em que ficávamos das 8h da manhã, para montar, até... Era uma correria louca, almoçávamos lá; houve época em que um restaurante ficava por lá, levado pelo Fernando Bicudo. Estávamos dentro do teatro [Teatro Arthur Azevedo] e a Pulsar surgiu dentro do teatro, porque estávamos lá todos os dias. Então nasceu o desejo de fazer uma coisa diferente, de fazer a Pulsar, o primeiro passo em direção à dança contemporânea, e que agora completa 15 anos.

**A.S**

Você ficou entre 1996 e 2002 na Ópera Brasil. Quais outras experiências importantes você destaca e como foi a sua saída do grupo?

**E.V**

O *Escravo* é uma ópera de Carlos Gomes. Foi uma grande montagem, que tinha o Coro de Belo Horizonte, orquestra dirigida pelo maestro Silvio Barbato e os bailarinos do Teatro [Arthur Azevedo]. Eu trabalhei como adrecista, junto a uma equipe, e trabalhava na maquiagem também, porque fui assistente do maquiador Marcelo Nascimento. Foi uma grande turnê e passamos por São Paulo, Brasília, Belo Horizonte, Rio, Belém e São Luís. Essa época foi muito legal. Aqui não tem escola de quase nada, não tem escola de adrecista. O Carnaval e o São João se faz no jeito, no tino. Mas, em *O Escravo*, trabalhamos com Chico Coimbra [estilista] e o Urias fazia os adereços. Criávamos as peças, muitos dos adereços dos índios, do coro e do corpo de baile, todo adereçado no estilo indígena. O meu último ano da Ópera foi com esse espetáculo. Ele foi apresentado no Auto da Liberdade de Mossoró, que Bicudo e Marcelo Flecha haviam dirigido por dois anos consecutivos, em 2001 e 2002. Muitas pessoas saíram nessa época...

**A.S**

E nas suas atividades no teatro, como se deu a relação com Urias de Oliveira e o surgimento da Santa Ignorância Companhia de Arte (1997) e da companhia Tapete Criações Cênicas?

**E.V**

O Urias fundou várias companhias que alcançaram uma geração e a minha história também. Estive com ele por muito tempo, até o período do mapeamento do Rumos [2009-2010], quando a gente se conheceu [referindo-se à entrevistadora]. Foi uma super escola, fiz muitas coisas com ele, performances... Era um grupo de performance, de peças. O Urias é autodidata, um artista que estuda muito. Começou com ele a quebra com algumas ideias do teatro, dos estilos, dos tipos, a importância dada ao trabalho com o corpo. Foi ele quem começou os trabalhos com o teatro físico, com ele começa-

mos a Santa Ignorância. A [companhia] Tapete só vai surgir depois, em 2001. Na verdade, a primeira coisa que surgiu foi o espetáculo *Galateira Glub*, entre 2000 e 2001, uma peça na qual Urias chamou vários artistas. As meninas, a Claudiana [Cotrim] e a Maria Ethel, tinham chegado do Rio e convidaram o Urias para dirigir a peça. Eu já era parceiro dele e participava de tudo que ele desenvolvia: era ator, adrecista dele, até morei com ele, enfim... Nessa peça, chamaram-me para fazer a Cintia [Sapequara], só que, no processo do trabalho, em que cada ator desenvolvia sua própria dramaturgia, descobri outra coisa a partir das propostas de investigação do Urias. Ele tinha acabado de chegar da Espanha com o método “tapete” de trabalho, que tinha procedimentos de codificação de material semelhantes aos que depois encontrei no Lume. Então acabei fazendo o filho da dona do Cabaré. O personagem é um menino que está crescendo, e esse seu tempo de crescimento é o tempo em que o espetáculo acontece. A peça ocorria dentro de um bar, lá no Reviver. Como eu disse, eu era um menino, o filho da dona do Cabaré, que ia se afeminando até ganhar a peruca de uma das prostitutas. Era uma montagem de vários textos, nos quais cada um foi descobrir seu personagem, sua prostituta, as meninas. Foi muito interessante, era muito bom, ficamos um longo período com o espetáculo em cartaz, todas as segundas e terças, quase o ano inteiro. No final, as meninas queriam montar um grupo, acho que o Urias deu o nome “Tapete” e esse nome ficou. Era eu, Urias, Claudiana, Ethel, Gisele...

**A.S**

Como ficaram as atividades da Santa Ignorância depois da criação da Tapete?

**E.V**

Eu participava desses vários grupos ao mesmo tempo. Com a ida de Urias para a Tapete, a Santa ficou meio no ar. Em 2003, conheci o Lume e, quando voltei à Santa Ignorância, chamei a Rosa [Ewerton], que não tinha aceitado fazer parte da Tapete. Pedi o nome ao Urias, porque já existia há muito tempo, só performance. Só que registramos em 2004. Em seguida, chamei o Adeilson [Santos] e a Lauande [Aires] e fui chamando gente. Então montamos *O Boi e o Burro No Caminho de Belém*, que o Urias dirigiu. Depois eu dirigi o *Cavalo Transparente*...

**A.S**

Como foi criada a peça *Uma Linda Quase mulher* e como foi o nascimento da personagem Cintia Sapequara?

**E.V**

Olha, veio de algo anterior à peça, porque começou a surgir a Cintia, porque eu e aquele meu amigo [John], que fez comigo a dupla de palhaço, inventamos umas coisas. Ele queria ser drag e fizemos um show de drag. Fizemos um experimento, imitamos a Priscilla [personagem do filme *Priscilla, a Rainha do Deserto*]. Eu, ele e mais outro amigo. Então começou a surgir a Cintia... Nessa época, comecei a morar com o Denilton [Neves], que tinha vindo por causa da Ópera. Ele começou a escrever a peça *Linda*, que estreou em 1999. A peça foi criada ali, naquele ambiente da casa dele. Todos iam para lá, já era todo mundo do teatro; cada um criou também sua parte.

**A.S**

A peça *Uma Linda Quase Mulher* era encenada por atores travestidos e foi um sucesso, um marco no teatro do Maranhão, ficando 12 anos em cartaz. As personagens foram convidadas para ficar à frente de programas na TV e no rádio. Como se deu esse sucesso?

**E.V**

A *Linda* estreou [1999], mas a fizemos por uns dois anos, insistindo para cinco, dez pessoas. Demorou a fazer sucesso. No período de 2004 a 2006 vieram os anos da *Linda*, quando ela começou a fazer sucesso e foi para o Teatro Arthur Azevedo. Eu fiquei muito tempo sem fazer nada, só a *Linda*, claro. Nunca se fica sem fazer nada, mas com coisas grandes e marcantes assim... Começamos a ganhar uma grana com a peça, o que me permitiu viajar, ir para Campinas, no Lume. A época da *Linda* gerou um esquecimento do que veio antes, *Galateia Club*, as performances, estátua viva. As pessoas não lembram mesmo. Estou falando no geral, dos artistas. Só os mais velhos lembram, os mais novos não.

**A.S**

Artisticamente, você tem uma atuação diversa. No campo da produção cultural, participou do surgimento de duas iniciativas relevantes no estado: a Semana de Teatro no Maranhão e Semana Maranhense de Dança. Como foi esse processo de inserção na prática da produção?

**E.V**

Quando a Nerine Lobão foi diretora do teatro Arthur Azevedo – a primeira diretora depois do Bicudo –, convocou diversos artistas e queria que eles ajudassem na gerência da casa. Foi incrível, vários artistas apareceram. Nesse movimento, criaram-se as comissões. A Comissão de Teatro criou a Semana do Teatro no Maranhão. Eu não era dessa comissão, mas fui convidado a realizar para essa iniciativa. A comissão foi feita por quem estava participando. E tinha a Comissão de Dança, da qual eu fazia parte. Eu, o Abelardo [Telles], acho que o Mano [Braga], não sei se ele foi na primeira ou segunda semana. Enfim, como eu era da Comissão de Dança, propus ao Abelardo fazer a Semana de Dança, no mesmo modelo da Semana de Teatro. Eu participei de quatro edições. Foi a partir daí que começamos a entender como se fazia projeto. O Wagner foi muito importante nisso tudo, porque fizemos juntos os projetos e ele já sabia como escrever.

**A.S**

Por que era importante o domínio da escrita dos projetos? Os eventos eram do Teatro Arthur Azevedo, um equipamento público do estado. Não havia verba que lhe era destinada diretamente?

**E.V**

Não havia. A Nerine [Lobão] se comprometia em ir à secretaria, com o valor do projeto, e voltava dizendo o quanto havia sido liberado. Alguns anos foram muito difíceis, mas sempre deu certo. Nesses quatro anos, fizemos parceria com o Sesc/MA. Foi quando tudo começou. Entraram outras pessoas

com a Imira [Reis]. A comissão era isto: criamos esse evento e cada um pegou uma função com a qual tinha mais habilidade. Também comecei a ir ao Lume, a ganhar minhas passagens, a fazer ofício com pedidos diretamente à primeira dama. Foi ela quem me deu as primeiras passagens para viajar. Então conseguimos apoio com Sesc/MA, com a Fundação Municipal de Cultura [Func]. Eu tinha muito contato, pois já estava na rádio e conseguia apoio no hotel, diária, transporte, enfim...

**A.S**

A Semana Maranhense de Dança se consolidou como um evento fixo no calendário de programação do Teatro Arthur Azevedo. Em 2013, ela chegou à sua oitava edição, expandindo-se pelo interior do Maranhão com a ação de circulação de espetáculos e oficinas. Atualmente, como você vê a importância do evento?

**E.V**

A Semana de Dança é muito importante, sem dúvida, mas me preocupo com o entendimento de formação de plateia, com o que está proporcionado para o artista da dança. Porque, pelo que vi, até em uma matéria no jornal, parecia dança como um hobby, como se você trabalhasse e à noite fosse relaxar, fazer uma dança de salão ou uma dança do ventre. Não há o questionamento do artista profissional, e acho que seria necessário ter um conceito mesmo. É amador? Então vamos formar um pensamento iniciante aqui, sabe?

**A.S**

Você vinha dessa experiência na Comissão de Dança do Teatro Arthur Azevedo, com a Semana de Dança e de Teatro. Como surgiu a iniciativa de produzir o *Conexão Dança*?

**E.V**

Quando começamos a fazer a Semana de Dança, voltei a ter contato com o Marcelo [Evelyn] e com a Regina [Velo, produtora do Núcleo do Dirceu]. Ela indicou o Dimenti para circular em São Luís. Foi na segunda Semana de Dança. Abriu-se mais um espaço, as pessoas circulavam e havia muita informação. Fui aprendendo na prática. Fui à mostra do Rumos Dança Bahia, em Salvador, em 2008. Lá, conversei com o Jorge e tive a primeira ideia de fazer o *Conexão*, que realizei no mesmo ano. Bem no começo do ano desse Rumos Dança Bahia, ano em que ganhei os dez mil reais e fiz o primeiro *Conexão*, tudo ainda em 2008. Em 2009 não aconteceu. Fui ao encontro do Rumos Teatro<sup>1</sup> e acabei sendo indicado e participando dele. Em seguida, ainda em 2009, conheci melhor o pessoal do Dirceu [referindo-se ao Núcleo do Dirceu] e participei da residência da Zeynep [Gunsur].

---

<sup>1</sup> O *Próximo Ato – Encontro Internacional de Teatro Contemporâneo*, edição Recife (PE), foi um evento organizado pelo Itaú Cultural com grupos da região Nordeste, de 29 de setembro a 1º de outubro de 2008. A Santa Ignorância Companhia de Artes foi um dos grupos convidados.

**A.S**

Esses dez mil reais aos quais você se refere vieram do apoio via aprovação no edital de Apoio à Formação, Produção e Circulação, da Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão. Quais foram os objetivos que lhe mobilizaram a realizar o *Conexão Dança*?

**E.V**

Eu não sei dizer. Queria mostrar essa outra possibilidade [de dança]. Aí o *Conexão* surge com o edital do estado. Eu vinha de uma conversa com o Jorge [Alencar] e achei muito bom o trabalho dele, o espetáculo. Queria o trazer aqui, porque era esse tipo de coisa que eu queria fazer, muito teatral. Então, era a possibilidade que eu tinha, pois não havia ninguém para discutir comigo aqui os meus questionamentos, estilo ou o que eu não queria mais. Quero ver potência nas coisas e nos artistas, possibilitar outras coisas, outros pensamentos. Quando fazíamos a Semana de Dança, as coisas se complicaram porque eu não queria mais fazer estilos. Eu ainda não entendia o lugar de uma dança contemporânea fora do estilo, não tinha esse entendimento. A separação de estilos me incomodava e, por isso, busquei conhecer outras coisas. Essa ainda é minha atual busca, o que eu quero propor, mostrar outras possibilidades da dança. Você pode ver toda a Semana Maranhense de Dança, mas não encontrará nada parecido com o *Conexão*.

**A.S**

Como você vê o *Conexão* hoje, e o que muda para você com a seleção na carteira de Formadores do Rumos Dança?

**E.V**

A mudança se deu porque agora eu tenho a responsabilidade de formador. Então, acredito que, se o *Conexão* deixar de acontecer, será uma lacuna. É, não sei, mas acho que eu tenho de continuar essas ações, desmembrar mesmo o *Conexão*, achar possibilidades para ele existir. Temos apoio para o ano que vem e vamos fazê-lo, mas, se não o tivesse, ao menos as residências ocorreriam.

**A.S**

As experiências e ações do *Conexão Dança* lhe aproximaram de novos interlocutores e alguns deles também se tornaram parceiros, como Marcelo Evelyn (PI), Ricardo Marinelli (PR) e Cristian Duarte (SP). Como você distingue a importância deles no que vem produzindo e pensando sobre dança?

**E.V**

São três fortes referências de pensamento, de posicionamento político. Eles se estabeleceram como fortes referências da dança contemporânea para mim, pois antes eu estava restrito ao balé. Eles se tornaram influência de um pensamento contemporâneo para a dança, algo que eu ainda busco. Como construir os discursos, se posicionar, colocar o pensamento na cena sem contar história, como falar com o corpo, porque é o corpo que deve resolver o problema. Marcelo é importante no sentido de simplificar o entendimento de mundo, do atual, a relação com o outro, de como sair do

campo das ideias e trazer para o corpo. O Cris é incrível; sua proposta de agregar pessoas e suas diferenças, entender referências, de como dar importância às pequenas coisas. Conheci o *Lote*, seu projeto com outros artistas incríveis, um projeto que abre espaço para outras colaborações e tem sido muito importante para meu entendimento de artista. O Ricardo foi quem me colocou na cena, quem me convidou para trabalhar junto, quem me fez entender a potência que eu tinha como performer e com a Cintia.

**A.S**

Esses laços e parcerias tiveram desdobramentos artísticos? Como eles se deram?

**E.V**

Em 2010, conheço mesmo o Ricardo e aí vem o *Travesqueens*. Nem pensava nisso e hoje estou na dança. Naquela época, estava apenas produzindo, trabalhava dirto na rádio e na TV. Depois do *Travesqueens*, entendo esse lugar [da dança]. Fazia muito tempo que não fazia nada assim grande. *A Linda* foi o último espetáculo até fazer o *Travesqueens* – que já acabou. Criei aquela nova performance, *Transfigura*, e estou criando outro solo [*Sintética, Idêntica ao Natura*] e penso que ele pode circular. Eu já me sinto inserido. Antes de estar nesse meio, de conhecê-lo, eu nem sabia que existia, exceto por esses festivais [competitivos e similares] aos quais íamos.

**A.S**

Como você visualiza o futuro com relação à criação artística?

**E.V**

Sempre tive vontade de ter um grupo, desde que conheci o Lume e fui conhecendo outros. Sempre quis ter um coletivo de pessoas que treinasse junto. Hoje quero ter um espaço.

**A.S**

Para terminarmos, gostaria que você falasse dessa sua experiência e da formação marcadas pela atuação na dança e no teatro. Atualmente você vem criando na dança contemporânea, tem o *Conexão Dança*. No teatro, você estabeleceu essa forte relação com o trabalho de pesquisa corporal do Lume, integrando o Núcleo de Pesquisa em Dança de Ator – Patuanú –, coordenado por Carlos Simioni. Como você vê esses dois ambientes hoje e como você elabora essas experiências?

**E.V**

Eu passei por uma fase de muita indecisão. Não sabia se queria fazer teatro ou dança. Fazia as duas coisas e não sabia dialogar. Fazia teatro com o Urias – e já era um teatro que estava buscando o Lume – e fazia dança com a Pulsar. Não tinha como esse negócio conversar, então era mais simples fazer as duas coisas separadas mesmo. Só que, ao conhecer o Lume, eu me interessei pelo trabalho, pois era um trabalho físico do qual eu gosto. Se fosse para fazer teatro, seria esse. Depois, quando estava fazendo a última oficina com o Simioni, ele montou essa turma [Patuanú]. Só que esse negócio ficou

muito grande; agora a gente está se encontrando todo ano, é um grupo de treinamento e de pesquisa do Simioni. Hoje eu não queria desistir do grupo, mas eu sou da dança, certo? É uma questão que eu tenho de resolver. Questiono-me: hoje eu quero usar esse treinamento? Esse modo de “codificar”? Fazendo dança? No *Travesqueens*, há momentos em que aciono procedimentos do treinamento. Esse trabalho novo é diferente, tem algo que o Cristian [Duarte] me instruiu a fazer, uma tarefa que é totalmente contrária ao treinamento do Simioni. Deixe-me lhe explicar: O treinamento com o Simioni é muito físico. Pensando agora, claro que há um momento em que se pode chegar a esse lugar, que estou encontrando nesse instante, fazendo a personagem Cintia, no solo *Sintética*, uma personagem muito relacionada ao que converso com o Marcelo, ou ao estado que o Ricardo me sugere, quando se trata do lugar do performer. Porque nós [do Patuanú] não estamos inseridos profundamente no treinamento. Chegamos a uma série de lugares, só que ainda não sabemos o que fazer com isso, não partimos para a criação. E, claro, essa pode ser uma questão para todo o grupo. Mas penso que meu próximo ponto de partida será encontrar esse lugar relaxado. Agora, estamos no corpo nada. Então, quando encontro esse lugar do aqui e agora, com o processo de *Sintética*, é como se não tivesse obrigação de fazer as coisas; não sei se é menos exibicionista, menos dolorido, menos virtuoso, é mais um estado. Minha sensação é que meu trabalho consiste em deixar as pessoas serem afetadas por esse estado, sem que elas tenham de entender alguma coisa.

# Angela Nolf entrevista Adriana Grechi

**A**driana Grechi é coreógrafa, pesquisadora e programadora de dança, atuando desde 1995 na cena paulistana. Organizou diversos eventos e dirigiu companhias de dança que fizeram parte de movimentos contemporâneos que mudaram radicalmente os modos de pensar e criar dança em São Paulo. Para a edição do Rumos Dança, Adriana preparou uma proposta que dá continuidade ao seu projeto de “exercícios compartilhados” para criadores e artistas. Foram realizadas diversas conversas presenciais para, pouco a pouco, aprofundar temas levantados durante a entrevista, como treinamento, criação e curadoria de dança.

## Angela Nolf

Há mais de 15 anos, você desenvolve um trabalho de criação conectado à formação artística. Procure dar um breve histórico desse trabalho, conceituando sua proposta enviada ao projeto Rumos Itaú Cultural – Dança para Formadores.

## Adriana Grechi

Desde 1995, quando participei da idealização e da direção do estúdio Nova Dança, em São Paulo – após me formar na School for New Dance Development de Amsterdã, em improvisação e composição coreográfica –, percebi que, para realizar um trabalho de criação na capital paulista, seria fundamental formar intérpretes-criadores com base no tipo de linguagem em dança que queria investigar, uma linguagem fundamentada em improvisação, exploração dos sistemas físicos do corpo, elaboração de corporeidades próprias e autonomia criativa. Diversos coreógrafos e intérpretes-criadores participaram dos grupos que dirigi: Companhia Nova Dança (1995-2000), Companhia 2 Nova Dança (1999-2002) e Núcleo Artérias (2003 até hoje), núcleo no qual, desde então, estudo e testo procedimentos colaborativos de criação em que artistas de dança, vídeo e música participam de todas as etapas de criação. Os dançarinos do núcleo participaram durante anos dos cursos regulares e das oficinas de criação que coordenei nos estúdios Nova Dança, Move e Nave. Também na última década, organizei sete edições do projeto *Teorema*, reunindo pesquisadores e artistas em uma proposta de formação e difusão de pesquisa artística, que articula e aproxima teoria e prática. E, nas seis edições realizadas do Festival Contemporâneo de Dança junto com o Amaury Cacciaccaro Filho, coordenei mais de 20 oficinas de criação com artistas do Brasil e do exterior, expondo a estudantes e profissionais de dança

as propostas e procedimentos dos trabalhos apresentados no festival. Com a experiência acumulada nesses dois projetos e com a produção do Amaury, que viabilizou a concentração da energia exclusivamente no trabalho artístico, pude refletir muito sobre a condução de processos de criação. Agora, com o apoio do Rumos Dança, realizamos a terceira edição de *Exercícios Compartilhados*, uma oficina de criação que se transforma gradualmente numa plataforma colaborativa onde cada participante tem a possibilidade de desenvolver seu próprio processo criativo, compartilhando com os outros participantes seus interesses, questões, dúvidas e descobertas.

## A.N

Fale um pouco sobre o processo do seu trabalho colaborativo.

## A.G

Nas edições anteriores, o trabalho foi desenvolvido priorizando o formato de uma oficina de criação, e, com o apoio do Rumos, consegui organizar novos procedimentos e esclarecer propostas que anteriormente tiveram pouco tempo para se desenvolver. Nessa terceira edição do projeto *Exercícios Compartilhados*, participaram 17 artistas que foram selecionados entre mais de 50 inscritos. Os participantes receberam uma ajuda de custo e 14 artistas chegaram até o final da plataforma apresentando seus trabalhos na Mostra realizada no projeto *Conexões*, na Funarte. Ao longo do processo, elaborei metodologias de orientação em grupo com o interesse de criar uma plataforma colaborativa entre os integrantes. Procuramos mapear e remapear constantemente os interesses artísticos e o foco investigativo de cada intérprete-criador. A cada encontro, a prática e a experimentação redirecionavam os interesses iniciais, trazendo novas reflexões e outras camadas de complexidade para o processo de criação. Abordamos questões relacionadas à corporeidade, à invenção de presenças e à dramaturgia. Desenvolvemos procedimentos e ferramentas de criação específicas para potencializar o trabalho de cada participante, explorando diferentes sistemas físicos do corpo com foco nas forças motoras, sensoriais e pulsionais<sup>1</sup>. Tomamos o estudo das forças motoras como o estudo das iniciações dos movimentos, dos vetores, da predominância de sistemas físicos específicos, da força utilizada. O estudo das forças sensoriais: ativação e aprofundamento da percepção de cada acontecimento no corpo. O estudo das forças pulsionais: intensificação da necessidade de cada ação física por meio do reconhecimento das motivações. Concluída a plataforma, realizamos ensaios abertos ao público e estudamos os tipos de relação com quem assiste e o formato mais coerente de exposição para cada trabalho.

## A.N

Cada aprendizado traz ao corpo uma rede particular de conexões. Descreva como foram planejadas as etapas do trabalho.

---

<sup>1</sup> termos usados por Michel Bernard, filósofo e professor de estética teatral, criador do departamento de dança da Universidade Paris 8.

**A.G**

O trabalho foi elaborado em três etapas. A primeira – corporeidade: intensidades necessárias – era, inicialmente, um aquecimento específico, ativação de diferentes focos físicos. Era seguido por um trabalho de investigação corporal: exploração de apoios – ativação da percepção do sistema ósseo, espaço “real” em que estávamos trabalhando, contato com as outras pessoas; exploração do sistema articular – ativação das possíveis conexões e desconexões, criação de espaços e caminhos dentro do corpo; exploração do sistema digestório – ativação de um eixo central sinuoso e orgânico, conectado aos desejos e à percepção dos processos no corpo de cada um. Depois dessa atividade, novos exercícios direcionados eram aplicados, explorando corporeidades individuais. Grupos de três a quatro pessoas eram formados, em que uma investigava e as outras davam suporte, orientando e potencializando a busca de cada intérprete-criador. A segunda etapa – invenção de presenças: porosidades – era focada em trocas com o meio e com as outras pessoas. Aquecimentos e exercícios aprofundavam as trocas com o ambiente e a interação com outras pessoas; exploração da respiração – contato com sensações que geravam diferentes estados corporais ativando a constante troca com o ambiente; exploração do olhar – a percepção como ação em trânsito, como troca com o ambiente e com os outros participantes. Nessa etapa, trabalhamos com a ativação de diversos focos físicos simultâneos (apoios, espaços articulares, eixo flexível, respiração, olhar) em um constante trânsito de ação perceptiva. Dividimos o grupo em dois núcleos de exploradores e provocadores. Enquanto os exploradores testavam suas corporeidades, os provocadores alternavam os focos de atenção, problematizando e estimulando a investigação do momento. Na terceira e última etapa – dramaturgia: relações organizativas geradas pelo “corpo” – o grupo experimentou a dramaturgia como algo que começa na “invenção de uma corporeidade” e se expande para a “invenção da presença”, invadindo toda a exposição e a organização do trabalho. No exercício de elaboração de cada dramaturgia, testamos diferentes tipos de mapeamentos das propostas, exploramos roteiros, relações e materiais a partir das experiências do corpo.

**A.N**

Pensando na “invenção” da corporeidade e da presença como o desenvolvimento de um recurso amplo de expressão, experimentado no corpo a partir da perspectiva da vivência pessoal, como você trabalha a expansão de novos atributos físicos durante os laboratórios de criação?

**A.G**

Acredito que pesquisa de linguagem é inventar testando, questionando, experimentando maneiras de estar no mundo, de se relacionar com os outros e com o ambiente onde estamos inseridos. Parte-se das experiências anteriores que já estão no corpo – não tem como fugir disso –, mas, em seguida, é possível refletir sobre, criar estratégias que lhe desloquem desse lugar, que desestabilizem modos de pensar cristalizados, o que expande as possibilidades, propõe outras práticas, novas maneiras de operar. Questionando o que fazemos e persistindo na experimentação, descobrimos pouco a pouco novas possibilidades.

**A.N**

Dentro das etapas planejadas descritas acima, como você estabeleceu o desenvolvimento dos encontros semanais, traçando um plano organizado de trabalho com os 17 artistas inicialmente selecionados?

**A.G**

Trabalhamos três vezes por semana: um dia com quatro horas de estudos orientados e dois dias reservados para os trabalhos individuais, quando os participantes dividiam o estúdio em horários livres. Em contraste com o aquecimento ósseo muscular frequentemente utilizado por dançarinos, nas quartas-feiras, eu conduzia o processo propondo um aquecimento voltado à ativação da percepção de diferentes focos físicos, como o estudo dos apoios, da respiração, do olhar, dos sistemas articular e digestório. Depois desses aquecimentos coletivos, eram lançadas propostas de exploração e improvisação para que cada um pudesse investigar sua própria dança. Sempre alternávamos os papéis e o grupo se dividia entre observadores / provocadores e exploradores. Ao longo desse processo envolvendo experimentação, imersão, observação, reflexão individual e coletiva, desenvolvemos ferramentas específicas para acionar cada trabalho. Complementando nossos encontros, sugeri alguns textos relacionados aos principais assuntos abordados (corporeidade, presença e dramaturgia). Nossas discussões procuravam associar as leituras às experiências vividas durante o processo, e cada participante também trazia textos relacionados à sua própria pesquisa e aos interesses dos outros integrantes do grupo.

**A.N**

Como você vê a relação entre teoria e prática, e como usa os textos indicados durante o processo como ignição para sua criação?

**A.G**

Os textos eram discutidos quando havia relações com o que estávamos experimentando. Buscávamos sempre relacionar as ideias dos textos às nossas experiências pessoais. Eu não queria propor uma discussão distanciada, mas uma correlação com nossas práticas, pois, ao mesmo tempo, as leituras afetavam e expandiam nosso modo de perceber o momento. Não existe prática sem teoria e, quanto mais consciente estamos das formas de pensamento por trás de uma dança, mais potente e intencional ela será.

**A.N**

Conhecendo a dificuldade do artista da dança na cidade de São Paulo, refém de um ambiente pautado pelos editais – um ambiente que transforma seu processo de pesquisa em um evento encerrado a cada produção – como contribuir criando novas dinâmicas e mecanismos de continuidade?

**A.G**

Pensei nessa plataforma como uma opção de trabalho nesse contexto específico de São Paulo, pautado pelos editais, onde o artista da dança dispersa sua energia em muitas atividades diferentes,

passa grande parte do seu tempo escrevendo projetos e raramente consegue aprofundar e dar continuidade à sua pesquisa. Acredito ainda que o principal problema desse contexto, além da falta de imersão no trabalho artístico, é o pouco tempo dedicado ao convívio, o que gera individualismo e competitividade. Se não temos tempo para exercitar o convívio artístico, para assistir, observar, trocar afetos, discutir, contribuir com a busca do outro, nosso ambiente fica muito árido, consumista, sem ter como evoluir. Com a plataforma *Exercícios Compartilhados*, procuro abrir um espaço para a criação em dança, um ambiente dedicado ao exercício da convivência artística. Nesse caso, somos 18 pessoas que criam juntas e convivem em um espaço de 80 metros quadrados, onde a colaboração entre os participantes é fundamental para potencializar e provocar a criação do outro, testar procedimentos e ferramentas de criação. O constante exercício de olhar e perceber o outro expande a percepção do nosso próprio trabalho e amplia habilidades de relacionamento. A proposta de reunir e orientar pessoas com experiências heterogêneas e de desenvolver procedimentos colaborativos de criação em dança contemporânea levantou inúmeras questões relacionadas ao campo artístico e profissional, bem como instigou discussões sobre sistemas de trabalho, modos de colaboração e autonomia artística.

#### **A.N**

Você mencionou que o foco investigativo de alguns integrantes mudou durante o processo, gerando propostas não previstas inicialmente. Comente o perfil das mudanças ocorridas durante o trabalho e se o projeto contribuiu no sentido de instigar os participantes a seguir produzindo e compartilhando conhecimentos.

#### **A.G**

Procurei selecionar artistas com perfis variados, com formações diversas, alguns com um treinamento motor muito forte e definido, outros mais interessados em práticas sensoriais, outros com um perfil questionador voltado à reflexão e alguns com formação em outras áreas de conhecimento além da dança. Acredito que, em um grupo heterogêneo, a troca é muito mais instigante, complexa e desafiadora. Conviver com pensamentos e interesses diferentes faz cada um se deslocar de sua zona de conforto. A metade do grupo que participou da terceira edição do *Exercícios Compartilhados* está dando continuidade à sua pesquisa na quarta edição da plataforma. Ao final da terceira edição, realizamos uma mostra dos processos e todos estavam muito interessados, envolvidos e engajados em contextos colaborativos. Alguns continuaram a apresentar seus trabalhos em outras mostras, outros viajaram para participar de residências artísticas em outros estados e fora do Brasil.

#### **A.N**

Até a terceira edição, *Exercícios Compartilhados* explorou um processo criativo em dança sob sua orientação, por meio da interação restrita aos participantes inicialmente selecionados. Você pensa em dar continuidade a esse trabalho convidando colaboradores externos?

#### **A.G**

Com o apoio do Rumos, foi possível aprofundar a proposta com a realização da terceira edição dos *Exercícios Compartilhados*, que teve duração de cinco meses, finalizando as atividades em julho de 2013. Em setembro do mesmo ano, iniciei a quarta edição, agora com duração de seis meses e com a participação de alguns provocadores/orientadores convidados: Marcelo Gabriel, Taoufiq Izeddiou e Rosa Hercoles. O Marcelo e o Taoufiq enfocaram corporeidade e presença, e a Rosa orientou e provocou questões sobre dramaturgia. Convidei esses artistas, Marcelo e Taoufiq, porque eles desenvolveram em seus corpos maneiras muito próprias, intensas, questionadoras e necessárias de fazer dança. E a Rosa porque, como dramaturga, ela tem longa experiência trabalhando com artistas e, há muito tempo, reflete e expande o entendimento sobre dramaturgia na dança. A sua tese de doutorado ampliou o modo de pensar o assunto. O Marcelo e o Taoufiq tocam diretamente em questões fundamentais como “o que te move?”, “o que te motiva como artista?”. Eles tiram os artifícios, desestabilizam as certezas e levam cada um a se expor de maneira vital e necessária. Foi muito importante para os participantes da quarta edição entrar também em contato com outros modos de provocação e orientação.

#### **A.N**

Há alguns anos, você estuda e testa procedimentos colaborativos de criação, trocando experiências com outros artistas da dança com o intuito de estimular novas corporeidades e autonomia criativa. O que essas experiências lhe representam?

#### **A.G**

Na realidade eu aprendo muito ao propor. Testo e questiono tanto a maneira como oriento e coordeno a plataforma quanto meu próprio trabalho artístico. As questões levantadas nas experimentações da plataforma me fazem refletir sobre a condução dos processos no Núcleo Artérias, onde tenho procurado tornar as propostas, os procedimentos, as ferramentas e os acionamentos mais conscientes para todos. Procuro cada vez mais partilhar com os integrantes desse núcleo o que está “por trás” da criação, para que cada um elabore seu próprio modo de operar nos trabalhos, apropriando-se das proposições e não apenas realizando tarefas. Desse modo, a autonomia criativa se torna mais consistente e o processo criativo partilhado mais horizontal e complexo.

Participaram da terceira edição dos *Exercícios Compartilhados*: Lúvia Braga, Eidglas Xavier, Chico Lima, Gabriela Alcofra, Mariana Costa, Kenia Dias, André Liberato, Mônica Lopes, Lilian Wiziack, Camila Bronizeski, Túlio Rosa, Thaís Di Marco, Milton Aires e Juliana Melhado. Colaboradores: Ana Luiza Leão, Guilherme Elias e Bruno Levorin.

A entrevistada fez referência a alguns textos durante a entrevista. São:

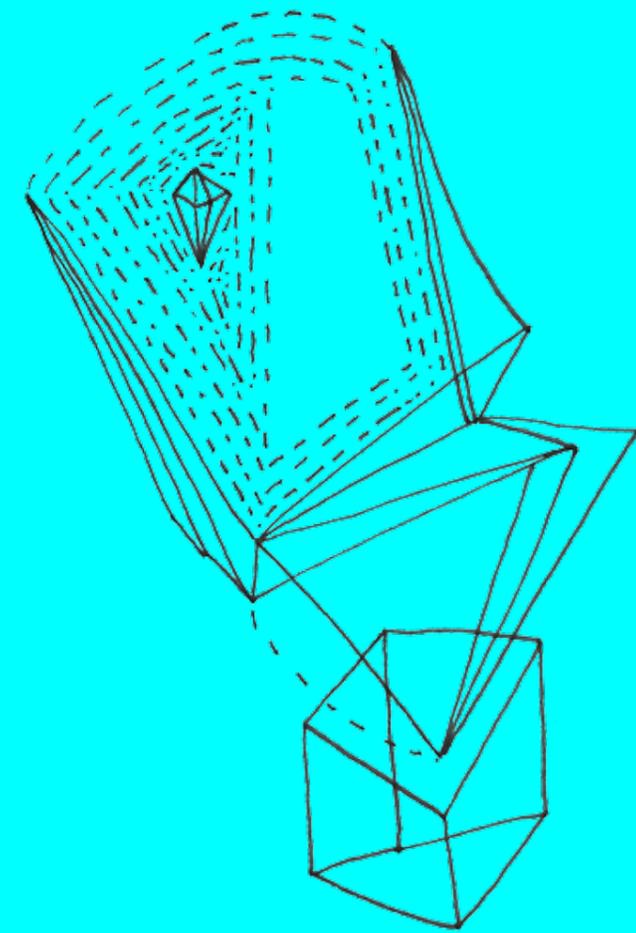
Roquet, Christine – Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo. Revista on-line Percevejo – Tradução de Joana Ribeiro da Silva Tavares e Marito Olsson-Forsberg.

Bainbridge, Cohen, Bonnie – Sensing, feeling and action” (trecho: “O aquecimento dos dançarinos através do BMC”).

Loupe, Laurence – Poética da Dança Contemporânea – La Suite (trecho: Diversos Corpos e Produção de Presenças) *Poétique de la danse contemporaine: la suite-2007*.

Greiner, Christine - O Corpo em Crise (trecho: A presença do Corpo e a Emergência das Microcomunicações) Editora Annablume – 2010.

Hercoles, Rosa - Tese de Doutorado: Formas de Comunicação do Corpo – novas cartas sobre a dança (trecho: tópicos da dramaturgia)



4

Atravessamentos

# Vivência de afetos e abrigo de perguntas<sup>1</sup>: confluências entre formação, criação e pesquisa em dança

O confronto com o outro parece ser algo essencial para criar circunstâncias interessantes. Mas nem sempre isto parece ser o caso e nem tudo, muito pelo contrário, é realizado nas condições do que denominamos uma residência de artista; termo este que exige ainda um debate per se. A verdade é que fazem poucas décadas que temos a possibilidade de viajar com certa facilidade, talvez até demais, tornando-nos arturistas. (ANTUNES apud MORAES, 2009, p. 18 e 19)

O que hoje chamamos de residência artística tem, segundo estudiosos, seus equivalentes – claro que com variações próprias às nuances históricas –, por exemplo, em prêmios específicos oferecidos pelas academias de arte no século XVII e nas colônias de artistas ao final do século XIX e início do século XX, sobretudo na Europa e nos Estados Unidos. Apenas na década de 1990 essa prática passou a acontecer com mais recorrência em outros territórios, o que explica ela ainda não ser tão praticada no Brasil, apesar de vir aumentando no século XXI. Ao longo de sua existência, características relacionadas à sua natureza formativa, em um sentido mais amplo, coexistiram e se conciliaram com o fomento de condições mais propícias para a atividade criativa.

A residência artística se constitui como uma prática, uma experiência de alteridade (com outro corpo e/ou espaço) que promove um meio diferenciado de formação e criação para artistas das diferentes linguagens, abrindo uma realidade de “espaço e tempo articulados para proporcionar uma condição de vida, de criação e de trabalho ao artista” (MORAES, 2009, p. 10).

O estreitamento de pontos do mapa do Brasil, fomentado pela carteira Residência para Criadores – uma das novidades do Programa Rumos Itaú Cultural Dança 2012-2014 –, estimulou e fecundou a discussão sobre a natureza, os possíveis caminhos e as formas da residência artística em dança na contemporaneidade.

Já no processo seletivo dos projetos enviados em 2012, a coerência e a qualidade das propostas

---

<sup>1</sup> Essas duas expressões em destaque foram usadas, respectivamente, nas apresentações dos resultados das residências artísticas de Damares D’Arc (AM), com Toshi Tanaka (SP); e Clarissa Sacchelli (SP), com Cláudia Müller (RJ).

coexistiam, aos nossos olhos, com as perspectivas de encontros que promoveriam férteis deslocamentos geográficos e artísticos. O ir e vir e as trocas asseguradas por esse movimento conformavam essa ação “nômade” da residência, ação de habitar e desabitar (Clarissa Sacchelli e Cláudia Müller) como possíveis “zonas de solidariedade e criação” (MORAES, 2009, p. 18). E o processo de convívio, reflexão e transformação disparado por essas “zonas” parecia se mostrar já suficientemente importante e potente para o “alvo” almejado por essa nova carteira: os artistas em formação, com desejos de aprofundar seus estudos (conforme o edital do programa).

Entretanto, além da potência dos processos e dos encontros da própria residência, muitas questões se multiplicaram quando, na Mostra Rumos Itaú Cultural 2012-2014, essas “zonas de solidariedade e criação” foram apresentadas. Os modos de comunicar e de expor esses acontecimentos deram visibilidade a diferentes vivências, metodologias e configurações de encontros, mas com o visível e constante caráter metalinguístico da própria residência. Foi nesse sentido que ela pareceu constituir um “abrigo de perguntas”, por meio do qual quase todos os artistas – residindo no “espaço do outro” (fosse esse espaço um ambiente ou um corpo) – se voltaram, ao longo de seus convívios, para a própria natureza e definição da residência, interrogando, entre outras questões, o que significaria, nesse processo, ser orientador e orientando.

Na mostra, os modos de apresentar o resultado desses processos e os debates gerados em torno do assunto trouxeram à tona questões sobre a residência, tais como: sua abrangência, tipos de trocas, realidades encontradas, o que está compreendido na residência, como localizar o que contaminou e em que lugar identificar o que foi contaminado, o que cada orientando buscou – ambiente, técnica, debate, diálogo, ampliação de repertório –, e, por fim, o que entra de fato em contato.

Para um “olhar de membro da comissão de seleção”, àquela altura, a variedade de resultados apresentados me solicitou um exercício de desmonte de expectativas. A partir desses resultados, o que mais chamou atenção e solicitou tal desmonte foram algumas confluências entre os modos de apresentar o que foi construído nas residências e o que foi construído nas pesquisas para criação. Era como se, em alguns casos, não houvesse uma diferenciação clara entre os propósitos de cada uma das carteiras. Seus fins, portanto, confundiam-se, dado o diferencial do grau de amadurecimento artístico-profissional dos artistas contemplados em uma e em outra modalidade. Os pontos de confluência desse modo de apresentar se deram, por um lado, nos casos em que o resultado da residência foi exposto em palco à italiana, lançando mão de recursos cênicos e de certa textura dramática. Como exemplo, cito, principalmente, as criadoras Paula Pi e Beatriz Sano, cujas apresentações se configuraram como amostra de um constructo criativo já em andamento a partir do que foi experienciado, respectivamente, no ambiente coabitado temporariamente ou na “residência-convivência” de Paula Pi com Dudude Herrmann; e no aprofundamento da técnica do *seitai-ho*, junto a Toshi Tanaka, que resultou no que Beatriz Sano já chamou de “exercício coreográfico” apresentado na Mostra. Em um meio termo, está Clarissa Sacchelli, com uma “dramaturgia do diálogo” que, junto à sua “orientadora/orientanda”, Cláudia Müller, encontrou uma estratégia para tratar do que vivenciou nessa experiência.

Por outro lado, tais pontos também foram identificados nos exemplos de pesquisa para criação. Neles, os artistas optaram, claramente, por compartilhar um recorte momentâneo da etapa em que se encontrava a pesquisa. Nesse caso, o exemplo mais notório e que dispensaria qualquer esclareci-

mento explicando que se tratava de expor o processo, foi *Coreografias do Instante*, de Zélia Monteiro. Ela apresentou, inteligentemente, em três momentos, formas diferentes – com vídeo, voz em off e presença de seu convidado Cristian Duarte – de construir espécies de “dramaturgias de processo”, de suas trocas com Cristian Duarte, Isabel Tica Lemos e Marta Soares. Esse traço de sua pesquisa, aliás, engloba o encontro direto com o corpo e a poética dos outros, bem como estreita ainda mais o que foi apresentado com o propósito inicial das residências, revelando mais um aspecto de interseção: as tais “zonas de solidariedade e criação”.

Cabe situar agora tais pontos de confluência em relação a aspectos dos correspondentes históricos da residência artística e de seus desdobramentos e funções na contemporaneidade. Moraes (2009, p. 12) localiza nas academias de arte do século XVII “o início da instituição que hoje se denomina residência artística”, especialmente a partir da criação de uma filial, em Roma, da Academia Real de Pintura e Escultura, originada em Paris. A instituição então criada resolve proporcionar um diferencial aos seus alunos: “A recompensa suprema para um estudante, um prêmio mais importante que o *Grand Prix*, era o *Prix de Rome*, uma bolsa de residência na *Academie de France* em Roma, geralmente de quatro anos” (PEVSNER apud MORAES, 2009, p. 12). Por meio dela, era proporcionada, aos jovens artistas, a permanência em Roma, “com a incumbência de copiar esculturas clássicas que seriam transpostas para os jardins de Versalhes” (MOARES, 2009, p. 12). Já no fim do século XIX e primeiras décadas do século XX, inúmeras experiências de colônias de artistas em cidades geralmente rurais, em países europeus e nos EUA, representaram alternativas e condições especiais de criação para artistas que desejavam escapar do ambiente de expansão industrial dos grandes centros urbanos e se cercar de “um espaço de proximidade com a natureza, com o campo e com a simplicidade da vida nestas condições” (MORAES, 2009, p. 14).

Essas colônias, nesse período e também mais à frente, em diferentes momentos da primeira metade do século XX, caracterizaram-se por uma proposta utópica de escapar do ambiente de desenvolvimento industrial. Diferentemente dessa perspectiva utópica (e de sua busca por um lugar idealizado), Moraes identifica na residência artística da contemporaneidade um espaço heterotópico, inserido no próprio contexto de atuação dos artistas (MOARES, 2009).

Essas variantes históricas da residência parecem já englobar, além de um elo afetivo com o ambiente, condições alargadas de formação artística (que em vários casos se diferenciam de um contexto formal de ensino de arte) e uma alternativa vinculada a condições especiais de criação e produção artística. Entretanto, ainda conforme Moraes (2009), na contemporaneidade, a concepção de residência, que a fez assumir um lugar de relevância no sistema de produção artística, é discutida de forma a distanciá-la do caráter formativo, para aproximá-la ou mesmo centrá-la na criação. De alguma maneira, a própria variação histórica da natureza do que hoje se chama de residência artística e as discussões sobre seu papel na formação e no circuito de produção artística explicam as fronteiras pouco rígidas entre processos de criação e oportunidade de incremento da formação artística, algo com o qual nos confrontamos ao observar os resultados apresentados pelas carteiras Residência para Criadores e Desenvolvimento de Pesquisa para Criação. O edital, no item correspondente à residência, indicava os encontros com artistas em estágios mais iniciais com aqueles mais experientes pelo viés de formação alargada que a residência pode assumir. Entretanto, embora fosse claro que o propósi-

to dessa carteira não era fomentar uma montagem, outros entendimentos implícitos de residência estiveram presentes no modo e nos significados que modalizaram os encontros vivenciados. Talvez esse seja justamente o modo como devemos compreender o caráter alargado da formação promovido pela residência: ela é indissociável dos interesses investigativos para o ato criativo. Nesse caso, as razões do interesse por essa experiência não estariam desvinculadas das inquietações criativas e da experimentação. Elas estariam relacionadas à “necessidade de buscar formas de experimentar – e viver – o mundo” (MORAES, 2009, p. 19).

Diante de tal necessidade, os deslocamentos – que podem caracterizar as residências, como foi o caso da carteira do Rumos – ganham um papel de grande importância e, com a experiência da alteridade que promovem, salientam a impossibilidade de separar formação, pesquisa e criação no ato de “residir” o espaço e o corpo do outro:

Parece, ainda, ser possível compreender como a dimensão política e ética de criar e atuar em deslocamentos, assim como trocas e participação, que se constituem em uma especificidade das práticas artísticas contemporâneas, são situações produzidas com o mecanismo da residência e possuem um papel fundamental no processo de formação e desenvolvimento criativo, socialmente comprometido. (MORAES, 2009, p. 20).

É significativo lembrar aqui de Pelbart (2007, p. 63). Ele retoma Deleuze ao afirmar que ele “não cessa de ser submetido aos encontros”, sendo o corpo, primeiramente, o “poder de ser afetado”. Na concepção de formação do artista de dança na contemporaneidade, isso significa que o corpo se forma como um corpo híbrido, eclético, a partir do encontro com e da contaminação por “outros corpos possíveis” (LOUPPE, 2004). Dessa forma, o deslocamento promovido pela carteira Residência para Criadores representou uma oportunidade ímpar de constituir esse lugar ampliado de formação como uma “vivência de afetos”.

Ao mesmo tempo, ainda, a mescla entre formação, criação e pesquisa se deve ao modo como os criadores operam em suas trajetórias contemporaneamente. Eles não parecem se ver em mero processo de formação, mas, desde cedo, em constante estado investigativo e de experimentação, mesmo que, em boa parte dos casos, muito ainda possa faltar para que os modos de apresentar seus resultados como pesquisa sejam entendidos rigorosamente como tal. Assim, além de se constituir como “vivência de afetos”, a residência acaba por se constituir como um “abrigo de perguntas” e dar lugar a questionamentos sobre o caráter instável do corpo em formação, instabilidade que atinge todo o corpo (não existiria, portanto, um corpo “pronto” a um projeto poético qualquer).

Assim é possível entender a resposta à pergunta sobre quem é orientado e quem orienta. Essa resposta diz que não é apenas um dos corpos dessa polaridade que está em formação, mas que, por exemplo, tanto o corpo de Layo Bulhão é afetado pelas “fiscalidades possíveis, a partir do corpo sexual”, quanto o de Ricardo Marinelli é afetado pelos contornos sutis certamente adquiridos por essas fiscalidades no corpo de Layo Bulhão. Outro exemplo: a “suíte de transafetos” explica que Paula Pi pôde se deslocar para estabelecer um elo afetivo com um ambiente que lhe era inédito, tanto quanto afetar esse ambiente com seu corpo em estado de perguntas.

Os debates posteriores às apresentações, tanto das residências quanto das pesquisas para criação, também colaboram para perceber o encontro, o poder de afetar e ser afetado e, por fim, a centralidade das perguntas, o interesse confluyente a todos os artistas e/ou pesquisadores participantes do Rumos. Gostaria de realçar a experiência positiva que, para mim, significou a imersão em discussões, imagens e encontros, tanto durante o processo seletivo do programa Rumos, quanto durante a Mostra Rumos Itaú Cultural 2012-2014. Ambos funcionaram como uma espécie de residência epistemológica no campo da dança, pois promoveram a troca de tantas formas de entender, de construir práticas, inteligências, contextos, saberes em dança. Certamente, um ambiente salutar de afetos e perguntas.

Por fim, a partir do que foi discutido aqui a respeito das residências artística e de sua natureza híbrida – espaço de formação ampliada e de criação –, proponho, ainda, outra reflexão. Não seria essa prática do deslocamento, do encontro e do “elo afetivo” com outro corpo e espaço aquela que melhor oferece oportunidades, na contemporaneidade, de relações pedagógicas e produtivas menos hierárquicas e mais afinadas com o que Boaventura de Sousa Santos defende como uma “ecologia dos saberes”, ecologia em que são pressupostos o reconhecimento da legitimidade do interconhecimento e da diversidade epistemológica do mundo? A meu ver, tal prática pode dissolver muitos abismos ou “linhas abissais”, como diria ainda Santos, entre contextos, saberes, inteligências e modos de compreender formação e criação em arte, especialmente, na dança, prática artística em que reconhecer o corpo como “híbrido” implica identificar o encontro com outros corpos e espaços nele subentendido.

### Referências bibliográficas

LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. 3.ed. Bruxelles: Contredanse, 2004.

MORAES, Marcos José Santos de. *Residência artística: ambientes de formação, criação e difusão*. Tese (doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, USP. São Paulo, 2009.

PELBART, Peter Pal. Biopolítica. In: *Sala Preta*. Revista do PPG em Artes Cênicas – ECA, USP. 2007, nº 7.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. Vol. 4. 2.ed. São Paulo: Cortez, 2008.

\_\_\_\_\_. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: *Revista Novos Estudos*. No. 79, novembro, 2007. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=So101-33002007000300004](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So101-33002007000300004)>. Acesso em: 5 jun. 2013.

# A arte de territorializar e criar vida

**N**os últimos 50 anos, o entendimento sobre criação e formação em dança mudou radicalmente. Um dos primeiros livros que discuti o tema, tendo como foco a dança contemporânea, foi *A Poética da Dança Contemporânea*, da crítica francesa Laurence Louppe (1938-2012), publicado em 1997 e traduzido para o português 15 anos depois, pela Editora Orfeu Negro de Portugal. Segundo a autora, havia uma diferença entre a dança moderna, a clássica e a contemporânea que estava justamente ligada à relação entre formação e criação. Para formar um bailarino clássico, assim como um dançarino moderno, normalmente se treinava uma mesma técnica, com o mesmo mestre, durante muitos anos. Essa técnica formava um corpo que, por sua vez, era coerente com o modelo estético da obra a ser apresentada em cena.

A partir dos anos 1960, essa dinâmica começou a ser desestabilizada. Formar um corpo que dança parecia apontar cada vez mais para a criação do que Laurence Louppe chamou de *corpos híbridos*. Os novos dançarinos não eram necessariamente formados por uma única técnica, tampouco pelo mesmo mestre. Muitas vezes, alimentavam-se de informações de outras procedências, incluindo artes marciais, procedimentos de educação somática, treinamentos teatrais, meditação, experimentações radicais para testar os limites da resistência e assim por diante<sup>1</sup>. Essas novas experiências não partiam de um modelo dado a priori. Por isso, quando chegavam a organizar padrões e metodologias, estes emergiam das próprias experiências, criando conexões singulares e não decalques de modelos anteriores.

Nesse contexto, tudo começou a ser questionado: a noção de técnica, de coreografia, de mestres de dança e assim por diante. No segundo livro (*Poétique de La Danse Contemporaine, La Suite*), publicado em 2007, Laurence Louppe apresentou a hipótese do crítico Jean-Marc Adolphe concluindo que aquilo que caracterizava a dança contemporânea era, de fato, a construção de *corpos críticos* (pensantes, inquietos e subversivos). A questão, portanto, não era mais a técnica, a metodologia ou o modelo estético escolhido, mas a potência transformadora das questões propostas.

No Brasil – assim como em outros países da América Latina, da África e da Ásia –, as técnicas de balé clássico da Europa e da ex-União Soviética, da mesma forma que as de dança moderna dos Estados Unidos e da Alemanha, chegaram tardiamente. Por isso, constituíram-se de modo inevitavelmente

---

<sup>1</sup> Tem se discutido muito o que deve ou não ser chamado de técnica e/ou treinamento. Considero todo tipo de treinamento corporal sistematizado como uma técnica, mesmo que não deflagre uma coleção de vocabulários ou padrões de movimento, como é o caso das técnicas somáticas e de muitas experiências de dança contemporânea. A técnica seria, nesse sentido, o que habilita cognitivamente um corpo para dar visibilidade e transmitir seus pensamentos.

híbrido nos diferentes contextos. Afinal, os corpos que dançavam fora do eixo de poder e saber não eram vazios como uma *tábula rasa* pronta para ser inscrita, mas já tinham suas especificidades.

Em um primeiro momento, as técnicas importadas chegaram por meio de imigrantes que abriram academias e escolas que, mais tarde, foram disseminadas pelos próprios brasileiros que decidiram estudar no exterior e depois retornaram. Há inúmeros exemplos de combinações inusitadas que acionaram hibridações bem particulares como a inesperada aliança entre a dança de expressão alemã e as danças de candomblé da Bahia ou a curiosa versão do butô japonês em São Paulo, que congregava fragmentos de outras referências melodramáticas que se consolidaram como um método para dar visibilidade aos processos de criação e de percepção de cada artista.

De maneira geral, nas cidades brasileiras que contavam com grandes academias, sempre foi habitual trabalhar várias técnicas de dança misturadas, algumas vezes sem qualquer especialização, como é o caso, até hoje, de muitas aulas de dança moderna e contemporânea ou mesmo de expressão e consciência corporal. Nos locais onde o fluxo de informações era quase inexistente, muitos artistas se “formaram” de maneira ainda mais fragmentada, com treinos irregulares em oficinas e workshops oferecidos apenas durante eventos específicos. A presença das universidades como ambiente supostamente formador de profissionais de dança é ainda bastante controversa e os objetivos variam muito, apontando para entendimentos nada homogêneos do que seria propriamente uma formação em dança e que tipo de profissional seria possível formar em uma universidade com todas as regras disciplinares que a caracterizam.

Apesar de todas essas dificuldades, há, sem dúvida, muitos exemplos de criação e resistência testados durante a história da profissionalização da dança no Brasil. No entanto, é importante notar que alguns dispositivos de poder com traços fortemente coloniais (“o que vem de fora é sempre melhor”) aliados à falta de recursos (local de trabalho, dinheiro, acesso à informação) nem sempre permitiram que nossas experiências representassem a conquista de uma autonomia.

Entre os pensadores brasileiros que refletiram sobre questões pedagógicas, Paulo Freire (1921-1997) destacou-se ao esclarecer que alfabetizar alguém não é apenas ensinar a juntar sílabas e palavras, mas, sobretudo, acionar pessoas a falar com a própria voz. Talvez a formação/criação em dança tenha alimentado, sobretudo nos últimos 20 anos, essa mesma prioridade: fertilizar a concepção de danças que não se constituem como decalques de outras. Mas nem sempre e, certamente, não de maneira generalizada, essa autonomia tem caracterizado nosso processo educacional. Um dos problemas mais graves é a falta de continuidade.

Tempo e aprendizado sempre estiveram juntos. Para dar visibilidade a um pensamento é preciso criar hábitos corporais. Não se trata de estagnação, mas de fluxos de permanências que viabilizam o reconhecimento da pesquisa em processo, ou seja, tudo segue mudando mas, na continuidade, há uma inevitável e bem-vinda emergência de padrões, conforme a experiência amadurece. Se esta etapa é sempre interrompida e a pesquisa não consegue nunca chegar a esse momento, não é possível falar em formação propriamente dita, apenas em estudos e experiências pontuais.

Algumas questões que envolvem esse problema do tempo da pesquisa vêm sendo abordadas em diversos contextos e têm como ponto de partida uma crítica aos entendimentos de trabalho e de mercado que impactam a arte em suas diversas instâncias: criação, produção, circulação e formação.

A bibliografia e os debates a esse respeito têm proliferado, sobretudo na última década. Os professores Paul Gielen e Paul de Bruyne são bons exemplos, uma vez que têm se destacado a organizar diversas coletâneas de ensaios e entrevistas (2009 e 2012) para identificar alguns sintomas dos “tempos pós-fordistas”<sup>2</sup> em que vivemos. Nas últimas publicações, estabeleceram diálogos com pensadores da filosofia política, como Antonio Negri, Michael Hardt e Paolo Virno que, por sua vez, vêm discutindo as mudanças nos entendimentos de trabalho, sujeito e multidão, assim como as zonas de tensão entre arte e mercadoria.

Para criar aproximações com esses debates e explicitar algumas das principais questões que rondaram o *Rumos Itaú Cultural Dança 2013*, formulei perguntas que me parecem impactar, de maneira irreversível, as redes de criação da dança.

A arte (ainda) é um sistema de conhecimento com aptidão para desestabilizar todos os outros?

Durante séculos tem prevalecido a hipótese do filósofo Immanuel Kant (1724-1804) de que a arte tem um lugar privilegiado entre os predicados do belo, marcada pela impessoalidade e pela universalidade. O belo, dizia Kant, é aquilo que agrada sem que a isso se misture um interesse específico.

Na *Crítica da Faculdade do Juízo* há uma estética do espectador, uma metaestética do criador, assim como uma estética do belo na natureza e na arte. O que Kant chama de juízo do gosto exprimiria um acordo entre imaginação e entendimento. Mas o juízo do gosto não seria um juízo de preferência, uma vez que o gosto teria uma universalidade dada a priori, uma espécie de legalidade que não seria um conceito, referindo-se à ordem do prazer.<sup>3</sup>

A partir de uma argumentação bastante complexa, Kant conclui que o prazer estético é desinteressado porque independente do prazer empírico, do interesse especulativo e do interesse prático. O juízo estético não legisla sobre fenômenos, nem sobre coisas em si. Uma cor ou um som são belos por si mesmos. Eles se entranham em nosso sentidos e não pedem explicações ou entendimentos.

As ideias estéticas são, portanto, diferentes das da razão. Estas são conceitos sem intuição, enquanto aquelas seriam intuições sem conceito. Assim, as duas modalidades se completariam. A ideia racional teria algo de inexprimível e a estética exprimiria justamente este inexprimível, uma vez que seria capaz de criar outra natureza.

Há uma arquitetura e uma divisão de papéis bastante clara nessa dinâmica. O gênio estaria no dom do artista criador e, entre um gênio e outro, existiriam os homens de gosto. A gênese que parte do gênio artista conta com um valor universal, porque o gênio engendra o acordo das faculdades

---

2 Uma das características do pós-fordismo é o reconhecimento da cooperação subjetiva como principal força produtiva.

3 O entendimento é a faculdade dos conceitos enquanto a imaginação é livre. Ela só deixa de ser livre quando se harmoniza com o entendimento. A *Crítica da Razão Pura* harmonizava entendimento, imaginação e razão, enquanto a *Crítica da Razão Prática* lidava com a razão e o entendimento, e estava relacionada à lei moral e ao interesse prático. A *Crítica da Faculdade do Juízo*, em sua parte estética, completava e fundamentava as outras duas (a *Crítica da Razão Pura* e a *Crítica da Razão Prática*), uma vez que o juízo estético estaria entre elas. Nele, a imaginação estava liberada da dominação do entendimento e da razão.

no espectador.

Com o passar dos anos, surgiram outros modos de analisar a arte. Em sua *Genealogia da Moral*, Friedrich Nietzsche (1844-1900) propôs pensar a arte do ponto de vista de quem a cria e não de quem a recebe. Nesse caso, a arte não seria uma estética, mas uma *techné*, como diziam os gregos. E nada teria de universal uma vez que seria sempre singular, representando assim um grande risco – tudo que é desconhecido, imprevisível e diferente representa um risco. Em alguns momentos, esta imprevisibilidade incontrolável tornou-se mesmo insuportável. Platão, por exemplo, entre os séculos IV e V, sugeriu banir os artistas da *pólis*, uma vez que, a seu ver, os poetas representavam, claramente, um elemento de perigo e ruína para a cidade.<sup>4</sup>

Assim, pode-se dizer, sem muita polêmica, que os debates sobre o papel e a importância da arte não são nada recentes, mas remontam à história da humanidade. Em seu primeiro livro (*O Homem Sem Conteúdo*, 1970), o filósofo Giorgio Agamben confrontou os entendimentos de Kant e de Nietzsche, sugerindo que, ao pensar a arte hoje, nota-se que ela não pode ficar à mercê dos homens de gosto ou do juízo crítico de alguns e tampouco internalizar a expectativa dos parâmetros criados pelo entorno, transformando a satisfação desses mesmos parâmetros no seu propósito principal. Se esse fosse o caso, a arte tornar-se-ia submissa a essas expectativas e deixaria de vez de representar qualquer risco, perdendo seu traço mais importante: a aptidão desestabilizadora.

Ao colocar em risco as certezas do contexto do qual emerge, sem suspendê-lo da vida, mas partindo da experiência, a arte sempre foi capaz de explicitar os processos, sem resultar necessariamente em “obras”. Não sem motivos, tem havido um diálogo entre os estudos da arte e do trabalho imaterial<sup>5</sup>, cujo virtuosismo está, justamente, em produzir subjetividades.

No entanto, diante dos dispositivos de poder que emergem da economia de mercado, das regras explícitas e tácitas de produção e de circulação das obras, assim como da chamada empregabilidade, despontam novas questões e arrisco dizer que a mais inquietante está, mais uma vez, relacionada ao papel da arte e dos artistas e poderia ser formulada assim:

O artista ainda representa algum tipo de risco para a sociedade? Ou é a arte que corre cada vez mais o risco de se tornar inofensiva, deixando de ter interesse para se tornar simplesmente interessante?

Evidentemente, esta é uma pergunta que não pode e nem deve ser respondida de modo genérico.

---

4 Contemporâneo a Nietzsche, Gabriel Tarde (1843-1904) também discutiu a não universalidade da arte e a importância da sua singularidade. Suas hipóteses têm sido retomadas por autores como Maurizio Lazzarato para discutir a importância da produção de subjetividade no capitalismo.

5 Trabalho imaterial é aquele que produz produtos imateriais como informação, conhecimento, ideias, imagens, relacionamentos e afetos. De acordo com Negri e Hardt (2005) isso não significa que não exista mais uma classe operária industrial ou trabalhadores agrícolas. Indica apenas que as características da produção imaterial tendem a transformar as outras formas de trabalho. Algumas novas características não são bem-vindas e estão ligadas à valorização do conhecimento, mas quando ideias e afetos são postos para trabalhar, sujeitando-se aos novos dispositivos de poder, surgem novas formas de violação e alienação.

co. Também não deve deflagrar nenhum tipo de julgamento. No entanto, refletir sobre suas possíveis implicações gera inquietações que me parecem bastante pertinentes para testar novas práticas de resistências – discursivas e não discursivas.

Quando começa a formação de um artista?

Assim como a discussão sobre trabalho tem impactado as reflexões sobre a produção artística, a natureza processual do trabalho artístico que marca as experiências de pesquisa em dança contemporânea passa a exigir um deslocamento dos pressupostos da formação de artistas. Em vez de esta formação começar com a imitação de padrões de movimento, parte de inquietações e questões, enfatizando os processos.

E quando tudo isso começa? Na fala de alguns formadores que estiveram nas conversas do *Rumos Itaú Cultural Dança 2013*, o início é fortemente ligado à conquista e à abertura de espaço para trabalhar. Trata-se, antes de mais nada, de abrir espaço, singularizá-lo, criar vínculos, identificar as questões para, finalmente, começar a testá-las corporalmente. O caminho é longo e complexo. Não que o corpo já não estivesse absolutamente implicado nas ações. No entanto, o tipo de treinamento que territorializa um espaço tem outros objetivos e estes não são necessariamente os mesmos da criação em dança, mas estão comprometidos com a criação de modos de vida. A ação artística nesses contextos é, já de início, política e o risco está em se fazer presente, em ter voz.

Para outros formadores, as inquietações estão em outra fase, indagando com mais ênfase o compartilhamento e a transmissão de conhecimento. Nesses casos, há também uma etapa anterior à discussão de vocabulários e composições. Trata-se da ocupação de espaço interno, dos circuitos do movimento no corpo, do que vem sendo chamado de pré-movimento e nível pré-individual. Está em jogo, ao mesmo tempo, o mais íntimo e o mais exposto de cada um.

O termo *pré-movimento* foi cunhado por Hubert Godard, conhecido rolfista e ex-coordenador do Departamento de Dança da Universidade Paris VIII. Segundo Godard, durante muito tempo pensou-se que o cérebro era um computador que funcionava a partir da lógica de causa e efeito ou da lógica de input e output. No entanto, já há mais de 30 anos, sabe-se que o cérebro funciona em rede. O que se passa no corpo é fundamental. Há um movimento inerente ao músculo, entre 8 e 12 hertz, que se chama contração mioelétrica. Este se produz antes mesmo que o músculo seja acionado por um neurônio. Há, portanto, uma grande quantidade de movimentos que acontecem no corpo antes de se tornarem visíveis; e o corpo precisa dessa atividade para iniciar o que seria um movimento visível. Sem essa atividade já iniciada, o corpo não conseguiria se movimentar. Por isso, explica Godard, a construção de um movimento se faz principalmente pelo controle de coletivos de unidades motoras e não pelo controle de músculos individuais. Na conexão entre corpo e mente tudo se passa coletivamente e em rede. Além do músculo, o cérebro controla conjuntos de neurônios já em movimento e trabalha na orquestração das suas funções.

Godard está interessado nos hábitos desses pré-movimentos, nos microajustamentos que cada um faz inconscientemente antes de se mexer, quando se dão os hábitos perceptivos. É aí que podem se constituir os novos gestos e as novas coordenações do movimento.

A partir dessa pesquisa, ao refletir sobre a formação de dançarinos – sobretudo nos anos 1990 quando trabalhava na universidade com artistas em formação – Godard concluiu que o processo de aprendizado devia começar na fase de constituição do movimento no corpo, a partir dos fluxos entre fora e dentro, assim como por diferentes percursos internos cognitivos. Isso tudo se passaria muito antes da sistematização de técnicas de danças específicas. Como são percursos cognitivos, eles se alimentam tanto de experiências de dança propriamente ditas quanto de exercícios do pensamento, que não estão apartados dos primeiros, mas têm suas especificidades, por exemplo, quando se referem a leituras de textos e à elaboração de conceitos.<sup>6</sup>

A formação e a criação em dança são processos individuais ou singulares?

O filósofo Gilbert Simondon (1924-1989) foi quem chamou a atenção para as noções de nível pré-individual, processo de individuação, individuação psíquica e coletiva. Tais formulações foram fundamentais para autores como Gilles Deleuze e Félix Guattari, Isabelle Stenger e Paolo Virno, assim como para inúmeros psicólogos e sociólogos que têm discutido a questão da coletividade, até mesmo no sentido artístico. Há também traços comuns entre seu pensamento e o de Lev Vygotsky (1896-1934), que impactou de maneira revolucionária os modos de pensar a pedagogia infantil.<sup>7</sup>

Simondon trabalhou praticamente a vida toda no laboratório de psicologia geral e tecnologia que fundou na Universidade Paris V. Para alguns de seus comentadores, como Muriel Combes<sup>8</sup>, Simondon foi de certa forma injustiçado, uma vez que as citações às suas obras são relativamente discretas frente ao impacto grandioso que exerceram sobre alguns pensadores, entre os quais se destaca o próprio Gilles Deleuze.

Em suas discussões sobre a individuação psíquica e coletiva, Simondon explicou que a individuação correspondia à passagem do psicossomático do animal humano à configuração de uma singularidade irrepetível. As suas duas teses mais importantes propunham que o sujeito é uma individuação parcial e incompleta, consistindo no entrelaçamento mutável de aspectos individuais e aspectos efetivamente singulares; e que é a experiência coletiva que aperfeiçoa a individuação e não vice-versa.

Em suas pesquisas havia, portanto, uma reversão na investigação do princípio de individuação, de

---

6 Estudos recentes, como os do filósofo Alva Noë (2004), sugerem que um movimento corporal já pode ser considerado um preconceito. Ou seja, o conceito não precisa ser necessariamente formulado verbalmente. O conceito é um dos modos e dos meios através do qual um ser vivo extrai informação do seu meio e o estrutura. Conceituar seria uma maneira de viver e não de engessar a vida.

7 A maior parte de sua obra girou em torno do seu doutorado, defendido em 1958 e publicado em dois volumes, separados por um intervalo de 25 anos: *O Indivíduo e sua Gênese Físico-Biológica*, em 1966; e *A Individuação Psíquica e Coletiva*, de 1989. Ele é autor também do livro *Dos Modos de Existência dos Objetos Técnicos*, publicado em 1958, simultaneamente à defesa de seu doutorado.

8 Muriel Combes é autora do livro *Simondon, Individu et Collectivité, Pour une Philosophie du Transindividuel* (1999). Defendeu sua tese de doutorado em 2002, sob a orientação de Jacques Rancière, com o título *La Vie Inséparable. Vie et Sujet Entre Biopouvoir et Politique*, publicada em 2003.

tal modo que a operação de individuação passava a explicar como o indivíduo vem a existir, mas o que importava mesmo não era o indivíduo e, sim, a operação ou o princípio de individuação: o processo. Aquilo que a individuação faz aparecer para além do indivíduo nada mais é que o indivíduo-meio. O meio nunca é uniforme e homogêneo, mas atravessado por uma tensão entre duas ordens de grandeza que mediatiza o indivíduo quando ele vem a ser. Isso quer dizer que o ser não se constitui somente em si mesmo. O indivíduo é sempre descentrado e periférico em relação a si mesmo e não possui uma interioridade essencial e verdadeira. A concepção do ser em Simondon não se ampara em nenhuma identidade monolítica e pronta, mas, antes, sobre o que chama de unidade transdutora que atravessa diferentes fases. Isso quer dizer que o ser pode se defasar nele mesmo, transbordar-se de um lado e de outro de seu centro. Por isso dispensa os princípios de identidade. Ele opera por transdução, que seria uma operação física, biológica, mental e social pela qual uma atividade se propaga gradativamente. Pode-se considerar que a realidade pré-individual para Simondon é a própria natureza. No entanto, é preciso notar que a natureza não seria o contrário do homem, mas a primeira fase do ser. O pré-individual representaria a percepção sensorial, a motricidade e o fundo biológico da espécie, assim como a língua da comunidade à qual pertence. A língua, nesse contexto, seria semelhante a um líquido amniótico, envolvente e indiferenciada. Por isso, simultaneamente ao “sujeito fala” estaria sempre presente a instância do “fala-se”, de um pensamento sem portador no qual se expressaria o nível pré-individual.

Assim, o modo como Simondon pensa o indivíduo, inseparável do nível pré-individual, lida de frente com algo que anda em extinção por toda parte: a disponibilidade e a abertura para o outro. O que há de mais potente em sua pesquisa para pensar a formação e a criação seria, justamente, a instância ética e política dos conceitos de transindividualidade e pré-individualidade.

Se a formação em dança começa, como propõe Hubert Godard, no pré-movimento, não seria desafiador pensar na criação a partir do nível pré-individual? Na fase em que o criador em vez de estar enclausurado em si mesmo, com suas próprias questões geniais, encontra-se escancarado ao risco de admitir que nunca é apenas si mesmo?

Como profanar os dispositivos saqueadores de vitalidade?

Walter Benjamin considerava as citações como assaltantes capazes de nos aliviar de nossas próprias convicções. Até hoje, nunca encontrei uma explicação melhor para justificar e incentivar a invasão das teorias em nossas vidas. A teoria ou o exercício intelectual não explica ou justifica a prática, mas resgata o trabalho da esfera repetitiva e previsível, vitalizando-o. Como sugere Paolo Virno, “a reflexão teórica silencia o mundo das aparências” (2013:32).

Ao romper a cumplicidade com esse mundo de aparências, autores como Virno, Agamben, Benjamin, entre outros, explicitam alguns dispositivos de poder com os quais convivemos e, não raramente, nos lançam em uma zona de angústia que indaga se, afinal, seria possível desativar a lógica a partir da qual esses dispositivos operam e se podemos organizar minimamente a catástrofe.

Dois dispositivos de poder têm me chamado particularmente a atenção pela eficiência e pela invisibilidade que os caracterizam. São eles, a empregabilidade e o pensamento gerencial.

Quem identifica o primeiro é o professor e ensaísta espanhol residente na Colômbia, Jesús Mar-

tin-Barbero. Na América Latina, a empregabilidade e o poder pastoral (aquele que submete e provê, como explicou Michel Foucault) parecem ter se tornado os mecanismos mais eficientes. Garantem, aparentemente, a segurança e a estabilidade para a vida e, em nome dessa harmonia fictícia, passa a valer todo tipo de concessão.

Quem identifica e analisa o segundo dispositivo, o pensamento ou lógica gerencial, é o próprio Agamben. Esta lógica nasce da ênfase na *oikonomia*, a administração da casa e não mais da *pólis*, a cidade. Assim, a solução de problemas particulares e domésticos torna-se privilegiada em lugar da gestão coletiva. Esse pensamento que olha para dentro, para o individualizado e não para o singular, rompe o caráter processual do conhecimento.

No âmbito gerencial dos interesses privados não há visibilidade para pré-movimento, nem pré-individualidade. Em vez disso, privilegia-se a *coisificação* de tudo e de todos, agravada pela valorização irreversível do individual em relação ao coletivo. Daí em diante, os processos de imunização do sujeito em relação à comunidade não cessam mais. A única forma de interromper esse processo seria tornar esses dispositivos de coisificação inoperantes.

Quando a arte contemporânea intensifica o caráter processual de sua produção (que não resulta em coisas petrificadas, mas em subjetividades compartilhadas) escancara a fissura que tanto amedrontava Platão. O que se dá a ver nessas circunstâncias é um acontecimento que nada tem de inofensivo, nem interessante. Ele se fortalece nos limiares da representação e, justamente aí, abre-se para novos possíveis.

No momento em que ressoavam, durante o *Rumos Itaú Cultural Dança 2013*, tantas falas esclarecedoras (bem-humoradas e, ao mesmo tempo, angustiadas), vindas de tantos lugares distintos do Brasil, a Avenida Paulista – onde está localizado o Itaú Cultural – era ocupada por manifestantes que, desde então, migram pelo país.

Sentada no auditório, pensei naquele momento em que, mais uma vez, era fundamental ocupar espaço, territorializar o ambiente de modo a singularizá-lo e dar visibilidade às principais questões. Esse processo fazia sentido, naquele momento nas ruas, assim como nas narrativas dos artistas que representavam os espaços desbravados pelas experiências de dança espalhadas pelo país.

Não havia, é claro, nenhuma relação de causa e efeito entre o que se passava dentro e fora do Itaú Cultural. No entanto, a ativação daquela mobilidade inesperada parecia instaurar um estado singular de *desposseção*, como tem sugerido Judith Butler e Athena Athanasiou (2013). Nessas circunstâncias, o que emerge da crise é o traço performativo que provoca deslocamentos de tudo que parece garantido, homogêneo e reconhecível. As autoras indagam: como se tornar despossuído de um *self* soberano para entrar em novas formas de coletividade? Como acionar processos que permanecem suscetíveis às forças espectrais do acontecimento, encontrando aí sua vitalidade?

Para todos que estiveram presentes nas conversas do *Rumos Itaú Cultural Dança 2013* restam lacunas que não podem ser preenchidas nem apagadas, na medida em que nunca se concluem e, justamente por isso, acionam novas possibilidades.

Tais lacunas estão, de fato, em todas as conversas que geram perguntas e inquietações. Elas são inevitáveis, porque em meio às crises do trabalho, da arte e do sujeito é preciso enfrentar as ambivalências que se fazem cada vez mais presentes, buscando, justamente, frestas e entrelugares,

tendo em vista escapar da clausura dos dilemas “um ou outro”, “um ou muitos”. No entanto, é preciso tomar cuidado para não confundir isso com o que normalmente tem se chamado de “brechas do sistema”, ou seja, as entradas que viabilizam soluções inusitadas e acesso a ordenamentos jurídicos, instituições ou qualquer outro sistema preexistente e estável. Os entrelugares aos quais me refiro não são passagens ou falhas dos sistemas que só precisam ser descobertas para resolver problemas específicos individuais. São trilhas subjetivas que se constituem em rede e são criadas durante os próprios processos comunicativos. Elas não solucionam o problema de cada indivíduo separadamente, mas apontam novas possibilidades para o coletivo.

Em um momento bastante particular da história, quando a crise invadia os âmbitos da vida pública e privada, Hannah Arendt (2001: 250) escreveu uma obra sobre a condição humana, que desde então (o ano era 1958) tem sido usada para escavar passagens, sobretudo quando se trata de circunstâncias aparentemente sem saída:

O poder só é efetivado enquanto a palavra e o ato não se divorciam, quando as palavras não são vazias e os atos não são brutais, quando as palavras não são empregadas para velar intenções, mas para revelar realidades e os atos não são usados para violar e destruir, mas para criar relações e novas realidades.

Mais de cinco décadas depois, seguimos buscando essas habilidades comunicativas que fortalecem os coletivos. No caso da dança, a partir da construção de corpos críticos abrem-se ainda outras possibilidades (comunicativas e epistemológicas) ao se produzir subjetividade e compartilhamento por meio de pensamentos/movimentos que, não necessariamente, são verbalizados.

Nesse tipo particular de ação que faz os conceitos, os argumentos e as proposições emergirem do movimento, constitui-se um estado de silêncio que não representa a perda da voz, mas, sim, sua multiplicação. O segredo está na escolha dos verbos que acionam esses mesmos movimentos: escutar, compartilhar, abrir, comunicar, criar, dançar...

### Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio, *O reino e a glória, uma genealogia teológica da economia e do governo, homo sacer II*. Trad. Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2011.

\_\_\_\_\_. *O homem sem conteúdo*. Trad. Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

\_\_\_\_\_. *Homo sacer, o poder soberano e a vida nua*. Trad. Rodrigo Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

\_\_\_\_\_. *O que resta de Auschwitz*. Trad. Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2010.

ARENDET, Hannah. *Condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

BUTLER, Judith; ATHANASIOU, Athena. *Dispossession: the performative in the political*. Cambridge: Polity, 2013.

COMBES, Muriel. *Simondon, individu et collectivité, pour une philosophie du transindividuel*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

DELEUZE, Gilles, “A ideia de gênese na estética de Kant”. In: *A ilha deserta*. Ed. David Lapoujade, trad. Cintia Vieira da Silva. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 79-97.

GODARD, Hubert. “Reading the body in dance”. In: *Rolf lines*, Oct. 1994.

GIELEN, Pascal; BRUYNE Paul de. *Being an artist in post-fordist times*. Rotterdam: NAI Publishers, 2010.

\_\_\_\_\_. *Community art, the politics of trespassing*. Rotterdam: Valiz, 2011.

GIELEN, Pascal. *The murmuring of the artistic multitude: global art, memory and post-fordism*. Rotterdam: Valiz, 2010.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Trad.: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. Alexandre Morujão. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2010.

\_\_\_\_\_. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valerio Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

LAZZARATO, M.; NEGRI, Antonio. *Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *La educación desde la comunicación*. Bogotá: Editorial Norma, 2002.

NEGRI, Antonio. *Art and multitude*. Cambridge: Polity, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. Trad. Paulo Cesar Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NOË, Alva. *Action in perception*. Massachusetts: MIT Press, 2004.

SIMONDON, Gilbert. *L'individuation psychique et collective*. Paris: Aubier, 1989.

VIRNO, Paolo. *Gramática das multidões*. Trad. Leonardo Palma Retamoso. São Paulo: Annablume, 2013.

# O lago congelado da cultura dos editais à dança no Brasil em diálogo com Thomas Hobbes

Sob o título “A Cultura dos Editais”, a *Mostra Rumos Itaú Cultural Dança 2012-2014* promoveu um debate no encerramento de sua programação. Uma instância curiosa se manifestou nos depoimentos dos participantes da mesa, causando a impressão de haver um acordo tácito de subserviência ao poder público. Não se trata de uma questão nascida nos últimos anos, mas de uma herança ligada a um modo de pensar que se associa ao período colonial no Brasil. Alguns autores, tendo como base a filosofia política, acreditam que um teórico fundamental para se entender a relação com poder soberano é Thomas Hobbes (1588-1679), pensador inglês que estudou e reivindicou a primazia desse poder na Idade Moderna europeia. A proposta deste artigo é questionar essa formulação que nos assombra, questionamento feito a partir de dois pontos centrais: a conversa entre os participantes e o público da *Mostra Rumos Itaú Cultural Dança* e a análise do Edital de Fomento à Dança da cidade de São Paulo. Vamos lá!

O debate contou com a participação da crítica de dança Helena Katz (SP), do diretor do Itaú Cultural Eduardo Saron (SP) e de Alfredo Manevy (SP), especialista em gestão pública. Também estavam presentes, na qualidade de provocadores da conversa, os artistas Flávia Meireles (RJ), Sandro Borelli (SP), Ricardo Marinelli (PR) e Isabela Silveira (BA). A conversa se estruturou em torno da cultura dos editais<sup>1</sup> e das políticas para a cultura. A proposta, segundo Sônia Sobral, gerente de artes cênicas no Itaú Cultural, não previa o formato palestra, mas, sim, que cada um dos convidados partilhasse questões a se debater entre todos, inclusive o público. Em sua maioria, esse era composto de artistas selecionados nessa edição e de artistas locais. Foram mais de duas horas de conversa. Para localizar o leitor, vale lembrar: nesse mesmo dia, 15 de junho de 2013, a Avenida Paulista estava tomada pelas manifestações dos ativistas do Movimento Passe Livre (MPL) e o Brasil vencia

---

1 “Edital é um ato escrito oficial em que há determinação, aviso etc., que se afixa em lugares públicos ou se anuncia na imprensa oficial ou em jornais de grande circulação, para conhecimento geral ou de alguns interessados. São diversos os tipos de edital, que recebem denominação própria, dependendo de seu objetivo. Um edital pode comunicar uma citação, um proclama, um contrato, uma exoneração, uma licitação de obras, serviços, tomada de preço etc.”. Disponível em: <<http://www.significados.com.br/edital/>>. Acesso em: 16 nov. 2013.

o Japão na Copa das Confederações. Um dia bastante intenso para o brasileiro e pouco eficiente para a discussão. Dizer pouco eficiente parece denegrir a própria proposta, mas não se trata disso; sublinha-se aqui que as conversas englobando as questões dos editais e das políticas públicas para a dança parecem patinar em um lago congelado que vai do Oiapoque (AP) ao Chuí (RS), lago onde não conseguimos avançar, recuar ou parar, apenas escorregar. Esse sintoma geral está associado à relação da dança com o Estado, quer dizer, com o poder público. Assim, enquanto fora do prédio do Itaú Cultural pediam-se mudanças ou vibrava-se pela vitória do Brasil no jogo, dentro da instituição, repetiam-se jargões.

Para nos ajudar a pensar sobre esse ponto – dança e Estado – e para situar historicamente o nosso entendimento atual de Estado, recorrerei a Thomas Hobbes. Segundo Lebrun (1984, p. 32), para Hobbes, a República ou o Estado (soberano) são entendidos como “um homem artificial”, um genial e gigantesco autômato criado “para defesa e proteção dos homens naturais”. Hobbes estabelece a pirâmide do poder, em cujo topo está o Estado e em cuja base estão os súditos<sup>2</sup> (homens):

É como se cada homem dissesse a cada homem: “Autorizo e desisto do Direito de Governar a mim mesmo a este Homem, ou a esta Assembleia de homens, com a condição de que desistas também de teu Direito, autorizando, da mesma forma, todas as suas ações” (HOBBS, 2008, p. 126).

É importante acrescentar: nessa citação, o autor afirma que cada homem (súdito) deve transferir ao soberano (Estado ou República) o direito de governar a si próprio e que, ao realizar essa transferência, a multidão<sup>3</sup>, composta de homens, passa a se reunir numa só pessoa<sup>4</sup>, o Estado:

Uma pessoa instituída, pelos atos de uma grande Multidão, mediante Pactos recíprocos uns com os outros, como Autora, de modo a poder usar a força e os meios de todos, da maneira que achar conveniente, para assegurar a Paz e a Defesa Comum. O titular dessa pessoa chama-se SOBERRANO, e se diz que possui Poder Soberano. Todos os restantes são SÚDITOS (Ibid., p. 126).

Vocês podem estar se perguntando o que Hobbes está fazendo nessa discussão. Por que propor a discussão do Estado soberano e do súdito atendo em vista a questão central da conversa, editais e política cultural para a dança? Sigamos!

---

2 Esse termo vem do francês *sujet* e, segundo Veyne (1988), tanto significa sujeito como súdito. Aqui, é entendido como aquele submetido à vontade do soberano.

3 Em Hobbes, o termo “multidão” é ambíguo, conforme afirma RIBEIRO (1998), a propósito dos livros de Hobbes, *Leviatã* (1651) e *Do Cidadão* (1642): “No *Leviatã* esta é sempre informe, precedendo o Estado, e nada mais sendo que a soma das vontades individuais que, em determinado momento, convergem, mas não chegam a formar uma unidade. Em *Do cidadão*, o termo oscila entre este sentido e o de um povo unido pelo contrato”.

4 “Denomina-se PESSOA o ser cujas palavras ou ações são consideradas ou como suas próprias ou representam as palavras ou ações de outro homem ou algum outro ser ao qual são atribuídas, seja a Verdade como a Ficção” (HOBBS, 2008, p. 119).

A instituição do Estado se dá, segundo Hobbes, no seguinte caminho: cada homem cede o seu próprio direito quando vota naquele que irá representá-lo, autorizando esse último a decidir em todas as instâncias, “a fim de [os homens] poderem conviver pacificamente e serem protegidos dos restantes dos homens” (HOBBS, 2008, p. 128). Lembre-se que, para Hobbes, quem cria o Estado é o homem, o homem criado por Deus, que ele denomina como o homem no estado de natureza. Cabem ao Estado todas as decisões e ações necessárias para a segurança e a proteção dos súditos, sendo ele quem regula as relações humanas por meio de leis precisas. Vale sublinhar que Hobbes, em seu livro *Leviatã*, está discutindo e defendendo o contrato social e o governo de um soberano absoluto:

O estado de convívio humano, sem a presença do Estado, foi chamado por ele de estado natural, que considerava uma ameaça para a manutenção da humanidade. O estado de natureza não tinha nada de harmonioso, pois nessa fase “o verdadeiro lobo do homem era o próprio homem”. Para ele, a convivência dos homens sem a presença de um Estado acarreta uma igualdade que leva à “guerra de todos contra todos”, em que não há distinção entre o certo e o errado, o bem e o mal, a justiça e a injustiça. No estado de natureza, todos os homens têm direito a todas as coisas e, quando há escassez de bens, as pessoas lutam por eles da forma que desejam. (NASCIMENTO, 2013, p. 43)

A ação de regular as relações humanas pode ser detectada no Brasil, por exemplo, com a chegada da família real portuguesa em 1808, quando o processo de colonização se intensificou no país. D. João VI (1767-1826), nosso rei, não se preocupou, inicialmente, em criar leis: “Terra de pau-brasil, de índios nus e papagaios, havia pouco mais no Brasil capaz de preocupar o rei ou de atrair muitos colonos portugueses nos 30 anos que se seguiram da descoberta da colônia, em 1530” (SCHWARTZ apud TEIXEIRA, 2012, p. 41). Ainda assim, tratava-se de um grande pedaço de terra sob a tutela de um rei:

[...] A noção ampla de que a monarquia portuguesa se constituía como um “corpo social”, do qual o rei era a cabeça que harmonizava as diversas partes desse imenso organismo por ser ele uma espécie de “pai”, “chefe supremo”, “representante de Deus na terra”, regulador nato dos súditos e vassallos (VAINFAS, 2001, p. 336).

Portanto, o ser soberano “regulador nato dos súditos e vassallos” já pertencia à nossa constituição, o que se aproxima dessa lógica apresentada por Hobbes. Afinal, tratava-se de uma monarquia, ou seja, de um Estado absolutista. Ribeiro (2013) nos lembra, ao dissertar sobre as teorias hobbesianas, que:

Assim, ao se olhar para a História, é possível ver que as características deste Estado soberano não se limitaram às monarquias na Europa, mas também se fizeram presentes – mesmo que indiretamente e com outra roupagem – em diversos regimes ditatoriais como no Brasil e em tantos outros países na segunda metade do século XX, guardadas as devidas proporções (s/p).

É bom frisar o final dessa citação, “guardada as devidas proporções”, já que estamos no século XXI e na República Federativa do Brasil, e sendo esse um tema que anima diferentes e importantes filósofos, sociólogos, antropólogos e pensadores de outras áreas do saber, com distintas teorias

na contemporaneidade, como Paolo Virno, Michel Foucault, Hannah Arendt, Giorgio Agamben, Néstor García Canclini, entre muitos outros. Nosso foco de discussão se restringe aos editais que regulam o fazer da dança atualmente. Sendo assim, o diálogo com Hobbes busca dar atenção a um modo de entender a relação dos artistas com o Estado, sobretudo por existir um pensamento acerca dessa relação aparentemente próxima das discussões promovidas pelo filósofo inglês, conforme veremos a seguir.

### Conversando sobre a cultura dos editais

Voltemos à conversa no auditório do Itaú Cultural, em São Paulo, aproximando-a da explanação desenvolvida até aqui. Após as apresentações de cada membro convidado, dá-se início à conversa. Os provocadores Marinelli, Meireles, Silveira e Borelli expõem suas considerações sobre os editais e sobre a relação entre a arte da dança e o Estado, bem como as reverberações dela em suas cidades. Apresentam suas questões, experiências e opiniões, esquecendo-se da provocação. Desfilam um conjunto de reclames já desgastados, mas enunciados como uma fala inaugural.

Certo desânimo se anuncia; a plateia e mesmo os convidados sinalizam se cansar, mas nada se modifica, ou seja, cada um continua falando a partir de seu contexto e de seu modo de entender essa questão. É claro, não poderiam falar de outros contextos senão daqueles em que estão inseridos, mas parece ter sido esquecida a proposta da conversa desse dia: discutir as culturas de editais com participantes de quatro estados do Brasil – SP, RJ, BA, PR – e com os convidados da cidade de São Paulo, convidados que responderiam às questões por eles formuladas. As falas de apresentação dos provocadores<sup>5</sup>, que duraram mais de uma hora, estavam ancoradas na falta de engajamento do Estado com as necessidades da arte da dança; no fato de o Estado não compreender o que é essa arte; no tratamento equivalente dado pelo Estado à arte da dança e a outras instâncias do setor público, ou ainda, na ausência de políticas públicas para essa área.

O interessante aqui é enfatizar que esses artistas, cada qual em seu reduto, são entusiastas dos movimentos promovidos em seus ambientes, e que há uma dose de esperança em futuras modificações. O provocador Ricardo Marinelli, o primeiro a se colocar, faz uma pergunta à convidada Helena Katz: “Como o edital tem incidido concretamente na arte da dança? Como ele se manifesta na produção artística?”. Katz responde que, antes de se pronunciar a respeito da pergunta de Marinelli, gostaria de salientar viver-se hoje a “Teologia dos editais”<sup>6</sup>, algo que poderia até mesmo fazer repensar o título

---

5 Falas gravadas no dia da conversa, pela autora deste texto.

6 Katz traz à discussão o pensamento do filósofo italiano Giorgio Agamben no livro *O Reino e a Glória* (2011), em que ele investiga a genealogia do poder enfatizando a passagem da teologia política para a teologia econômica: “[...] a teologia política, que fundamenta no único Deus a transcendência do poder soberano, e a teologia econômica, que substitui aquela pela ideia de uma *oikonomia*, concebida como uma ordem imanente – doméstica e não política em sentido restrito – tanto da vida divina como da vida humana. Do primeiro paradigma derivam a filosofia política e a teoria moderna da soberania; do segundo, a biopolítica moderna até o atual triunfo da economia e do governo sobre qualquer outro aspecto da vida humana” (2011, p. 13).

da conversa, “A cultura dos editais”. Ela enfatiza que política e economia, duas questões distintas, estão balizadas em um mesmo patamar. A crítica chama a atenção para o caráter teológico das opiniões dos próprios artistas e afirma que eles mesmos, ao falarem “em terra arrasada o edital é rei”, se convencem do que dizem. Está em questão, para Katz, a necessidade de analisar o edital na relação entre o poder e a glória. Nesse sentido, Silva, em seu artigo “Teologia política do poder”, relata que Foucault questiona se a glorificação do poder é coisa do passado:

Trata-se de indagar-se sobre as formas de glorificação do poder. Para tanto, o autor se detém sobre a arqueologia da glória. Ele observa que a função essencial da glória parece superada – ou simplificada e reduzida ao mínimo. Dessa forma, os fatores de glorificação do poder, tão evidentes em outras épocas históricas, parecem objetos e manifestações de um passado superado: “As coroas, os tronos e os cetros são conservados nas vitrines dos museus ou dos tesouros, e as aclamações, que tiveram tanta importância para a função gloriosa do poder, parecem ter quase desaparecido”. Mesmo os gritos fervorosos *Heil Hitler* na Alemanha nazista, ou *Duce duce* na Itália fascista, “parecem hoje fazer parte de um passado longínquo irrevogável”. Não obstante, a exemplo do autor, devemos nos perguntar: “é realmente assim?” ([FOUCAULT], 2011, p. 276). (SILVA, 2011, s/p.)

Sem voz, como um súdito que obedece ao soberano, os artistas – mas não generalizemos – se convencem de que é melhor com edital do que sem edital. Com isso, eximem-se de problematizar, de fato, o seu fazer, assumindo o edital como a glorificação da sua arte, a validação suprema de sua existência. Replicamos o mantra “pelo menos temos o edital do Fomento à Dança na cidade de São Paulo” (ou os editais X, Y ou Z), mas ignoramos o que lhes está associado: “Um instrumento sem política só é possível na teologia”, reitera Katz. Nesse sentido, os artistas creem que, caso não tenham mais esse instrumento, mesmo ele desvinculado de uma política específica, estarão fora do reino dos céus. Aqui é possível citar, mais uma vez, Hobbes (2008), que, no capítulo XX de *Leviatã* (chamado “Do Domínio Paterno e Despótico”), diz: “Ninguém perguntará se essa necessidade constitui um direito suficiente, nem se ele é juiz dessa necessidade, mas simplesmente acatarão a vontade do Senhor” (p. 151). O autor discute a complexidade da esfera de obediência do súdito ao soberano, e proponho ser possível uma leitura do entendimento do edital análoga à via da soberania, sendo o papel do soberano cumprido pelo documento. Como se fosse personificado<sup>7</sup> na figura do Estado, o edital é aquele a quem devemos responder, acatar e respeitar, acreditando que ele, o edital, nos protegerá de um futuro incerto. Mesmo havendo um desconforto com o modelo desse documento por parte dos artistas, que reconhecem haver um desgaste nesse tipo de sistema, somente sinaliza-se o sintoma, evidenciando-se a dificuldade de encontrar modos de operar fora dele. Assim, é consagrado ao Estado o dever de encontrar meios para propor outros modos de existir artisticamente na máquina pública, como se lhe transferíssemos nossos direitos de estabelecer e propor outras opções.

<sup>7</sup> “Personificar é, pois, Atuar ou Representar a si mesmo ou a outro” (HOBBS, 2008, p. 119).

Katz (2013) salienta que a falta de programas para a cultura, ou seja, de políticas públicas, impõe ao edital o papel de cumprir todas as necessidades específicas da dança, o que é um equívoco, já que não lhe cabe tal função, pois ele é somente um instrumento para definir como uma lei deve ser executada. No caso da dança, isso implica todos os pontos que devem constar em um projeto de demanda artística. Na tentativa de tornar mais complexo a compreensão em torno desse documento, abordaremos, a seguir, o edital de Fomento à Dança<sup>8</sup>, criado na cidade de São Paulo.

### O edital de Fomento à Dança na cidade de São Paulo<sup>9</sup>

No objeto do edital, lemos:

1.1 - O presente edital tem por finalidade, nos termos do artigo 1º da Lei Municipal nº 14.071/2005, selecionar projetos de dança contemporânea com os seguintes objetivos:

1.1.1 - Apoiar a manutenção e desenvolvimento de projetos de trabalho continuado em dança contemporânea;

1.1.1.1 - Por “trabalho continuado” entende-se projeto que proponha ações contínuas de pesquisa e desenvolvimento de linguagem/trabalho artístico específico, não restritas apenas à criação de espetáculo. [...]

Reforça-se aqui que o edital define, de partida, a quem se destina a lei. Ele opera com soberania no contexto da dança paulista, soberania entendida como a ponta mais elevada da pirâmide da dança, isto é, o edital no topo e os artistas na base. Pode parecer estranho fazer uma aproximação com a discussão de Hobbes, mas vale insistir na ideia de que o edital evidencia um discurso de poder apaziguador das falas artísticas, como se ele tivesse uma forma descomunal, única, que salvaria os artistas da inanição, ou seja, como se só fosse possível criar artisticamente a partir do, com e no edital; como se movimentos importantíssimos não tivessem ocorrido antes de seu estabelecimento em 2006.

As expressões “pesquisa em dança” e “continuidade artística”<sup>10</sup> vêm regulando o fazer da dança e, com elas, podemos olhar o que estamos produzindo artisticamente. A expressão “produzindo” está

<sup>8</sup> “O Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo foi criado em setembro de 2006, através da Lei 14071/05. Desde sua primeira edição, compromete-se a destinar recursos para pesquisa, produção, circulação e manutenção de companhias estabelecidas na cidade há pelo menos três anos, trabalhando pela difusão, reflexão e formação de novos públicos e criadores em dança contemporânea”. Disponível em: <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/danca/>>. Acesso em: 17 nov. 2013.

<sup>9</sup> Uma versão inicial desse tópico foi apresentada, por convite à autora deste artigo, à coordenação do Fomento à Dança. O texto foi enviado aos participantes da 6ª Mostra de Fomento (2012), sob o título “Compartilhando inquietações”.

<sup>10</sup> Segundo o edital: “1.1.1.1 - Por ‘trabalho continuado’ entende-se projeto que proponha ações contínuas de pesquisa e desenvolvimento de linguagem/trabalho artístico específico, não restritas a criação de espetáculo”. Disponível em: <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/danca/>>. Acesso em: 10 out. 2013.

sendo aqui empregada para sublinhar o que vem sendo gestado. E como a cada seis meses os Núcleos<sup>11</sup> criam um novo projeto para se encaixar nesse ou em outro programa, acaba-se por sufocar o ato de criação e a possibilidade de pesquisa. Hobbes (2008, p. 154), no capítulo XXI de *Leviatã*, ao falar da liberdade dos súditos, reforça: “O significado da palavra LIBERDADE, em sentido próprio, é a ausência de Oposição (entendendo-se por Oposição os Impedimentos externos ao movimento) [...]”. Ausência de oposição é ausência de ação, o que parece ser normal, já que a ação, segundo Hobbes, cabe ao soberano e não ao súdito. Mas, se a ação do artista é amputada, logo o ato criador não se manifesta, pois ele é ação; criar é agir no mundo e não cumprir regras quaisquer de pertencimento a uma sociedade, no caso, uma sociedade de editais. Hobbes (2008, p. 155), ao se referir à liberdade dos súditos, expõe que:

Se notarmos que não existe no mundo inteiro qualquer Estado que tenha estabelecido Regras suficientes para regular todas as Ações e palavras dos homens (o que seria impossível), conclui-se, necessariamente, que em todos os tipos de ações não previstas em leis os homens têm a Liberdade de fazer o que for sugerido por sua razão, e que esteja de acordo com o seu interesse.

Na teoria de Hobbes, devemos considerar a proposta de liberdade dos súditos. Ela não está associada a ser livre para fazer o que se quiser, mas, sim, a ser livres a partir da permissão do soberano: “[...] Como a Liberdade de comprar e vender ou realizar contratos mútuos; de cada um escolher sua residência, sua alimentação, sua profissão, e instruir seus filhos conforme achar melhor etc.” (HOBBS, 2008, p. 156). No caso dos artistas, escrever projetos sem negligenciar as regras do edital parece “validar” o ato artístico; a “liberdade dos súditos” significa, na verdade, obedecer às leis do Estado, ou seja, trata-se de uma liberdade artificial. Nesse sentido, a ação de criar – o processo criativo, de pesquisa criativa, de experimento e dos muitos outros nomes que quisermos dar – mostra-se imobilizada, indica uma arte com cabresto, uma arte inofensiva, “artificial”.

Após oito anos de existência do programa, percebe-se, além das questões já apresentadas, que o próprio objetivo da lei<sup>12</sup> parece criar certo desconforto, pois cada um entende de uma forma o que é “apoiar a manutenção e desenvolvimento de projetos de trabalho continuado em dança contemporânea”. Esse é o ponto nevrálgico da questão e é preciso esforço para compreender o que propõe esse edital com a dança de pesquisa como seu mote de criação: “§ 1º - Entende-se por dança contemporânea um modo de produção artística, que envolve investigação, pesquisa e criação [...]”.

O problema se estabelece! Será que todos os participantes do edital são pesquisadores? Mes-

---

11 O termo “núcleo” é novo no vocabulário da dança. Ele nasce com o Programa de Fomento ao Teatro, migrando para o da dança e respaldando questões administrativas. Nesse movimento migratório, o entendimento de cia., companhia, artista, entre outros, parece ficar nublado, pois não sabemos com clareza o que estamos nomeando. Segundo o edital: “2.2.1 - Entende-se como núcleo artístico apenas os artistas e técnicos que se responsabilizam pela fundamentação e execução do projeto, ou seja, os profissionais estáveis do grupo/companhia, que constituem uma base organizativa de caráter continuado”. Disponível em: <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/danca/>>. Acesso em: 10 out. 2013.

12 Disponível em: <[http://www3.prefeitura.sp.gov.br/cadlem/secretarias/negocios\\_juridicos/cadlem/integra.asp?alt=19102005L%20140710000](http://www3.prefeitura.sp.gov.br/cadlem/secretarias/negocios_juridicos/cadlem/integra.asp?alt=19102005L%20140710000)>. Acesso em: 15 out. 2012.

mo não sendo da linhagem da dança de pesquisa, os artistas, para conseguir participar do fomento, inscrevem-se como pesquisadores, negligenciando sua própria condição artística e, ao mesmo tempo, convencendo-se de que fazem, de fato, alguma pesquisa. Na devolutiva do 12ª edição<sup>13</sup>, a comissão elencou várias questões. Uma delas discute a pesquisa:

Um pressuposto fundamental para que uma experiência se configure como uma pesquisa é partir de uma questão, e não replicar apenas modelos dados. Quando se trata de uma pesquisa “continuada”, paralelamente a essas questões (a inicial e as que se desdobram dela) já se apontam procedimentos que possibilitam a clareza cada vez maior da proposta “no corpo”, e não apenas “no discurso”. O que é decisivo para reconhecer ou não o caráter de pesquisa do projeto não é, portanto, a opção técnica (balé, afro, jazz etc.) nem o tema escolhido, mas sim a natureza crítica, inquieta e desafiadora do processo. Como se trata de fomentar o artista durante um período curto de tempo, é fundamental que a questão, o recorte da pesquisa e os procedimentos iniciais sejam explicitados com clareza. Assim, se o projeto sugere que o artista precisa ainda de alguns meses ou anos para reconhecer as suas principais inquietações e a maneira mais adequada de testá-las, torna-se impossível avaliar a viabilidade efetiva de sustentação de processos da pesquisa.

Sendo o ambiente artístico elaborado a partir dessa concepção de edital e de suas falhas, sabemos que temos e teremos problemas, e que devemos refletir sobre eles. O artista, na escrita do seu projeto, pouco se coloca. O que busca é escrever valendo-se de uma multiplicidade de propostas e de “ofertas-contrapartidas”, com o intuito de ser contemplado. Repete-se uma formulação de cabeceira, que aparece, de maneira geral, na apresentação de todos os projetos (“manter a pesquisa continuada do Núcleo que, ao longo de X anos, tem X obras no seu repertório”). Cada concorrente busca oferecer o que entende ser uma melhor relação custo-benefício. Na prática, há apresentações de segunda-feira a domingo, em diferentes formatos (mostras de processos, conversas, espetáculos, instalações, performances), em diferentes espaços, dos teatros às universidades, à casa do próprio artista, aos meios digitais, entre outros. Poderíamos dizer que esse dado é muito relevante, pois ele revela a existência de vários artistas trabalhando e que, enfim, a cidade de São Paulo tem uma produção diversificada de dança. Será?

Em sua última matéria de 2013 para *O Estado de S. Paulo*, Helena Katz, ao fazer o balanço do ano, escreve:

A produção artística está sempre atada às condições que regulam a sua possibilidade de existência. Isso significa que o que se assiste nos palcos não depende apenas do talento dos artistas, pois só é possível criar em acordo com o ambiente. E, no momento, o ambiente da dança é determinado pela lógica dos editais, que tem comprometido bastante o que de fato chega ao público.

---

13 Este parágrafo faz parte do texto entregue à coordenação do Fomento à Dança como devolutiva da 12ª edição do programa, em 2012. Faziam parte da banca: Christine Greiner (presidente), Maria Mommensohn, Marcos Moraes, Cilô Lacava, Key Sawao, Leticia Cocciolito e Ana Teixeira.

Greiner (2013), convidada pelo jornal carioca *O Globo*, também se manifesta, dizendo:

É maravilhoso contarmos hoje com uma série de editais que conferem aos artistas verbas para criação, circulação e produção das obras. No entanto, a partir do momento que isso gera a necessidade de criar projetos novos ininterruptamente e uma série de concessões para conseguir financiamentos, ocorre um revertério perigoso, desautorizando tudo que vinha sendo proposto até então. Ou seja, volta-se a apostar na produção de resultados e obras; os processos de pesquisa são encurtados para cumprir os prazos; os temas mudam de acordo com o teor do edital; e faz-se de tudo para viabilizar o projeto, inclusive aquilo que pode representar a descaracterização do próprio projeto.

Essas duas importantes teóricas brasileiras chamam nossa atenção para a lógica do edital. Lembre-se que essa lógica está ancorada no formato acadêmico, ou seja, as propostas devem ser emolduradas nos seguintes tópicos: objetivo, desenvolvimento e conclusão, cabendo ao artista da dança atender a essa demanda em seu projeto. De modo geral, para o desenvolvimento de uma pesquisa, são pressupostos alguns elementos básicos. Segundo Vasconcelos de Luna (2011, pp. 16-17), são eles:

1. a formulação de um problema de pesquisa, isto é, de um conjunto de perguntas que se pretende responder e cujas respostas se mostrem novas e relevantes teórica e/ou socialmente;
2. a determinação das informações necessárias para encaminhar as respostas às perguntas feitas;
3. a seleção das melhores fontes dessas informações;
4. a definição de um conjunto de ações que produzam essas informações;
5. a seleção de um sistema para tratamento dessas informações;
6. o uso de um sistema teórico para interpretação delas;
7. a produção de respostas às perguntas formuladas pelo problema;
8. a indicação do grau de confiabilidade das respostas obtidas (ou seja, por que aquelas respostas, nas condições da pesquisa, são as melhores possíveis?);
9. finalmente, a indicação da generalidade dos resultados, isto é, a extensão dos resultados obtidos; na medida em que a pesquisa foi realizada sob determinadas condições, a generalidade procura indicar (quanto possível) até que ponto, sendo alteradas as condições, podem-se esperar resultados semelhantes.

A esses pontos agregam-se a metodologia que será utilizada, os procedimentos que serão adotados, a hipótese que será lançada e, é claro, o orçamento. Esse tipo de ordenação empregada para escrever um projeto nasce nas universidades e vem servindo como uma bula em propostas de qualquer natureza. Em relação à definição de projeto, Katz (2011, p. 64) diz: “O substantivo projeto vem do verbo *proicere*, que, em latim, quer dizer ‘jogar algo adiante’. O termo se constitui de duas instâncias, agregando o prefixo ‘*pro*’ (algo que precede o tempo) à ação indicada no resto da palavra por ‘*icere*’ (que vem de outro verbo, *iacere*, e quer dizer jogar).”

Portanto, podemos entender que o fazer artístico já nasce em um tipo de formato aparentemente não constitutivo de sua natureza. Em outras palavras, os artistas devem criar um projeto esclarecendo todos os pontos exigidos para, depois de terminá-lo, expor o seu produto ao mercado e à apreciação da sociedade. A margem de divergência entre o projetado e seu resultado não pode ser muito grande, caso contrário, será necessário fazer uso dos meios administrativos existentes (aditamentos) e justificar as mudanças ocorridas.

Como o edital de Fomento à Dança para a cidade tem oito anos de vida, já é possível observar as implicações embutidas nesse tipo de raciocínio. Foram 165 projetos laureados, todos estruturados a partir da bula “universal”, seja pelo próprio artista ou por produtores, todos dizendo estar vinculados ao pensamento da dança de pesquisa. Nessa labuta, os artistas se lançaram à tarefa de escrever projetos, gerenciá-los, contratar profissionais de distintas áreas e dialogar com as instituições públicas e privadas para vender o seu “produto”.

Outro campo se instaura no contexto dessa arte. Não podemos ainda capturar com exatidão esse fenômeno, mas apenas acompanhá-lo. Como esse edital cobre todas as especificidades artísticas possíveis, artistas de diferentes faixas etárias e de diferentes experiências profissionais duelam por um espaço ao sol, buscando adequar-se às exigências advindas dessa relação com a máquina administrativa.

Nessa perspectiva, parece que hoje é dever do artista ser multifuncional: escrever-gerenciar-produzir-divulgar-criar-dançar-dar aulas e, ainda, ser inventivo e solidário às questões sociais, já que recebe verba pública e, nessa esfera, o próprio trabalho artístico não é legitimado como tendo/sendo ação social. É nesse ponto que voltamos à ideia de “produção-produto-espetáculo-obra-venda”. Ao longo desse tempo, criamos meios de fazer parte do edital; o artista que compreendia sua arte como já sendo uma contrapartida à sociedade teve de se adequar às exigências e criar outros mecanismos, enquanto aquele que já iniciou sua trajetória nesse ambiente transita por ele com mais facilidade, pois não viveu a dança antes do edital.

Diante dessas considerações, que não são novidades e estão presentes no cotidiano de todos os artistas contemplados, não estaria na hora de repensar a ligação com o município e de nos implicar ainda mais nessas questões? Nós, artistas, não podemos ficar apartados das discussões que dizem respeito à arte e à regulamentação de sua produção: leis, editais, ações de governo, comportamentos de gestão, escolhas político-econômicas etc.; ao contrário do que propunha Hobbes, devemos aprender a governar, a não deliberar o poder a outras instâncias norteando o artístico. Nós, artistas, não devemos compreender o funcionamento de um órgão público para poder encontrar argumentos que tornem a relação entre a arte da dança e a municipalidade mais legítima? Como é possível ao artista lidar com a burocracia sem se deixar consumir por ela? A burocracia nos acompanha desde a chegada da corte portuguesa ao Brasil, como bem vimos anteriormente, e o diálogo de tipo colonial entre os artistas e a oficialidade aparentemente permanece até hoje. Aos interessados nesse assunto, há uma bibliografia extensa e ela pode nos auxiliar a não enveredarmos no discurso umbilical de que esse problema atual é algo nascido neste século. Um programa governamental para a dança não significa institucionalizá-la, e é nesse ponto que devemos ser precavidos, pois cabe a tal programa promover a autonomia de atuação dos núcleos e, portanto, da dança. Entretanto, não cabe a um único programa manter vitalício um núcleo, pois esse não pode ser tomado como um núcleo de tipo oficial.

A importância do fomento à dança é inegável, o que não nos exime da tarefa de rever o seu formato e de propor, nesse sentido, uma avaliação possivelmente mais acurada, por parte dos artistas e da Secretaria de Cultura. É o que temos feito. Esse processo é lento, longo e cansativo. Se quisermos falar sobre políticas públicas para a dança da cidade, não podemos nos limitar somente a esse edital. Precisamos continuar trabalhando para que haja um conjunto de ações pensando o todo em um espectro mais abrangente das distintas necessidades artísticas, algo que é presumido pelo conceito de políticas públicas. Nos encontros realizados pelo A Dança se Move<sup>14</sup>, todas as questões aqui levantadas estão sendo arduamente discutidas. Três programas já estão nas mãos do vereador José Américo<sup>15</sup> para que sejam protocolados na Câmara Municipal; outras ações também estão sendo elaboradas na esfera estadual e federal. Dizer que estamos de braços cruzados seria, no mínimo, inconsequente. Precisamos fortalecer os encontros e ter uma participação mais efetiva dos artistas, para que possa começar agora o futuro que todos dizem desejar. Além disso, é importante estarmos atentos às discussões artísticas promovidas na cena, tal como Greiner nos cutuca ao afirmar:

Talvez o grande desafio da dança contemporânea seja lidar com esses vínculos indissociáveis entre criação e produção que acabam trazendo à cena hábitos antigos marcados pela hierarquia, a dependência do poder público e o silêncio. Ao mesmo tempo, surgem ainda novos problemas como as zonas de indistinção entre dança e mercadoria, o surgimento de um individualismo narcísico imune aos interesses coletivos e o florescimento de uma dança inofensiva. (2013, 5/p)

E, para tornar esta reflexão inacabada, já que o assunto só está começando e ainda será muito discutido, deixo aqui uma citação de Canclini, a propósito da relação entre artista, obra e mercado: “Entre a inserção social inevitável e o desejo de autonomia está em jogo o lugar da transgressão criadora, do dissenso crítico e nesse sentido da iminência que faz do estético algo que não termina de se produzir, não procura se transformar em um ofício nem mercadoria rentável” (2012, p. 31).

#### Referências bibliográficas

CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato – Antropologia e estética da iminência*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2012.

GREINER, Christine. O estado da arte. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 out. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/alma-vazia-10442518?service=print>>. Acesso em: 30 dez. 2013.

---

<sup>14</sup> “Espaço criado pela Cooperativa Paulista de Dança e pelo Mobilização Dança para discutir, difundir, refletir e questionar as políticas públicas para a dança contemporânea no âmbito municipal, estadual e federal”. Disponível em: <<http://dancasemove.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 15 out. 2013.

<sup>15</sup> Os programas são: Trajetória Consolidada de Criação em Dança (a artistas com mais de 15 anos), Difusão e Circulação da Dança Paulistana e Bolsas “Novos Artistas da Dança”.

HOBBS, Thomas. *Do cidadão*. Tradução de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Martins Fones, 1998.

\_\_\_\_\_. *Leviatã ou a matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil*. Tradução de Rosina D’Angina; consultoria jurídica de Thélío de Magalhães. São Paulo: Ícone, 2008.

KATZ, Helena. *Uma proposta evolucionista para o entendimento de projeto*. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz21302278344.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2012.

\_\_\_\_\_. Reflexões dentro e fora dos palcos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 dez. 2013. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz91388267584.pdf>>. Acesso em: 30 dez. 2013.

LEBRUN, Gérard. *O que é o Poder*. Tradução de Renato Janine Ribeiro, Silva Lara Ribeiro. São Paulo: Abril Cultural/Brasiliense, 1984.

NASCIMENTO, Luiz. “Thomas Hobbes e o Leviatã”. *Revista Filosofia: Grandes temas do conhecimento*. São Paulo: Mythos Editora, 2013.

RIBEIRO, Paulo Silvino. *O papel do Estado segundo Thomas Hobbes*. Disponível em: <<http://www.brasilescola.com/sociologia/o-papel-estado-segundo-thomas-hobbes.htm>>. Acesso em: 16 nov. 2013.

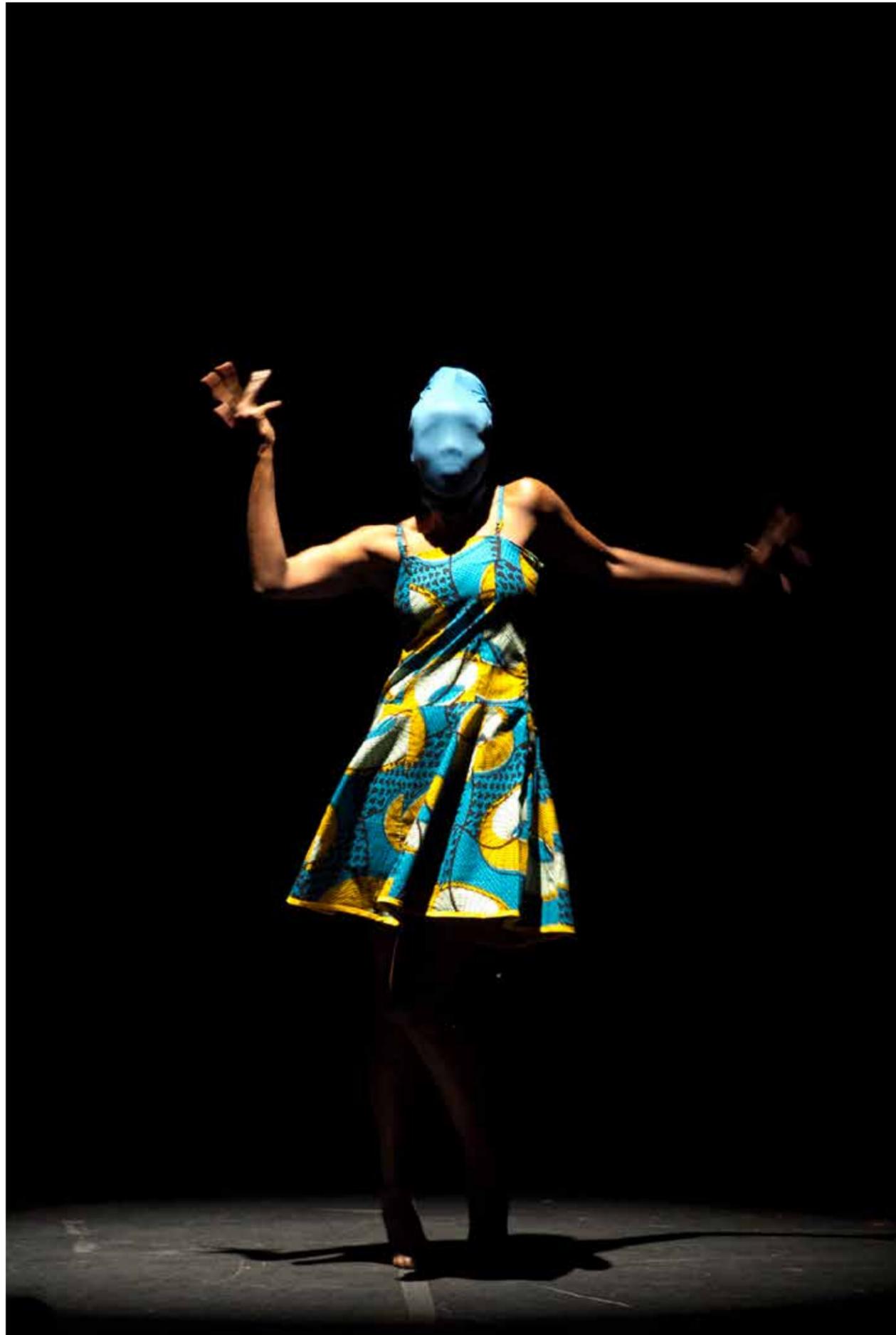
SILVA, Antonio Ozaí da. “Teologia política do Poder”. *Revista Espaço Acadêmico*. Disponível em: <[http://boitempoeditorial.com.br/publicacoes\\_imprensa.php?isbn=978-85-7559-141-3&veiculo=Revista%20Espa%20Acad%20Amico](http://boitempoeditorial.com.br/publicacoes_imprensa.php?isbn=978-85-7559-141-3&veiculo=Revista%20Espa%20Acad%20Amico)>.

TEIXEIRA, Ana Cristina. *A mediação das companhias oficiais de dança no Brasil: ecos de comunicação entre público e privado*. São Paulo, 2012. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica - PUC/SP.

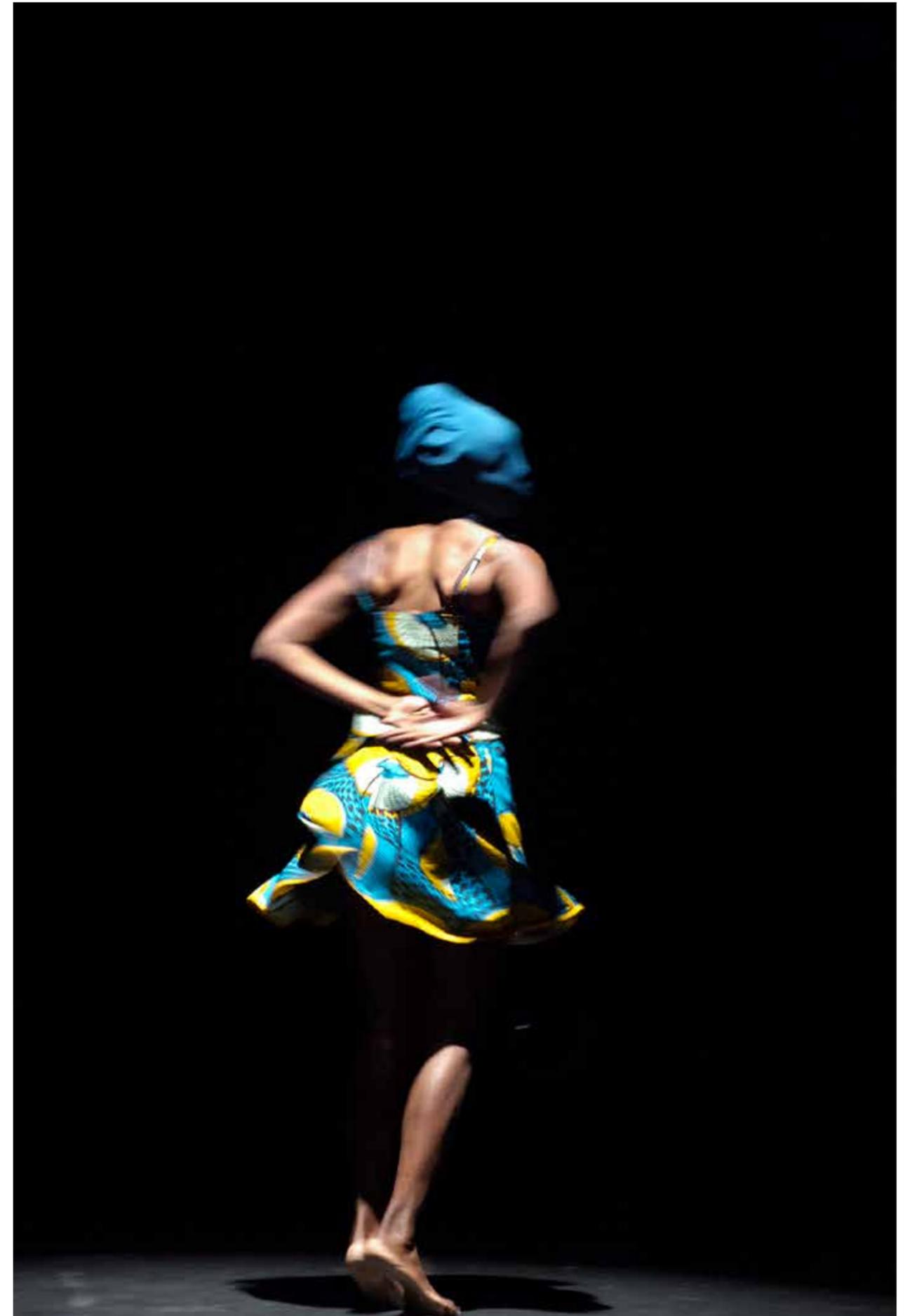
VAINFAS, Ronaldo (org.). *Dicionário do Brasil colonial (1500-1808)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

VASCONCELOS DE LUNA, Sergio. *Planejamento de pesquisa*. Uma introdução: elementos para uma análise metodológica. 2ª ed. São Paulo: Educ, 2011.

VEYNE, Paul. *Indivíduo e poder*. Tradução de Isabel Dias Braga. Lisboa: Editora 70 Ltda, 1988.



Bakô - a Outra Margem | Foto: Paulo César Lima



Bakô - a Outra Margem | Foto: Paulo César Lima



Guia Improvável para Corpos Mutantes | Foto: Paulo César Lima



Guia Improvável para Corpos Mutantes | Foto: Paulo César Lima



Parquear | Foto: Paulo César Lima



Parquear | Foto: Paulo César Lima



Não-Visíveis-Paisagens | Foto: Paulo César Lima



Não-Visíveis-Paisagens | Foto: Paulo César Lima



Perceptrum | Foto: Paulo César Lima



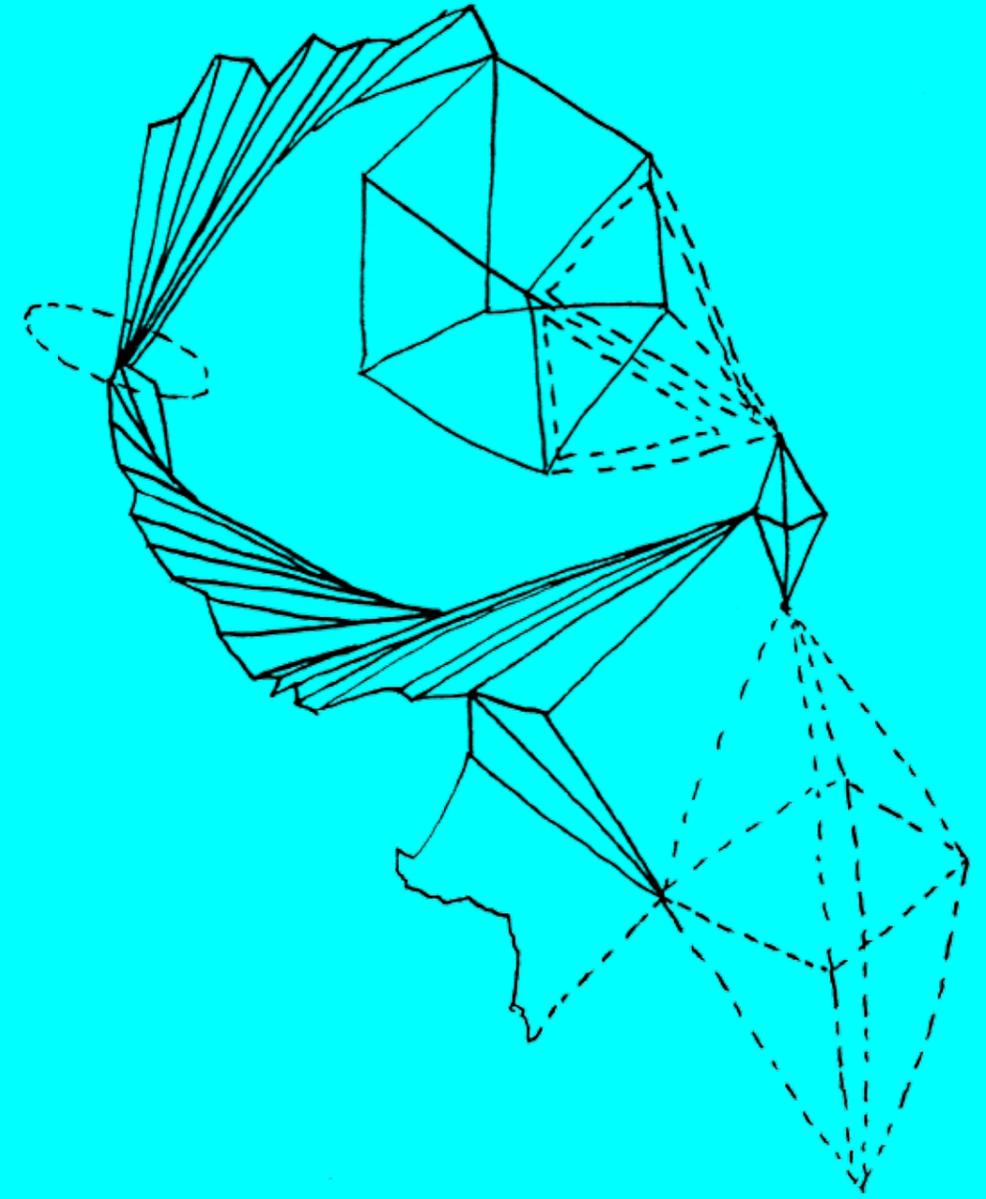
Perceptrum | Foto: Paulo César Lima



Sotaque? | Foto: Paulo César Lima



Sotaque? | Foto: Paulo César Lima



5

Projetos

# Selecionados no Rumos Itaú Cultural Dança 2012-2014

## CARTEIRA DANÇA PARA CRIANÇAS

---

*Guia Improvável para Corpos Mutantes*

### **Airton Tomazzoni – RS**

A proposta de investigação partiu da percepção da habilidade das crianças em pensar o corpo, reinventando-o, tanto ao representá-lo em desenhos e esculturas quanto ao brincarem, facilmente mudando de identidade, de tamanho, de forma. Buscando seguir esse caminho, houve a procura pela criação de artifícios para assumir outros rostos, para reconfigurar o corpo, para mover-se diferentemente. O tema é bastante presente no universo infantil e caro ao grupo artística e filosoficamente: o corpo como condição de possibilidade de se reinventar.

**Airton Tomazzoni** O trabalho de pesquisa do grupo iniciou-se a partir da montagem de *Faz de Conta Que* para o público infantil, em 2010, no Grupo Experimental de Dança da Cidade, em Porto Alegre. Com o desejo de dar continuidade a essa investigação e ampliá-la, reuniu-se um grupo de artistas de várias áreas – dança, teatro, circo, vídeo e música – que vem se dedicando a pesquisar linguagens de dança para crianças.

**Direção** Airton Tomazzoni **Criadores-intérpretes** Diego Esteves, Fernanda Boff, Kalisy Cabeda e Karenina de Los Santos **Cenografia** Maíra Coelho **Figurino** Airton Tomazzoni, Naray Pereira e grupo **Iluminação** Bathista Freire **Trilha sonora** Gustavo Finkler **Fotografia e operação de som** Marcelo Cabrera **Produção** Canto – Cultura e Arte

\* \* \*

*Um Pedaco do Buraco/A Piece of a Hole\**

### **Elisabete Finger – PR**

Em *Buraco*, tudo é furado e tudo fura. Tudo é para atravessar, sair ou entrar, para cair dentro, para permanecer, para desaparecer. Para olhar e ver do outro lado: preto, pele, verde, estampado, cabeludo. *Buraco* é uma aventura da matéria. Composição: 54% matéria orgânica, 18% polietileno, 2% PVC, 17% viscosa, 6% fibra de nylon, 3% outros. Sem transição. Cabe um mundo.

Este projeto foi financiado pelo Prêmio Rumos Itaú Cultural Dança 2012-2013, pelo Prêmio Funarte Petrobrás de Dança Klauss Vianna 2012 (Brasil) e pelo fundo Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten (Alemanha).

**Elisabete Finger** é coreógrafa e performer. Desde 2010, mora e atua entre Curitiba e Berlim, realizando trabalhos nos campos da dança e das artes visuais. Em *Buraco*, colabora com Cinira Macedo, Jamil Cardoso e Sandro Amaral, além de Litó Walkey e Xenia Hauf. Todos são criadores e pesquisadores independentes, envolvidos em projetos solo ou associados a outros artistas. Xenia, com apenas cinco anos, já assiste a performances há muito tempo e acompanha essa criação desde 2012.

**Concepção, direção e criação** Elisabete Finger **Criação e performance** Cinira Macedo, Jamil Cardoso e Sandro Amaral **Acompanhamento** Gustavo Bitencourt, Litó Walkey e Xenia Hauf **Materiais de cena e figurino** Elisabete Finger e Marion Montel **Produção** Cândida Monte, Wellington Guitti (Brasil) e Ana Rocha (Alemanha) **Agradecimentos** Barbara Friedrich, Danilo Viana, Eva Maria Horster, Jorge Alencar, Kerem Gelebek, Lena Sommer, Murilo Moregola, Neto Machado e Thiago Granato

**Apoio e residências** PACT Zollverein e Fabrik Potsdam (Alemanha)

\* \* \*

*Ninhos – Performance para Grandes Pequenos*

### **Georgia Lengos/Balangandança Cia. – SP**

Vai e vem. Voa, salta, corre. Volta: para o aconchego, para o alimento, para a segurança. Imagens e poesias de movimento apresentam “ninhos” como lugar de apoio e como base para os voos, as descobertas, os passeios. Brincadeiras de crianças confundem-se com movimentos de animais, remetendo à similaridade entre movimentações de diferentes espécies. Nesse jogo, os ninhos são os espaços de recolhimento em que são fortalecidas as relações mais sutis e subjetivas, tão importantes para a criança.

**Georgia Lengos** é diretora da Balangandança Cia., que há 16 anos pesquisa e cria dança para crianças. Um trabalho continuado e pioneiro que articula a pesquisa de linguagem corporal e estética com propostas didáticas, resultando em uma concepção específica sobre o assunto. Nela, o corpo, o brincar, a reflexão e o respeito pela criança são eixos norteadores. A Cia. também realiza diversas ações que fomentam a produção e a discussão na área.

**Concepção e direção** Georgia Lengos **Criadores-intérpretes** Alan Scherk, Alexandre Medeiros, Clara Gouvêa, Coré Valente, Dafne Michellepis e Maristela Estrela **Orientação corporal** Ciro Godoy – Kempô e Alex Raton – Contato Improvisação **Cenografia** Georgia Lengos **Edição de trilha sonora** Georgia Lengos e Kito Siqueira – Satélite Áudio **Música ao vivo** Alan Scherk, Clara Gouvêa e Coré Valente

\* \* \*

*Clowndrinhos*

### **Lamira – TO**

Espectáculo infantil baseado no universo dos palhaços e suas gags, bem como no universo dos quadrinhos. Quatro palhacinhos adormecidos em “um canto qualquer”, por vezes, dentro de si mesmos. Nas mãos do Homem Gibi, vão despertar para a descoberta do mundo maravilhoso das histórias em quadrinhos, repleto de aventuras, sentimentos e possibilidades.

**Lamira** é uma companhia de artes cênicas que busca na fisicalidade o ponto de interseção entre a dança, o teatro, o circo e a música na construção de sua estética. Sempre partindo da interação entre coreógrafos, diretores e pesquisadores das mais diversas áreas, a companhia pretende fomentar, fortalecer e desenvolver as artes cênicas como linguagem cultural, investindo em produções de espetáculos, pesquisas coreográficas, palestras, formação de plateia e na democratização do acesso às artes.

**Concepção** Carolina Galgane **Coreografia, cenário e direção artística** João Vicente **Iluminação** Lúcio de Miranda **Figurino** Silma Dornas **Música** Bach, Beethoven, Bizet, Chopin, Mozart, Orquestra de Senhorinhas, Pachelbel e Tchaikovsky **Intervenção musical** Heitor Oliveira **Preparação de palhaço** Marcelo Antunes

\* \* \*

*Emquanta*

### **Núcleo Quanta – SP**

É um jogo, uma visita, uma proposta aos sentidos das crianças pequenas: o que se vê, o que se ouve, o que se toca, com quem se joga. *Emquanta* convida pais e filhos a dançar e a interferir no espaço que é ao mesmo tempo jogo, cena e instalação. Da leveza das nuvens à sonoridade das águas, do calor do sol à surpresa do esconde-esconde, a experiência se abre para uma iniciação estética.

**Núcleo Quanta** constitui-se na parceria entre os encenadores Suzana Schmidt e Wilson Julião e na colaboração com artistas de linguagens diversas. Surgiu em 2009, como núcleo de pesquisa no grupo Minik Momdó, contemplado pela VII Edição do Fomento à Dança. Seguiu com o Prêmio Proac Pesquisa em Artes Cênicas e investiga as relações entre a dança, a instalação, a performatividade cênica e a experiência estética na primeira infância.

**Concepção original e coordenação geral** Suzana Schmidt **Coordenação de encenação** Wilson Julião **Elenco** Marko Concá, Paulo Petrella e Thaís Póvoa **Concepção em artes visuais** Wilson Julião **Música** Marko Concá **Iluminação** Décio Filho **Assessoria em artes plásticas** Rubens Espírito Santo

\* \* \*

*Parquear*

### **Dança Multiplex – MG**

A afinidade estética e o desejo de prosseguir com os seus projetos de pesquisa, desta vez no ambiente da rua, fez com que Margô Assis, Renata Ferreira, Kenia Dias e Thembi Rosa se juntassem para se dedicar a uma proposta de intervenção urbana, especificamente em parques e áreas arborizadas. As artistas se propõem a dialogar em espaços urbanos, tendo o universo infantil como inspiração. Trata-se de uma aproximação ao universo fantástico, à contemplação, à curiosidade e à descoberta das pequenas coisas cotidianas. A ideia central é atrair o olhar dos transeuntes-espectadores para o seu entorno, sincronizar essa atenção aos detalhes, à contemplação das ações que estão sendo construídas, levando em conta o espaço público e a natureza em nossa volta.

**Dança Multiplex** é o modo colaborativo de as dançarinas e coreógrafas Margô Assis, Renata Ferreira e Thembi Rosa estabelecerem parcerias para a continuidade das suas pesquisas. Há mais de uma década, o trio desenvolve seus trabalhos apoiando-se mutuamente e em diálogo com artistas de diversas áreas. Em *Parquear*, convidaram Kenia Dias e formaram um quarteto que, desde 2011, experimenta intervenções em áreas verdes urbanas, também focando-se no público infantil.

**Kenia Dias** atua como diretora e artista-criadora em obras de dança, teatro e performance, tendo apresentado trabalhos em diversos festivais. É mestra em arte pela Universidade de Brasília (UnB) e bacharel em interpretação teatral pela mesma instituição. Foi professora de teoria e prática teatral do departamento de artes cênicas da UnB e da pós-graduação em direção da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes.

**Margô Assis** é dançarina, coreógrafa e professora de dança. Dançou com Dudude Herrmann, participou do Jambazart e, de 2000 a 2005, iniciou uma pesquisa com a bailarina Luciana Gontijo, o duo denominado eXperimentum. Integra o Dança Multiplex juntamente com Thembi Rosa e Renata Ferreira. Desenvolve projetos solos e colaborativos que envolvem outras linguagens – na música, em parceria com o duo O Grivo; nas artes plásticas, com Eugênio Paccelli Horta; em vídeo, com Guilherme Pam.

**Renata Ferreira** fez o *Estudo Sobre o Tempo*, primeiro solo realizado com bolsa de pesquisa concedida pelo Fórum Internacional de Dança (FID), em 2002. No mesmo ano, recebeu a bolsa Capes-Apartes para estudar na Movement Research, em Nova York. Em 2006, fez o duo Regra de Dois com Thembi Rosa. Em 2007, participou do CoLABoratório – Encontro Sul-americano/Europeu de Coreógrafos, realizando com Fauller Freitas a instalação *Produto de 1º*. Com o solo *Volátil*, participou do Rumos Itaú Cultural 2009. Integra o Dança Multiplex e, com Fabian Gandini, desenvolve o projeto/residência Cueva de Leones.

**Thembi Rosa** é dançarina, coreógrafa e pesquisadora. Mestra em dança pelo PPGDança da Universidade Federal da Bahia (2010) e graduada em letras pela Universidade Federal de Minas Gerais,

desde 2000 realiza projetos de dança em parceria com O Grivo e com artistas convidados. Tem apresentado seus trabalhos em festivais e eventos de dança no Brasil e no exterior. Integra o Dança Multiplex com Margô Assis e Renata Ferreira, e o Interferências, comunidade nômade efêmera com a qual, em 2012, participou de residências em Viena e no México.

**Criação e interpretação** Kenia Dias, Margô Assis, Renata Ferreira e Thembi Rosa **Texto e colaboração** Vera Lúcia Dias **Fotos** Ricardo Garcia **Figurino** AUÁ

## CARTEIRA DESENVOLVIMENTO DE PESQUISA PARA CRIAÇÃO

---

*Sobre Expectativas e Promessas*

**Alejandro Ahmed – SC**

Tem como proposta um discurso organizado por músculos e ossos, instaurado pelo movimento. Uma névoa objeto, que evoca na sua aparência um nome próprio com identidade fantasma. Identidade como emergência, um surgimento de respostas às situações oferecidas pela relação no tempo entre ambiente, corpo e movimento.

**Alejandro Ahmed** é coreógrafo residente, diretor artístico e bailarino do Grupo Cena 11 Cia. de Dança. Seu trabalho como coreógrafo surgiu de forma autodidata, respondendo à sua necessidade de integrar a maneira como pensava ao mundo e à dança que experimentava. Junto ao Cena 11, promoveu o desenvolvimento de uma técnica que objetiva produzir uma dança em função do corpo. Um corpo capaz de processar melhor as ideias contidas na movimentação. Essa técnica foi nomeada “percepção física” e é um dos pontos estruturantes do trabalho de Alejandro Ahmed. Seu olhar sempre esteve voltado para os limites do corpo e para as possibilidades que este propõe para a transformação do corpo do outro, sendo esse “outro” um espectador e/ou cúmplice da ação a que o corpo é submetido.

**Criação, direção e performance** Alejandro Ahmed **Assistência de direção, criação e ensaios** Mariana Romagnani **Iluminação, trilha sonora e direção de cena** Hedra Rockenbach **Pesquisa compartilhada** Grupo Cena 11 **Preparação técnica** Grupo Cena 11

\* \* \*

*Biomashup*

**Cristian Duarte – SP**

*BioMashup* pode ser introduzido provisoriamente como uma odisséia cinética, ou um estudo sobre variedades de presença em movimento. *BioMashup* teve como ponto de partida o solo *The Hot One Hundred Choreographers* (2011) e o interesse em estudar, junto a um grupo de performers,

outros caminhos e bibliotecas do/no corpo em uma dança (de)compositiva, amplificada pela pesquisa sonora, que se constrói entre acordos sensoriais [dois.lote24hs.net; cristianduarte.net].

**Cristian Duarte** é graduado pela Performing Arts Research and Training Studios (Parts), em Bruxelas (2002). Foi colaborador do Estúdio e Cia. Nova Dança entre 1994 e 2000. Sua atuação tem como principal característica a criação e a produção em dança contemporânea e seu modo de pesquisa tem sido pautado por parcerias e colaborações em formatos mutantes, que buscam promover um ambiente profissional, experimental e dinâmico. Atualmente, coordena o projeto de residência artística LOTE#2.

**Concepção e direção** Cristian Duarte **Pesquisa e criação** Alexandre Magno, Aline Bonamin, Bruno Freire, Clarice Lima, Cristian Duarte, Felipe Stocco, Leandro Berton, Patrícia Árabe, Sheila Arêas e Tom Monteiro **Performance** Alexandre Magno, Aline Bonamin, Clarice Lima, Felipe Stocco, Leandro Berton e Patrícia Árabe **Colaboração e assistência de direção** Sheila Arêas **Criação e performance sonora** Tom Monteiro **Fotografia** Carolina Mendonça **Apoio residência artística** LOTE#2 e Casa do Povo, 13º Programa de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo **Agradecimentos** Rodrigo Andreolli, Júlia Rocha e Tarina Quelho

\* \* \*

*Foco*

**Helder Vasconcelos – PE**

Pesquisa e processo de criação de um espetáculo. Movido pela necessidade. No mar de informação onde hoje navegamos, focar é fundamental. Esse foi o ponto de partida que gerou a necessidade de pensar, investigar e falar de amor. Os recursos analógicos e digitais processam a dança, a música e o teatro num mesmo impulso. É com esse impulso que o espetáculo é criado, é dessa forma que ele fala de amor.

**Helder Vasconcelos** é músico, ator e dançarino, formado nas tradições do cavalo marinho e do maracatu rural. Criou o grupo musical Mestre Ambrósio em 1992; seu primeiro solo, *Espiral Brinquedo Meu*, em 2004; e o solo *Por Si Só*, com o Rumos Itaú Cultural Dança 2007. No cinema, atuou em *Baile Perfumado*, *O Homem Que Desafiou o Diabo* e no ainda inédito *A Luneta do Tempo*. Coordena o Boi Marinho, grupo que formou em 2000.

**Pesquisa, criação e atuação** Helder Vasconcelos **Direção** Armando Menicacci, Fernando Yamamoto e Marco França **Apoio e discussão tecnológica** Grupo de Pesquisa Mustic (Universidade Federal de Pernambuco – Centro de Informática; **coordenação** Geber Ramalho) **Produção tecnológica** João Tragtenberg e Filipe Calegário (Grupo de Pesquisa Mustic) **Assessoria corporal** Valéria Vicente **Iluminação** Ronaldo Costa **Coordenação de produção** Laura Tamiana **Produção geral** Terreiro Produções **Fotos de divulgação** Renata Pires e Ricardo Moura

\*\*\*

*Je suis...?!!*

#### **Helena Vieira – RJ**

Nasceu de um desejo de exclamar “Eu sou uma mulher. Eu não sou uma mulher” (ainda que tal afirmação pareça paradoxal) e, dessa maneira, provocar uma série de perguntas existenciais. Em cena, o diálogo com tal afirmação coloca a intérprete diante de ícones da história da dança moderna e contemporânea, do universo das histórias infantis e do cinema mundial.

**Helena Vieira** é formada em dança contemporânea pela escola Angel Vianna e é doutora em artes cênicas pela Unirio. Professora de dança, Helena desenvolve há cerca de dez anos pesquisa coreográfica cujo foco é a investigação do corpo na contemporaneidade.

**Direção e interpretação** Helena Vieira **Assistência de direção** Laura Samy **Trilha sonora** Sasha Amback **Iluminação** Mauricio Ferreira **Fotos** Raquel Dias **Apoio** Academia de Ginástica HM4, Studio de Dança Carlota Vieira Souto e TEX Studio de Dança **Agradecimentos** André Masseno, Carlos Augusto Peixoto, Ivana Mena Barreto, Priscila Teixeira e Vanessa Tenius **Realização** Helena Vieira

\*\*\*

*Sotaque?*

#### **Janaina Lobo – PI**

A cidade demolida. Cidades vistas de longe parecem demolições vistas de perto. Pega a água, retorce. A água que é suor, banho, chuva, rio e mar. Caos. Trajetórias. Linhas. Tudo fica enlilhado. Corpo, cidade, arquitetura, sensações, espaços e imagem. Lugar. Dança tem sotaque?

**Janaina Lobo** é artista da dança e trabalha com pesquisa, criação e coreografia. Formada em arquitetura e urbanismo e com especialização em estudos contemporâneos em dança, é integrante do Núcleo do Dirceu. Em seus trabalhos, pesquisa uma dança como posicionamento estético/político e uma linguagem coreográfica afetada e conectada aos lugares e às pessoas.

**Concepção, coreografia e interpretação** Janaina Lobo **Colaboração artística** Layane Holanda, Valério Araújo e Programa Curto-Circuito/ND **Desenho de som e projeto gráfico** Sérgio Donato **Desenho de luz** Márcio Nonato **Produção** Regina Veloso **Apoio** Departamento de Música e Artes Visuais da Universidade Federal do Piauí **Agradecimentos** Datan Izaká, Elielson Pacheco, Escola de Dança do Estado do Piauí Lenir Argento, Jacob Alves, Marcelo Evelin e Pollyanna Jericó

\*\*\*

*Ouriço*

#### **Leonardo França – BA**

É um estilhaço autobiográfico, verde-enigma que experimenta seus buracos e espinhos para atravessar e ser atravessado por outros corpos. Ouriçar, nesta pesquisa, é entendido como uma operação poética que se arrepia e se expande de modo transvetorizado. Aqui me ofereço e me exponho: explodo, sussurro, amoleço, derreto, afino a ponta da faca, me ouriço para nascer novamente.

**Leonardo França** tem licenciatura em dança pela UFBA e realiza um trajeto artístico indisciplinar que articula saberes e experiências diversas, perpassando a universidade, as residências artísticas e as criações em diferentes contextos. Como coreógrafo, performer e criador em vídeo, articula na sua prática estético-política um circuito de interesses que atravessam as relações entre corpo, cidade, violência e erotismo.

**Criação e concepção** Leonardo França **Produção e criação** Ellen Mello **Desenho de som** João Millet Meirelles **Figurino** Luiz Santana **Desenho de luz** Márcio Nonato **Fotos** Tiago Lima **Encontros e colisões** Agnaldo da Silva, Clara Trigo, Dionísio Ferreira dos Santos, Felipe Benevides, Gabriel Teixeira, Jorge Alencar, Letícia Laxon, Márcia Duarte, Neto Machado, Paula Carneiro e Tiago Lima

\*\*\*

*Bakô – A Outra Margem*

#### **Luciane Silva – SP**

Palavra da língua bambara (oeste da África), bakô é um solo que tem a memória, enquanto recriação do vivido, como impulso do processo criativo. O universo das danças de matrizes afrodiáspóricas é a referência técnica e simbólica fundamental na trajetória de fluências e encruzilhadas do corpo negro que cria e recria mundos na urbanidade contemporânea.

**Luciane Silva** tem formação em dança com raízes nas danças afrodiáspóricas e galhos que se estendem por outras técnicas contemporâneas, abordagens somáticas e treinamentos investigativos. Doutoranda em artes da cena e mestra em antropologia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), desde 2009 semeia campos de reflexão sobre as culturas da diáspora e a dança, pesquisando pedagogias e criações em contextos do Senegal, de Burkina Faso, Guiné e Mali e suas reverberações brasileiras. É coidealizadora do Diáspóros Coletivo das Artes e membro do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa Rituais e Linguagens da Cena.

**Direção, concepção e dança** Luciane Ramos Silva **Cenografia** Pedro Matallo **Concepção e operação de luz** Clébio Ferreira (Dede) **Engenharia musical** Diáspóros Coletivo das Artes

\*\*\*

HTML: O Corpo Hypertexto

#### **Luis Ferron – SP**

Hyper Text Markup Language significa Linguagem de Marcação de Hipertexto. É mais que um texto, é fruto de inúmeras combinações. A partir de um link, ampliam-se as possibilidades de compreensão do assunto que se dá na relação direta com a origem ou não. Navegação não linear. A pesquisa parte dos deslocamentos em que as imbricações surgem a partir dos elementos de origem/tradições em direção às variáveis presentes e pertinentes a um corpo em contemporaneidade. Isso nos remete ao conceito de HTML escolhido como título da obra. Nesse contexto antropofágico, o corpo hipertexto surge como uma possibilidade de navegar entre essas relações de proximidades e distanciamentos dos elementos de origem.

**Daniela Dini** é formada em comunicação das artes do corpo. Tem como pesquisa principal os aspectos culturais e ritualísticos presentes no universo das manifestações populares. Nos últimos anos, vem se dedicando à investigação da fronteira entre a música, a dança e as artes visuais. Entre os seus trabalhos autorais, destacam-se: *Alcântara* (Prêmio Rumos Dança 2007), o projeto Entre São Paulo e Maranhão (Prêmio Klaus Vianna 2008), *Escamando* (Fomento à Dança 2010) e *Coreografia Procurada* (Prêmio Rumos Videodança 2010).

**Luis Ferron** é artista da dança desde 1982 e pós-graduando em artes da cena pela Unicamp. Tem como característica principal o trânsito entre diversidades corporais e culturais como premissa para as suas criações, fazendo dos deslocamentos a sua mobilidade. Nessa direção, assume a instabilidade como potência criadora. Entre as suas principais obras, destacam-se: *Desmundos* (Rumos Dança 2006-2007), *Sapatos Brancos* (APCA 2009 de composição e Prêmio Bravo 2010) e *Baderna* (APCA 2012 de melhor espetáculo).

**Teo Ponciano** é percussionista, VJ, sonoplasta, cenotécnico e técnico eletrônico e de som. Trabalha e pesquisa percussão acústica em interação com os meios eletrônicos. Cria ambiências e trilhas sonoras para teatro e eventos. Pesquisa e desenvolve instrumentos próprios, assim como dispositivos para obter efeitos cênicos interagindo com música e vídeo.

**Equipe de criação** Daniela Dini, Luis Ferron e Teo Ponciano

\* \* \*

*Não-Visíveis-Paisagens*

#### **Marina Tenório – SP**

Uma entre as infinitas possibilidades de considerar o corpo é vê-lo como uma inesgotável fonte de texturas, densidades, saliências, um lugar onde esses aspectos se manifestam e ganham vida. O que motivou esse solo foi o interesse em fazer uma topografia do corpo, transformá-lo no próprio espaço no qual a dança acontece e tentar vê-lo como uma vasta paisagem a ser descoberta e percorrida.

**Marina Tenório** é atriz, dançarina e coreógrafa de origem russo-brasileira. Em 1999, entrou no curso de comunicação em artes do corpo, na PUC/SP. Entre 2002 e 2006, trabalhou em Moscou com o diretor Anatoli Vassiliev e com o coreógrafo e dançarino japonês Min Tanaka. Em 2010, concluiu em Berlim o programa de mestrado em coreografia. Atualmente, vive naquela cidade, colabora com artistas de diversas áreas e pesquisa o papel da percepção no trabalho do ator e do dançarino.

**Concepção, coreografia e dança** Marina Tenório **Música** Peter Koeszeghy **Iluminação** Susana Alonso **Dramaturgia** Anne-Mareike Hess **Figurino** Amelie Marei Löllmann

\* \* \*

*A Seguir*

#### **Micheline Torres – RJ**

Depois de passar os últimos sete anos entre solos e colaboradores-ilhas, numa árdua negociação entre estar sozinho e acompanhado, com dinheiro e sem dinheiro, em todo tipo de contexto econômico, cultural e político, nosso singelo personagem olha para trás, olha para o agora, olha para a frente. Como seguir, prosseguir, perseguir, persistir, continuar? Como dar a ver as miudezas? Ou *Uma Aventura Dançada em um Mar de Possibilidades*.

**Micheline Torres** é bailarina, coreógrafa e performer. Estudou artes cênicas na Unirio e filosofia na UFRJ. Trabalhou por 12 anos como bailarina e assistente de Lia Rodrigues na Companhia de Danças. Desde 2000, desenvolve trabalhos próprios situados entre a dança contemporânea, a performance e as artes visuais. Atualmente, desenvolve o projeto Meu Corpo é Minha Política, contemplado com o Prêmio Funarte Klaus Vianna de Dança 2009 e 2011, os projetos de residência do Centre National de la Danse em Paris, NRW/Tanz Haus Düsseldorf e o edital FADA, apresentado em 18 cidades do Brasil e mais 8 países.

**Concepção, direção, texto, dramaturgia e interpretação** Micheline Torres **Colaboração artística e ensaios** Marcelle Sampaio **Colaboração dramaturgica** Marcia Zanelatto **Concepção audiovisual** Juliano Gomes **Música** Marcio M.M. Meirelles **Iluminação** Renato Machado **Preparação corporal** Sylvia Barreto (ballet clássico) e Orlando Cani (yoga) **Apoio** Academia Orlando Cani, Boca do Trombone e Casa da Glória **Agradecimentos** Bernardo Cerveró, Bia Radunsky, Equipe Espaço Sesc, Leysa Vidal e Luciana Ponso **Realização** Um Mar de Possibilidades Produções Artísticas

\* \* \*

*Fole*

#### **Michelle Moura – PR**

É uma performance de dança que se faz enquanto se move. Algo que vai. Um tipo de inércia. Um sopro que apaga e acende o fogo. Como num *feedback* no qual estímulos produzem atualizações

constantemente, *Fole* se faz por encadeamentos: movimento que produz ar, que produz som, fisicalidades que geram emoção, controle que gera espontaneidade, rítmicas que criam palavras, que criam sensações e vibrações.

**Michelle Moura** mora em Curitiba e é performer e coreógrafa. Suas últimas criações são *Cavalo* (2010) e *Big Bang Boom* (2012), no qual desenvolve estratégias para responder temporariamente a pergunta “o que move um corpo?”. Como performer, colaborou e trabalhou com Dani Lima (RJ), Alex Cassal (RJ), Fabian Gandin (Argentina) e Vincent Dupont (França). Foi cofundadora e integrante do extinto Couve-Flor Minicomunidade Artística Mundial. É mestrande em coreografia pela Theaterschool, Amsterdã.

**Criação e performance** Michelle Moura **Som** Rodrigo Lemos **Iluminação** Fábria Regina **Colaboração em iluminação** Leticia Skrycky **Dramaturgia** Alex Cassal **Produção** Cândida Monte Wellington Gitti **Agradecimentos** Elisabete Finger, Espaço Cênico/Nena Inoue, Obragem/Olga Neneve e Eduardo Giacomini, Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, FIDCU **Apoio** Programa Artistas em Residência PAR 2013, Iberescena, Montevideu, Uruguai

\*\*\*

*Perceptum* (MG)

**Thembi Rosa – MG**

*Perceptum* (2013), rede de interações entre danças, software, som e imagem. Peças sonoras coreográficas em diálogo com interfaces digitais, um sexteto que se afina na qualidade da escuta, nos desenhos espaço-temporais e na improvisação mediada pelo desenvolvimento de softwares. Perceber as relações entre sons, movimentos e imagens geradas em tempo real, que se constituem e se afetam mutuamente. *Perceptum* é um desdobramento da instalação *Parâmetros em Movimento* (2012).

**Dorothe Depeauw** é dançarina e coreógrafa belga. Atualmente, reside em Belo Horizonte, onde participa do Georgete Zona Muda, laboratório de pesquisa multidisciplinar. Integra a Cia. Mangrove-Tentacle e, em 2011, foi responsável pela residência do CoLAPseKoDe, em BH, no Marginália Lab.

**Lucas Sander** é graduado em comunicação social pela Universidade Federal de Minas Gerais e atua na área de audiovisual, realizando projetos autorais e processos colaborativos em vídeo, cinema, fotografia e instalação. Desenvolve pesquisas em novas mídias, arte e tecnologia.

**Manuel Guerra** é graduado em matemática pura pela Unicamp/UFMG. Desenvolve pesquisas e trabalhos na interface entre arte, computação e matemática. É professor na escola de arte e tecnologia Oi Kabum!.

**O Grivo** é um duo de música contemporânea formado no fim dos anos 1990. O trabalho do O

Grivo abrange concertos, instalações e trilhas sonoras para cinema, teatro e dança. Utilizam instrumentos acústicos, engenhocas inventadas e equipamentos eletrônicos de áudio e vídeo.

**Thembi Rosa** é dançarina, coreógrafa e mestre em dança pelo PPGDança, da Universidade Federal da Bahia. Integra o Dança Multiplex e o Interferências. Desde 2000, desenvolve seus projetos em parceria com O Grivo e com artistas convidados.

**Concepção e criação** Thembi Rosa e Dorothe Depeauw (dançarinas e coreógrafas), Manuel Guerra (desenvolvimento de software e imagens), O Grivo (composição sonora) e Lucas Sander (vídeos) **Apoio** Marginália Lab e Marcenaria

\*\*\*

*Coreografias do Instante*

**Zélia Monteiro – SP**

Com interesse na descoberta de novas possibilidades de lidar com a improvisação – abordada como produto cênico –, o processo/apresentação procura desviar-se dos percursos habituais do modo de improvisar da autora, agregando ou subvertendo o trabalho com as proposições dos artistas Isabel Tica Lemos, Marta Soares e Cristian Duarte.

**Zélia Monteiro** tem como base principal de sua pesquisa criativa e pedagógica o pensamento e os princípios de abordagem do movimento criados por Klauss Vianna. Estudou balé e foi assistente de Maria Melô (aluna de Cecchetti, no Scalla de Milão). Trabalhou por oito anos com Klauss, de quem também foi assistente. É professora no curso de comunicação em artes do corpo da PUC/SP e dirige o Núcleo de Improvisação.

**Pesquisa** Zélia Monteiro **Colaboração e proposição** Cristian Duarte, Isabel Tica Lemos e Marta Soares **Iluminação** Hernandes Oliveira **Orientação dramaturgica** Valéria Cano Bravi

## CARTEIRA RESIDÊNCIA PARA CRIADORES

---

**Artista residente** Beatriz Sano **Artista orientador** Toshi Tanaka

O que surge é o exercício coreográfico da relação do fluxo do movimento com a voz após a intensa imersão com o seitaï-ho, técnica corporal japonesa que resgata a sabedoria natural do corpo por meio de diversas práticas e posturas orientais (katas), que permitem uma amplificação da percepção dos movimentos internos e sutis do corpo; e também com o estudo do teatro noh – teatro tradicional japonês.

**Beatriz Sano (SP)** iniciou seus estudos em dança em São José do Rio Preto. Em 2008, formou-se em bacharelado e licenciatura em dança pela Unicamp. Em São Paulo, foi integrante da Cia. Perdida e, desde 2009, faz parte da Key Zetta e Cia. Cursa aulas de seitai-ho desde 2010.

**Toshi Tanaka (SP)** nasceu em Tóquio, é artista performer fugaku, professor de do-ho (seitai-ho) licenciado no Instituto de Pesquisa de Educação Corporal em Tóquio e professor no curso de comunicação das artes do corpo – PUC/SP. Desde 1994, mora em São Paulo, onde vem implantando o seitai-ho e a pesquisa em arte com do-ho. Em 2000, mudou-se para o Embu e coordena o Jardim dos Ventos, uma atividade cultural com seitai-ho.

**Orientação** Toshi Tanaka **Pesquisa de linguagem e apresentação** Beatriz Sano **Colaboração** Júlia Rocha **Fotos e registro em vídeo** André Menezes **Agradecimentos** André Menezes, Bruna Sano, Ciça Ohno, Eduardo Fukushima, Gustavo Prafrente, Hideki Matsuka Toshi Tanaka, Isabel Monteiro, Júlia Rocha, Jun Ogasawara, Key Sawao, Marie Yamada, Mauro Sano Núcleo Fu Bu Myo In e Ricardo Iazzetta

\* \* \*

**Artista residente** Clarissa Sacchelli **Artista orientadora** Cláudia Müller

*Clarissa:* Residência foi habitar um espaço de indeterminação.

*Cláudia:* Orientar é acompanhar e se permitir ser acompanhado; provocar o processo do outro. É, também, poder inverter os papéis e colocar o outro na posição de orientador.

*Clarissa:* Convivemos discutindo interesses e experiências.

*Cláudia:* Fomos guiadas pelas suas questões e nos liberamos de um modo de produção recorrente – pesquisar com a intenção de criar um produto final.

Nossas palavras-guias: convivência, falhas, tentativas, modos de produção, não saber.

**Clarissa Sacchelli (SP)** é formada em rádio e TV pela Faap (SP) e trabalhou em emissoras de televisão por alguns anos. Profissionalizou-se em dança quando se tornou insustentável a relação com o mercado televisivo. Atualmente, questiona os modos de produzir em dança. É pós-graduada em semiótica psicanalítica (PUC/SP) e mestra em artes (Laban/UK). Trabalhou em companhias de dança contemporânea, em colaboração com outros artistas e hoje cria seus próprios trabalhos, que transitam entre dança e artes visuais.

**Cláudia Müller (RJ)** é artista-etc<sup>1</sup> com projetos desenvolvidos em dança, performance, vídeo

<sup>1</sup> Termo conceituado por Ricardo Basbaum, que discute a natureza e a função do artista. Essa reflexão é apresentada no texto *I Love etc. – Artists*, disponível em: [e-flux.com/projects/next\_doc/ricardo\_basbaum.html].

e instalação. Investiga as poéticas e políticas do encontro, as margens dos espaços tradicionalmente destinados à arte, o binômio visibilidade-invisibilidade e as relações entre arte e cotidiano. Mestra em artes pela Uerj (2012), atuou em companhias de dança em São Paulo, no Rio de Janeiro e na Alemanha, entre 1990 e 2000. Em 2000, começou a desenvolver seus próprios trabalhos.

\* \* \*

**Artista residente** Damares D’Arc **Artistas orientadores** Toshi Tanaka e Ciça Ohno

SENTIR

Pele

Cheiro

O OUTRO

Vivências de afeto é o resgate de aspectos imagéticos, sensorio-corporais relacionados à infância da autora em Manaus (AM) e de reminiscências dos rituais de banhos e chás de ervas da flora amazônica. A busca é um diálogo possível entre esses aspectos, as vivências na cidade de São Paulo e a vivência com as práticas de estudo do corpo do seitai-ho e o do-ho<sup>2</sup>, com Toshi Tanaka.

**Damares D’Arc (AM)** cursou letras na Universidade do Estado do Amazonas. Em parceria com Francisco Rider, desenvolveu as obras *Uma* (Prêmio Funarte Klaus Vianna de Dança 2007), *Alter do Chão, BloCorpo* (Prêmio Rumos Dança 2009/2010) e *Figuras Transitórias/Figuras Caminhantes* (Funarte Klaus Vianna 2010 e Klaus Vianna 2011 de circulação). Em 2009 e 2010, foi selecionada como artista bolsista para participar da residência CoLABoratório, realizada pela Associação Cultural Panorama. Apresentou o processo do seu solo *É e Não É* na Mostra-CoLABoratório, no Festival Panorama, em 2009 e 2010.

**Toshi Tanaka** \* veja biografia acima.

**Ideia e performer** Damares D’Arc **Orientação geral** Toshi Tanaka e Ciça Ohno **Orientação artística/afetiva em São Paulo** Thelma Bonavita e a residência Jardim Equatorial **Orientação artística/afetiva em Manaus** Francisco Rider **Agradecimentos** Milene P. Barros e Christine Greiner

\* \* \*

**Artista residente** Glacieli Farias **Artista orientadora** Lia Rodrigues

<sup>2</sup> Práticas de pesquisas corporais de origem japonesa, que buscam viver integralmente a natureza do corpo e a relação entre a sensibilidade e o movimento corporal a partir da percepção do ki – manter a ordem corporal natural.

Participar de experiências práticas e teóricas, de métodos de criação, compartilhando e recebendo conhecimentos e experiências num processo contínuo de três meses inserido em outro contexto, com diferentes corpos e formações diferenciadas. E, assim, proporcionar novos discursos e desdobramentos na forma de produzir individualmente a dança.

**Glacieli Farias (CE)** é licenciado em educação física e, há mais de sete anos, foi intérprete-criador da Cia. Balé Baião de Itapipoca – Ceará, onde colaborou com processos de criação. Foi bolsista na Escola de Dança de Paracuru, dirigida por Flávio Sampaio, fez curso de composição coreográfica e dança-educação com Isabel Marques, apresentou trabalho autoral na Bienal Internacional de Dança do Ceará e, atualmente, é bailarino da Lia Rodrigues Cia. de Danças.

**Lia Rodrigues (RJ)** é coreógrafa. Criou e dirigiu o Festival Panorama da Dança durante 13 anos.

\* \* \*

**Artista residente** Layo Bulhão **Artista orientador** Ricardo Marinelli

Dois eixos concomitantes de experimentação metodológica entrecruzaram as pesquisas. No que pode ser chamado de “estratégias para uma poética do encontro”, foram vivenciadas e refletidas formas de produzir dança a partir do encontro entre duas pessoas e no que é chamado pelos pesquisadores de “fiscalidades possíveis a partir do corpo sexual”. A aposta foi o desenvolvimento de tecnologias físicas, com o entendimento de que o corpo sexual e a performatividade de gênero podem compor uma estratégia específica de treinamento e criação em dança.

**Layo Bulhão (MA)** iniciou seus treinamentos em arte com o teatro psicofísico, dança pessoal e dramaturgia com Urias de Oliveira e Erivelto Viana (MA), e teatro da crueldade com Mauricio Abud (RJ). Participou de residência artística em Amsterdã/Teresina com Gabriela Maiorino (Itália) e Marcelo Evelin (PI). É graduando em artes visuais pela Universidade Federal do Maranhão e tem aprofundado sua pesquisa em dança contemporânea e videodança no BemDito Coletivo, realizador do Conexão Dança.

**Ricardo Marinelli (PR)** é artista, pesquisador e gestor de projetos em arte contemporânea. Licenciado em educação física e mestre em educação pela Universidade Federal do Paraná, entre 2004 e 2012 recebeu 11 prêmios de diferentes instituições para suas criações e projetos, com os quais tem circulado por diversos eventos no Brasil, na Alemanha, na Martinica, em Cuba, no Uruguai, no Peru e no Equador. Criativa e esteticamente, está interessado em desenvolver uma poética pessoal que articule corpo, intimidades e vivência da sexualidade.

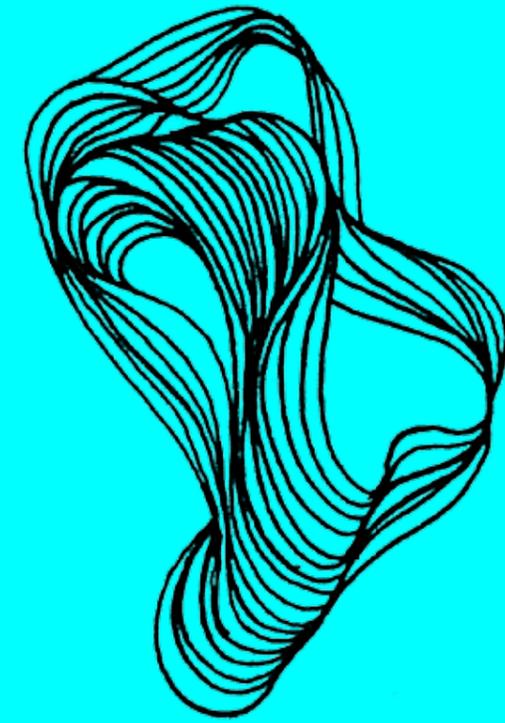
\* \* \*

**Artista residente** Paula Pi **Artista provocadora** Dudude Herrmann

Ajuntado, amontoado, acumulado; [ver é também estar] fazer mover ou oscilar; agitar, brandir; material constituído de [estar é também querer] fragmentos de uma substância, coesos geralmente por prensagem; [querer é também se abrir] estremecer, palpitar; de um ponto pode começar tudo; sentir [se abrir também] comoção ou excitação; dedilhar, ferir, tanger; tocar; romper distinta clara e acentuadamente; desferir; de uma célula pode começar tudo; cintilar; sobre uma residência-convivência ou suíte de transafetos.

**Paula Pi (SP)** é musicista desde criança, já se experimentou no teatro, no butô e na ópera e hoje é criadora em dança. Mudou de nome duas vezes, fez parte de orquestras, conjuntos, grupos de teatro, companhias de dança, projetos, colaborações e direções artísticas. Desde 2010, constrói e apresenta seus próprios trabalhos em dança. Tem pensando sobre a possibilidade de ter buscado a dança para mergulhar mais fundo na música.

**Dudude Herrmann (MG)** é artista da dança, bailarina, coreógrafa, improvisadora, performer, diretora de espetáculos e professora. Atua no campo das artes da cena e em seus desdobramentos. Desenvolve seu trabalho artístico com foco na arte contemporânea e em questões da arte/vida.



6

Biografias

**ADRIANA GRECHI** é coreógrafa graduada pela S.N.D.O., em Amsterdã. Dirige o Núcleo Artérias, foi uma das fundadoras do estúdio Nova Dança e coordena o estúdio Nave, ambos em São Paulo. Recebeu nos últimos anos diversos prêmios, entre eles três APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte). Seu trabalho tem como enfoque a investigação de estados corporais, de experiências compartilhadas e a integração do vídeo em uma dramaturgia do corpo. É também idealizadora dos projetos de difusão e formação em dança Teorema e Festival Contemporâneo de Dança.

**ALEJANDRO AHMED** é coreógrafo, diretor artístico e bailarino do Grupo Cena 11 Cia. de Dança desde 1993. O trabalho como coreógrafo surgiu de forma autodidata. Suas investigações atuais estão situadas em novas definições para o conceito de coreografia e suas novas proposições teórico-práticas estabelecem a tríade correlacional emergência-coerência-ritual como guia de suas ações.

**ALEXANDRE MOLINA** é professor do curso de dança da Universidade Federal de Uberlândia e doutorando em artes cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Foi diretor das Artes da Fundação Cultural do Estado da Bahia até agosto de 2013. É um dos realizadores do encontro *Olhares sobre o Corpo* e membro do Conselho Estadual de Política Cultural de Minas Gerais e do Conselho Municipal de Política Cultural de Uberlândia.

**ANA TEIXEIRA** é doutora e mestra em comunicação e semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), membro do Centro de Estudos em Dança (CED), professora do curso de Comunicação das Artes do Corpo (PUC/SP) e do Clac (Centro Livre de Artes Cênicas – SBC/SP). Como bailarina profissional dançou em várias companhias, entre elas o Balé da Cidade de São Paulo (BCSP) e o Staatstheater Kassel (Alemanha).

**ANGELA NOLF** é formada pela Escola Municipal de Bailados de São Paulo e segue carreira na Europa há nove anos. Realizou aperfeiçoamentos em Londres, no Royal Ballet, na Imperial Society of Teachers of Dancing e Coreologia Benesh. É bailarina do Balé Nacional de Israel, da Cia. Terceira Dança e da Cia. Druwe. Diretora artística do Ballet Ópera Paulista, atuou em eventos nacionais e internacionais. Foi premiada como intérprete pelo Cecchetti Summer Course (Londres) e pela APCA. Professora do curso de dança da Unicamp, onde foi coordenadora de graduação de 2005 a 2011. Atua em projetos independentes, direção artística e ministra aulas para companhias profissionais.

**ANGELA SOUZA** é artista-pesquisadora de dança. Mestra em Dança/PPGDança da Universidade Federal da Bahia, graduada em ciências sociais pela Universidade Federal do Ceará e diretora assistente do Conexão Dança/São Luís. Foi pesquisadora do Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010. Foi membro da Companhia da Arte Andanças e aluna-coreógrafa do Colégio de Dança do Ceará. Atua como colaboradora e pesquisadora de diversos artistas e projetos de dança.

**CHRISTINE GREINER** é professora do Departamento de Linguagens do Corpo da PUC/SP, onde coordena o centro de estudos orientais. Dirige a coleção *Leituras do Corpo*, da Annablume Editora.

É autora de *O Corpo em Crise* (2010) e *O Corpo* (2005), entre outros livros e artigos publicados no Brasil e no exterior. Foi coorganizadora do livro *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010*

**CRISTINA ESPÍRITO SANTO** é gestora cultural e coordenadora do núcleo de artes cênicas do Itaú Cultural, no qual atua desde 2000. Formada em História pela USP-SP, com especialização em Gestão Cultural/Cátedra Unesco de Políticas Culturais e Universidade de Girona. Coorganizou os livros *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009/2010* e *Rumos Itaú Cultural Teatro 2010/2012: encontro*.

**DAMARES D'ARC** cursou letras português na Universidade do Estado do Amazonas. Em parceria com Francisco Rider desenvolveu as obras *Uma* (Prêmio Funarte Klauss Vianna de Dança 2007); *Alter do Chão, BloCorpo* (Prêmio Rumos Dança 2009/2010); e *Figuras Transitórias/Figuras Caminhantes* (Funarte Klaus Vianna 2010 e Klaus Vianna 2011 – Circulação). Em 2009 e 2010, foi selecionada como artista bolsista para participar da residência coLABoratorio, realizada pela Associação Cultural Panorama. Apresentou o processo do seu solo *É e Não É* na Mostra coLABoratorio, no Festival Panorama, em 2009 e 2010.

**ERIVELTO VIANA** integra o BemDito Coletivo e é artista e produtor nas áreas da dança, do teatro e da performance. Arte-educador em formação pela Universidade Federal do Maranhão, organiza o Conexão Dança, em São Luís, e integra o Núcleo de Pesquisa em Dança de Ator – coordenado por Carlos Simione/Lume Teatro (SP). Desenvolve o projeto *Travesqueens* (MA/PI/PR). Foi contemplado com o Prêmio Funarte Klauss Vianna 2012.

**GIANCARLO MARTINS** é professor e pesquisador do curso de dança da Universidade Estadual do Paraná/FAP, onde coordena o Núcleo de Estudos em Dança. Doutorando e mestre em comunicação e semiótica (PUC/SP), integrou a equipe de pesquisadores do Programa Rumos Itaú Dança e colaborou com a *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*.

**JOÃO FERNANDES** é artista e gestor cultural. Atualmente, é professor dos cursos de graduação em dança e teatro da Universidade do Estado do Amazonas. É diretor da Cia. de Ideias e do Casarão de Ideias, iniciativas próprias que mantém desde 2007 e que abrigam diversas manifestações artístico-culturais. É diretor-geral do MOVA-SE Festival de Dança – solos, duos e trios – que, desde 2010, movimenta a cidade por meio da dança local e nacional.

**JUSSARA XAVIER** é doutora em teatro (Udesc), mestra em comunicação e semiótica (PUC/SP) e especialista em dança cênica (Udesc). Professora na graduação em teatro (Udesc) é coorganizadora dos livros *Tubo de Ensaio. Experiências em Dança e Arte Contemporânea* (2006); *Pesquisas em Dança. Coleção Dança Cênica 1* (2008); e *Histórias da Dança – Coleção Dança Cênica 2* (2012). Coordenadora dos projetos Laboratório Corpo e Dança e Laboratório das Artes do Corpo e curadora do Festival Múltipla Dança.

**LENIRA RENGEL** é professora doutora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Pesquisadora, dá aulas de dança para crianças, jovens e adultos há 44 anos. Estuda variadas práticas e técnicas de dança com o intuito de desenvolver um vocabulário e um repertório de movimentos, permeados pela terminologia teórico-prática de Rudolf Laban, inserida no pensamento contemporâneo da dança/ensino/aprendizagem.

**LILIAN VILELA** é artista da dança, pesquisadora e professora. Graduada em dança e doutora em educação pela Universidade Estadual de Campinas. É autora dos livros *Metodologia SESI-SP Dança* e *Uma Vida em Dança: Movimentos e Percursos de Denise Stutz*.

**MARCELO EVELIN** nasceu no Piauí, é coreógrafo, pesquisador e intérprete. Hoje, trabalha entre Teresina e Amsterdã, atuando como artista do Núcleo do Dirceu e como docente da Escola Superior das Artes de Amsterdã. Como criador independente, apresenta atualmente, no Brasil e no exterior, os espetáculos *Matadouro* e *De Repente Fica Tudo Preto de Gente*.

**MARILA VELLOSO** atua como professora no curso de dança da Faculdade de Artes do Paraná (Unespar) e como artista. Desde 1996, articula e promove projetos pedagógicos, artísticos e políticos em ambientes diversos. Vários desses projetos foram realizados em parceria com os profissionais que estruturam o curso-residência como colaboradores e que permaneceram engajados, potencializando um desenho específico de dança contemporânea, especialmente na cidade de Curitiba, produzindo e refletindo ativamente nessa área.

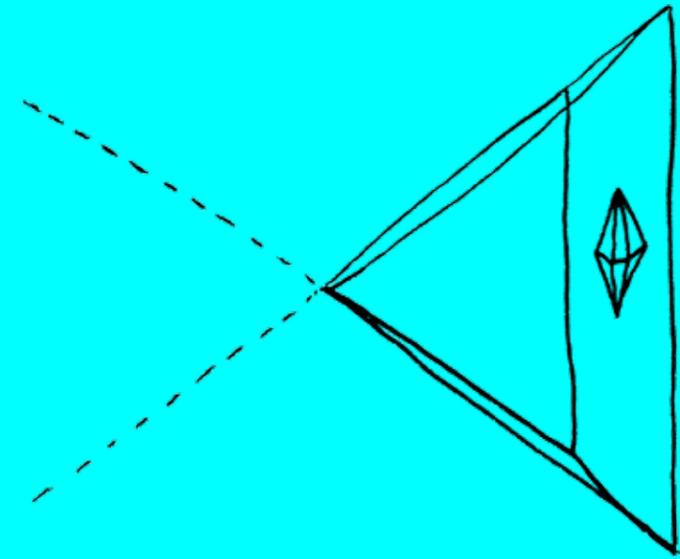
**RITA AQUINO** é artista, educadora e pesquisadora. Doutoranda em artes cênicas, mestra e especialista em dança (UFBA) e licenciada em dança (Faculdade Angel Vianna). Coordenadora do projeto Mediação Cultural (2013-2014), das atividades formativas do Fiac Bahia (2011-2014) e do Curso de Educação Profissional Técnico de Nível Médio em Dança da Escola de Dança da Funceb (2010-2011).

**ROBERTA RAMOS** é professora doutora da licenciatura em dança da Universidade Federal de Pernambuco e do programa de pós-graduação em artes visuais da Universidade Federal da Paraíba/ Universidade Federal de Pernambuco; coordenadora do Acervo RecorDança, desde 2003; coordenadora geral da comissão científica do seminário interdisciplinar Interseções; membro do conselho editorial da revista do programa de pós-graduação em dança (PPGDança) da UFBA. Curadora das duas exposições historiográficas realizadas pelo Acervo RecorDança, com os títulos *Presente Passado Movimento: a Dança de 80 pelo Olhar do RecorDança* (2013) e *RecorDança 10 Anos: Construir, Sentir e Olhar a Dança* (2014).

**SANDRA MEYER** é pesquisadora e professora do programa de pós-graduação em teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Também é doutora em artes, comunicação e semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP).

**SONIA SOBRAL** é gerente do Núcleo de Artes Cênicas do Itaú Cultural desde 1999. Participou da criação dos projetos Rumos Dança, mapeamento e fomento nacional de dança contemporânea; e Rumos Teatro, encontro nacional de teatro de grupo. Organizou a coleção Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2006-2007 e a coorganizou no biênio 2009-2010 e 2012/2014 e o Rumos Teatro Encontros.

**SILVIA SOTER** é professora da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Graduiu-se em dança pela Universidade de Paris 8 (1996), é mestre em teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), 2005, professora assistente da Faculdade de Educação da UFRJ, crítica de dança do jornal *O Globo*, dramaturgista da Lia Rodrigues Companhia de Danças, além de coordenadora da Escola Livre de Dança da Maré e da área de cultura da Redes de Desenvolvimento da Maré.

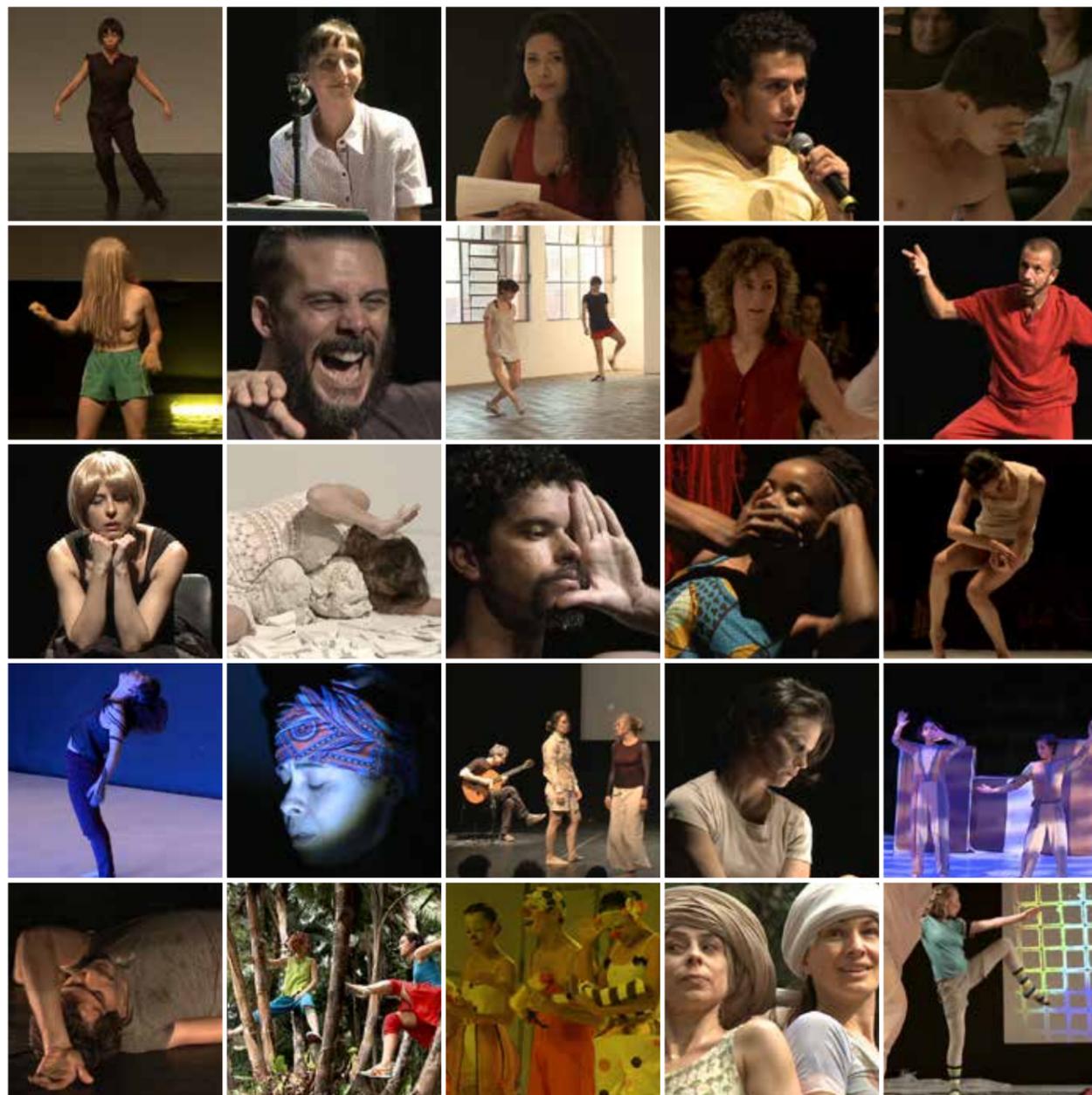


7

Videos

Em 2013, durante as apresentações dessa edição do Rumos Dança, registramos os depoimentos dos artistas para saber mais sobre o processo de criação e as pesquisas apoiadas pelo Rumos.

Conheça os artistas e os espetáculos selecionados no programa Rumos Dança (2012-2014)  
[https://www.youtube.com/playlist?list=PLaV4cVMp\\_odwUm46765-3Cg17E48PTEO4](https://www.youtube.com/playlist?list=PLaV4cVMp_odwUm46765-3Cg17E48PTEO4)



Frames das entrevistas gravadas no Rumos Dança 2013

## Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2012-2014 Formação e Criação

### Organização

Christine Greiner  
Cristina Espírito Santo  
Sonia Sobral

### Revisão

Ciça Corrêa (terceirizada)  
Karina Hembra (terceirizada)

### Coordenação geral

Núcleos de Artes Cênicas e Comunicação

### Vídeos

### Produção geral

Bebel de Barros

### Direção

Cassandra Mello

### Coordenação de design

Jader Rosa

### Câmera

Fred Rahal Mauro  
Fred Steffen  
Marcelo Kron

### Fotografia

Paulo César Lima (terceirizado)

### Projeto gráfico

Estevan Pelli (terceirizado)

### Áudio e logger

Alexandre Turina

### Diagramação

Serifaria (terceirizada)

### Edição

Cassandra Mello

### Produção editorial

Raphaella Rodrigues

### Coordenação editorial

Carlos Costa

### Edição

Roberta Dezan

### Coordenação de revisão

Polyana Lima



Realização



**Itaú**  
cultural

*Rumos*  
Itaú Cultural

Ministério da  
Cultura

GOVERNO FEDERAL  
**BRASIL**  
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA